

# retabloid

maggio 2026

Il racconto · Andrew Senior · *L'uomo di casa*

retabloid – la rassegna culturale di Oblique  
maggio 2026

«Il paese a cui apparteniamo è il paese di cui  
ci vergogniamo o possiamo vergognarci.»

Carlo Ginzburg

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

*L'uomo di casa* di Andrew Senior è uscito nel 2024  
su «The Honest Ulsterman» col titolo *Man of the  
House*, qui pubblicato con l'autorizzazione della  
rivista e dell'autore.

L'illustrazione del racconto è di Matilde Bruni.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,  
illustrazioni.

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

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono  
sfuggiti.

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

## Il racconto

Andrew Senior, *L'uomo di casa* 5

## Gli articoli

# *Lo stile di Einaudi è libero. E la narrativa diventa pop*  
Cristina Taglietti, «la Lettura», 3 maggio 2026 9

# *«Mi cosparsi di benzina per uccidermi.»*  
Marco Bruna, «la Lettura», 3 maggio 2026 14

# *Valeria Luiselli, prelievi da ricordi passati due volte attraverso il cuore*  
Francesca Borrelli, «Alias», 10 maggio 2026 16

# *«Odio autoritarismo e infelicità. Non posso eliminarli dal mondo, ma dai libri sì.»*  
Leonardo G. Luccone, «la Repubblica», 14 maggio 2026 21

# *Innamorarsi un po' sul treno postcoloniale*  
Vanni Santoni, «la Lettura», 17 maggio 2026 23

# *O il data center o la vita*  
Cristiano Valli, «Rivista Studio», 18 maggio 2026 26

# *I giornalini studenteschi resistono*  
Viola Stefanello, «il Post», 18 maggio 2026 32

# *Dittatura, fake news, verità storica. Intervista a Carlo Ginzburg*  
Paolo Pecere, «Lucy sulla cultura», 21 maggio 2026 35

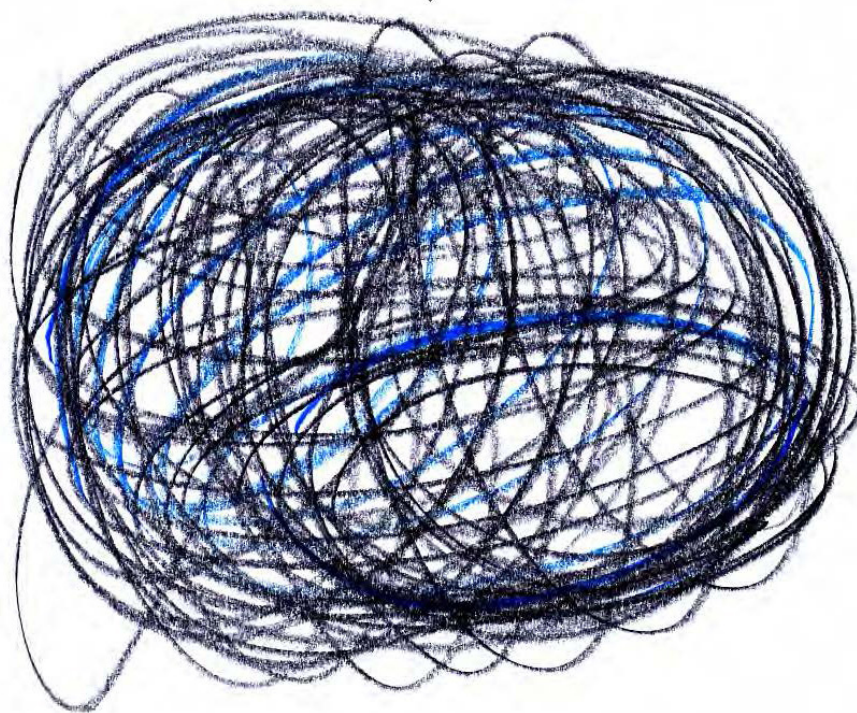
# <i>Letteratura brutta</i>	
Fabrizio Patriarca, «Snaporaz», 22 maggio 2026	46
# «Christa Wolf, la Cassandra d'Europa che sapeva dire no.»	
Sara Scarafia, «la Repubblica», 23 maggio 2026	49
# «Quando invitai Ingeborg al viaggio di nozze.»	
Chiara Valerio, «la Repubblica», 24 maggio 2026	52
# <i>Carrère, un marziano ai Parioli</i>	
Michele Masneri, «Il Foglio», 30 maggio 2026	55
# <i>Philip Hensher, intreccio di voci e destini sui tavoli del Grande Gioco</i>	
Marco Fioravanti, «Alias», 31 maggio 2026	59
# <i>Maria Lazar, la matita sia per me un'arma</i>	
Roberta Ascarelli, «Alias», 31 maggio 2026	61
<b>Esordiaro/confermaro</b>	
a cura di Lavinia Bleve	63
<b>Giusto qualche parola</b>	
a cura di Oblique Studio	72
<b>Dedicamenta e disgraziamenti</b>	75

Andrew Senior

## L'uomo di casa

traduzione di Domenico Crispino

illustrazioni di Matilde Bruni



Era ferma sulla soglia.

«Per caso hai visto l'altro mio cuscino?»

Charlie alzò lo sguardo dal telefono e scosse la testa.

«Ne trovo solo uno.»

Lei entrò nella stanza, scostò lo zaino di lui e cominciò a frugare nel letto sfatto.

«Perché dovrei avercelo io il tuo cuscino?» borbottò lui.

«Quindi è sparito nel nulla?»

«Che cazzo ne so, mamma.»

Il piumone finì a terra in un cumulo di rabbia.

«Non ti permettere di parlarmi così, giovanotto!»

Lui sospirò e riprese a scrollare il telefono.

Lei si chinò verso di lui e lo ripeté.

«Non ti permettere di parlarmi così, Charlie.»

Lui sentiva il profumo della madre. Jo Malone Amber & Lavender – aveva visto la boccetta sul tavolino in camera sua. Glielo aveva regalato suo padre a Natale, prima di andarsene di casa.

La guardò e strinse le spalle con noncuranza.

«Scusa» bofonchiò, senza un briciolo di convinzione.

«C'è qualche problema, Charlie?»

Si accorse che lei cominciava a incupirsi. Alzò un sopracciglio e sospirò di nuovo. «Nessun problema. Ma non lo so dove ca— dov'è finito il tuo cuscino.»

Lei rimase un attimo a fissarlo, poi di colpo se ne andò. Lui la sentì tirare su col naso sul pianerottolo e, poco dopo, scendere le scale con passi affrettati. Sembrava che cercasse di trattenere le lacrime. Charlie si rese conto che anche lui si sentiva così, ma non era giusto. Strinse più forte il telefono. È patetica, mormorò tra sé.

Dopo pochi minuti il campanello suonò. Lui sapeva perfettamente chi era.

Richard Daly era un ometto dai lineamenti affilati, da roditore. A Charlie faceva venire in mente una bestiolina in cerca di un nascondiglio. Viveva da solo in una grande casa nei dintorni, in fondo a un vicolo cieco, proprio dove il quartiere lasciava spazio al bosco. Charlie chiuse la porta della stanza sbattendola.

Detestava le visite di Daly. Detestava i rumori che venivano dalla camera di lei, il cigolio del letto. Isolarsi con le cuffie aiutava, ma lui sapeva benissimo cosa stava succedendo. E gli faceva accapponare la pelle. Una sera di qualche settimana prima era tornato a casa e li aveva addirittura sorpresi in soggiorno, con la mamma che si affannava a coprirsi mentre gli gridava di uscire, e Daly accasciato goffamente sul divano che cercava in tutti i modi di rialzarsi i pantaloni dalle ginocchia.

Avrebbe fatto di tutto per estirpare dalla sua mente quell'immagine disgustosa.

Ora che era arrivato Daly, Charlie era sicuro di finire nel dimenticatoio. Andava sempre così. E va bene, disse tra sé.

Si sedette sul letto e si allacciò in fretta gli scarponi. Controllò di avere tutto, strinse i lacci dello zaino e se lo caricò in spalla.

Aprì piano la porta della stanza. Dal salotto arrivava il suono ovattato delle loro parole. Per essere un ometto ridicolo, Richard Daly aveva una voce inaspettatamente profonda.

Charlie uscì sul pianerottolo e accostò la porta accompagnando la maniglia per non fare rumore. Aveva lasciato la musica accesa, abbastanza alta perché lei potesse sentirla se si fosse avvicinata alla porta.

Scese gli scalini rimanendo sempre sul bordo, dove sapeva che non scricchiolavano.

Ai piedi delle scale, notò che la porta del salotto era leggermente socchiusa. Proprio mentre passava furtivo lì davanti, la madre scoppiò in una delle sue risate forzate e imbarazzanti. Si

irrigidi. Detestava quel modo di ridere. Si precipitò lungo il corridoio verso la cucina e uscì dalla porta sul retro.

Una volta sul marciapiede, Charlie iniziò a correre. Immaginò le urla della madre dietro di lui. Ma non sentì nulla.

SVoltò nella via dove abitava Daley. In fondo c'era un vicolo tra le case, l'ingresso illuminato da un unico, debole lampione. Passò rapido tra le squallide recinzioni in cemento e andò verso il pendio imboccando il sentiero sterrato che si snodava tra gli alberi.

Le loro chiome si stendevano sopra di lui come un secondo cielo. Gli ultimi riflessi del tramonto creavano una luce verde e soffusa che tremolava fra i tronchi e risplendeva tra le foglie. Il paesaggio intorno a lui gli fece provare la sensazione di essere entrato in un posto nuovo, diverso da ogni altro che conosceva. Ora camminava lentamente, un po' incerto.

Arrivò nel punto previsto e, scendendo di lato con passo sicuro, si fece strada lungo il pendio fra le radici serpeggianti che imbrigliavano il terreno, con lo zaino che gli sbatteva sulla schiena, in un crepitio di foglie e rametti che ruzzolavano giù davanti a lui.

Il rifugio era una fenditura nella collina, protetta da una sporgenza rocciosa. Charlie lanciò dentro lo zaino e strisciò all'interno, cercò nella tasca della giacca la torcia e il telefono e incastrò la torcia su un ripiano di roccia per illuminare l'ambiente naturale. Il suolo era ricoperto di terra secca e nell'aria c'era un vago odore di corteccia. Prese il cibo che aveva arraffato passando in cucina e srotolò il sacco a pelo. Durante il giorno aveva fatto caldo, ma con l'arrivo della sera il freddo cominciava a farsi sentire. Si infilò dentro, si sistemò la fodera morbida sotto le braccia e si mise seduto con la schiena contro la roccia, poi mangiò una busta di patatine formato gigante e mezzo pacchetto di biscotti.

Sgraffignare qualcosa da mangiare non era un gran problema. Ma rimanere fuori tutta la notte lo era eccome. Per lui era più semplice affrontare la rabbia di sua madre. Meglio se resto qua, mormorò tra sé ascoltando i rumori della sera fuori dal rifugio. Un'auto che sfrecciava sulla strada a valle, in lontananza. Un cane che abbaia da qualche parte nel quartiere. Le chiome degli alberi che ondeggiavano piano nel vento.

Una volta finito, appallottolò l'incarto dei biscotti, lo infilò nella busta di patatine vuota e ficcò tutto quanto in una tasca laterale dello zaino. Lì vicino, una civetta gorgogliava il suo chiù-chiù ricevendo in risposta un unico fremito addolorato, il richiamo di due uccelli al tramonto. Charlie rovistò in fondo allo zaino e tirò fuori il cuscino.

Era stato un gesto impulsivo. Forse lo aveva preso pensando a quello che avrebbero fatto a letto. Voleva rovinare la festa a tutti e due. Detestava andare in cucina la mattina dopo e ritrovarsi davanti Daly che sgranocchiava cereali e gli sorrideva come se fossero amici. Ma levati dalle palle, Daly.

L'idea era quella di gettare via il cuscino e lasciarlo lì a marcire nel sottobosco. Gli venne in mente solo in quel momento che tanto lei ne avrebbe cercato un altro, magari proprio quello che aveva lui sul letto, e sprofondò nello sconforto.

Ma il cuscino sprigionava ancora odore di lavanda, l'odore del suo profumo. Lo sistemò a terra, spense la torcia e appoggiò la testa.

Fuori il vento si impigliava tra gli alberi, simile a un sussurro. Le liti tra i suoi genitori erano tutte sussurrate, come se bastasse questo a nascondere la realtà. E anche allora la madre tratteneva le lacrime.

Quando si svegliò era l'una e mezza. Più tardi del previsto. I sussurri del vento erano entrati nei suoi sogni, trasformandosi nella voce di lei. Chissà se si era accorta della sua assenza. Gli faceva male la testa e provò un desiderio irresistibile di andarsene, di non restare più solo nel rifugio.

Raccattò le sue cose e si inoltrò di nuovo nella foresta buia.

Passando davanti alla casa di Daly, notò con sorpresa che le luci erano ancora accese. Trovò il coraggio di sbirciare oltre l'alto cancello di metallo. Un vialetto illuminato conduceva alla porta e lì, visibile da una finestra, c'era Daly. Guardava Charlie dritto negli occhi, e a Charlie si fermò il respiro. Ma a giudicare dall'espressione assente sulla sua faccia da topo, Daly era perso in un mondo che esisteva solo nei suoi pensieri e il riflesso dei vetri nascondeva Charlie alla sua vista. Daly sembrava stanco e infelice. Qualche istante dopo si passò le mani tra i capelli sempre più radi e si voltò. Poi nella stanza si spense la luce.

Al solo pensiero che Daly non era più a casa loro, Charlie cominciò a camminare più in fretta. Felice di essersi portato dietro la chiave della porta sul retro, la aprì ed entrò facendo meno rumore possibile.

La casa era immersa nell'oscurità. Strisciò lungo il corridoio e salì le scale, usando le pareti come guida. Andò in camera sua, spense la musica e sfilò con calma il cuscino dallo zaino. Si avvicinò alla camera della madre e rimase fuori ad ascoltare. La porta era socchiusa e sentiva che lei respirava piano.

Spinse la porta ed entrò.

Adagiò il cuscino nello spazio vuoto accanto alla testa di lei. La madre si mosse, cambiò posizione e fece un suono che sembrava il principio di un singhiozzo, ma non le uscì nulla e il suo respiro tornò regolare.

Charlie si tolse gli scarponi e si distese accanto a lei. La testa gli faceva ancora un po' male. Si mise sul bordo del letto, con la schiena verso di lei, sopra il piumone, con la giacca e gli altri vestiti a riscaldarlo. Sotto la testa aleggiava ancora il profumo di lavanda.

Pensò che nel fine settimana avrebbe rivisto suo padre. Pensò a Richard Daly, solo nella sua grande casa.

Ogni cosa era ferma e immobile, tranne la madre. Gli sembrò di sentire di nuovo le civette là fuori, in lontananza. Chiuse gli occhi e rivide nella mente quella luce verde, soffusa e tremolante. Poi la luce cominciò ad affievolirsi e la stanchezza scese su di lui.

Il sonno non avrebbe tardato ad arrivare.

Andrew Senior scrive narrativa breve, letteraria e speculativa. I suoi lavori sono apparsi su varie riviste, tra cui «Crow & Cross Keys», «Isele Magazine», «Postbox Magazine», «The Wild Word», «The Frogmore Papers» e «Abridged». Vive a Sheffield, Regno Unito.

Domenico Crispino è nato a Napoli nel 1985. Si è laureato in Traduzione specializzata presso il Campus di Forlì dell'Università di Bologna e ha frequentato il corso di traduzione letteraria dall'inglese di Oblique Studio. Lavora da diversi anni come traduttore.

# Cristina Taglietti

## *Lo stile di Einaudi è libero. E la narrativa diventa pop*

«la Lettura», 3 maggio 2026

Trent'anni fa una collana terremotò l'editoria. Paolo Repetti e Severino Cesari guidarono la rivoluzione. Tre giovani hanno studiato all'università il fenomeno

Trent'anni non sono solo una ricorrenza editoriale: nel caso di *Stile Libero* sono un cambio di paradigma. Quando nasce, nel 1996, in seno all'Einaudi, il progetto animato da Severino Cesari e Paolo Repetti è programmaticamente irregolare: sottrarre la narrativa contemporanea a una certa compostezza novecentesca, aprirla ai linguaggi della musica, del cinema, della cultura pop, senza rinunciare all'ambizione letteraria. Un laboratorio più che una semplice collana che oggi occupa quasi il trenta per cento del fatturato Einaudi. Complementari per carattere e attitudine, i due fondatori costruiscono un equilibrio singolare. Cesari, editor rigoroso e visionario, immerso nei testi, è scomparso nel 2017 a sessantacinque anni; Repetti, sempre in movimento tra le relazioni e il lavoro quotidiano di costruzione della collana, ha consolidato un'identità riconoscibile ma mai rigida, aperta alle contaminazioni e alle svolte inattese.

Fenomeno editoriale ormai storicizzato, *Stile Libero* è diventato nel tempo argomento di studi universitari e anche di tesi di laurea. Sofia Peri, Marco Romano, Andrea Spinuzzi hanno studiato alla Sapienza di Roma, sono stati allievi di Giorgio Nisini, docente di Letteratura italiana moderna e contemporanea. Sono nati dopo il 1996: i «cannibali» dell'antologia curata da Daniele Brolli, testo fondativo del marchio, avevano già morso le librerie mettendo a soqquadro il

mondo editoriale. «Mi impressiona parlare di *Stile Libero* con persone che all'epoca non c'erano nemmeno» sorride Repetti, mettendosi a confronto con loro, in video, per «la Lettura».

### ROMPERE GLI SCHEMI

Gli esordi nella piccola *Theoria*, dove Repetti ha lavorato e conosciuto Cesari, sono stati fondamentali: «Mi hanno fatto capire cosa significhi fare editoria da una posizione marginale, senza soldi, senza potere, senza mercato, ma con una forte identità. Io e Severino eravamo totalmente complementari: io sto tutto il giorno al telefono; lui lo teneva spento fino a mezzanotte, poi lo apriva non si sa bene per quale motivo visto che a quel punto non gli telefonava più nessuno. Era uno straordinario editor di testi letterari. Quanto a me, ho un'identificazione totale con *Stile Libero*, la mia vita difficilmente esiste fuori da quello».

La collana nasce da un clima culturale molto vivo in cui ci sono riviste di fumetti come «*Cannibale*» e «*Frigidaire*», esperienze narrative libere, una forte attenzione all'underground, alla comicità, a linguaggi alternativi. Cesari e Repetti portano tutto questo dentro Einaudi, casa editrice prestigiosa, ma ancora molto legata al proprio passato. «Non volevamo categorie rigide, pensavamo che il lettore potesse

leggere nello stesso spazio Roberto Benigni e David Foster Wallace» spiega Repetti. «Questo ha dato alla collana un'identità molto forte come se fosse una piccola casa editrice dentro la grande.» Sofia Peri vuole sapere come è stato possibile conciliare il desiderio di innovazione con l'esigenza di mantenere alta la dignità letteraria dei testi. Più che di conciliazione, Repetti parla di un conflitto continuo, a volte benefico, a volte meno: «Tenete presente» dice ai ragazzi «che noi siamo vissuti con la protezione di Giulio Einaudi: in privato ce ne diceva di tutti i colori, però il suo atteggiamento era sempre di sfida». Certo, il marchio non avrebbe avuto quell'attenzione, anche negativa, se non fosse stato dentro «una casa editrice che aveva i fari addosso qualsiasi cosa facesse, che creava discussione».

La propensione a rompere gli schemi seguendo i fenomeni più nuovi è stata spesso elemento di scontro nelle severe stanze di via Biancamano a Torino. Come quando Cesari e Repetti pubblicano Norman e Monique. La storia segreta di un amore nato nel cyberspazio: «Internet all'epoca era una novità assoluta molto più dell'intelligenza artificiale oggi» spiega Repetti. «Intercettammo questi due ragazzi – Norman di Los Angeles, Monique di Parigi – che si erano conosciuti via email e, in un crescendo di messaggi amorosi, poi si erano incontrati e messi insieme. Uno dei grandi professori del “tavolo ovale” dove si tenevano le famose riunioni dell'Einaudi, commentò che stavamo passando dalle lettere di Jacopo Ortis a quelle di Norman e Monique, distruggendo la tradizione Einaudi.»

Eppure i due fondatori non si preoccupano dei rischi di seguire le novità, comprese le mode più pop. Come il libro di Albertino, all'epoca famoso dj. «Era seguito da moltissimi giovani e pensammo di intercettare quel pubblico» spiega Repetti ricordando che, in un eccesso di entusiasmo, chiamò Paolo Mieli, allora

direttore del «Corriere», «che avevo visto solo due volte, per segnalarglielo. Lui si mostrò interessato, ma poco dopo uscì un articolo in cui sostanzialmente ci distruggeva. Fu terrificante, ma la cosa meravigliosa è che quando lo incontrai, Mieli mi disse: hai visto che poi ci siamo occupati del libro?».

#### OPERAZIONE CONTROMARKETING

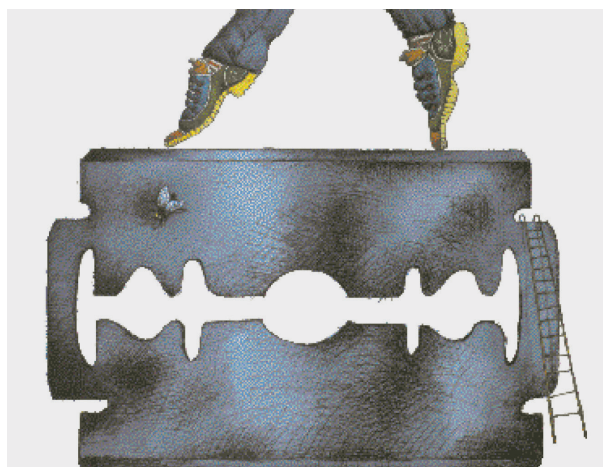
Tra i compromessi che Cesari e Repetti accettano con la casa madre ci sono le copertine con il disegno di Tullio Pericoli, a cui era affidata la grafica dei tascabili. «Ovviamente fu una scelta di grandissima qualità: stiamo parlando di uno dei migliori pittori e illustratori italiani, ma pensavamo che non rispondesse a quell'idea di trasgressione che la collana voleva veicolare. Però funzionò, basta vedere la copertina di *Gioventù cannibale* con l'omino che cammina sulla lametta.» L'uscita dell'antologia fu un vero punto di rottura che animò la critica: «Da una parte quella più tradizionale, che la stroncò, dall'altra una nuova generazione che accompagnò poi la crescita della collana» dice Repetti. «Quindi da una parte critici come Giulio Ferroni e Angelo Guglielmi; dall'altra Emanuele Trevi, Marino Sinibaldi, Filippo La Porta.» L'attenzione, anche negativa, fu usata con una certa spregiudicatezza come un'operazione di contromarketing: «Eravamo noi stessi a sollecitare giornali e critici per poter creare quel senso di comunità che nasce quando si è attaccati. Con un certo cinismo, sfruttammo questo conflitto» racconta Repetti.

Andrea Spinozzi, che si è laureato da poche settimane e sui cannibali ha scritto la sua tesi di laurea triennale, vuole sapere da Repetti qualcosa in più sull'antologia e chiede se si sia mai ripetuto un dibattito così acceso. Nonostante l'eversione che rappresentava, per Repetti i cannibali furono in tutto e per tutto un fenomeno novecentesco: «Oggi, con la parcellizzazione assoluta della rete e una certa

«Internet all'epoca era una novità assoluta molto più dell'intelligenza artificiale oggi.»

regressione a una letteratura che dà più sicurezza e non mette in crisi il lettore da un punto di vista linguistico e ideologico, quel libro non sarebbe potuto uscire, oppure non avrebbe avuto nessun clamore. All'epoca, poi, c'era una società letteraria che discuteva, critici autorevoli che scrivevano sui giornali, allora unico strumento di informazione e di discussione. Per avere fenomeni di quel genere forse ci vorranno nuovi editori giovanissimi che hanno orecchie migliori delle nostre per sentire il futuro. Ma in questo momento non mi pare ci siano».

I punti di riferimento per Stile Libero furono da una parte l'antologia dei *Novissimi* di Alfredo Giuliani, che negli anni Sessanta aveva raccolto molti giovani poeti. «Dall'altra parte» spiega Repetti «due letture avevano scatenato la nostra voglia di fare *Gioventù cannibale*: *Fango*, uscito otto mesi prima, in cui Niccolò Ammaniti univa commedia all'italiana e horror, e *Woobinda* di Aldo Nove. Due autori che non possono essere più diversi nella formazione, nello stile: Nove viene dalla poesia, da studi di filosofia, Ammaniti da una massa di letture di classici e da una specie di spirito di affabulazione da bambino. Ci fu, in quel momento, quasi una corrispondenza nell'utilizzare una serie di materiali, per alcuni il fumetto, per alcuni la televisione, per altri il cinema di Tarantino. Questa miscela di elementi fu magicamente usata per dare voce a un "personaggio uomo", nel senso in cui lo usa Giacomo Debenedetti. Allora, *si parva licet*, il personaggio uomo che esce da questi racconti cannibali io lo definirei il personaggio del rimbambito, cioè dell'*homo televisivus* che sta rincoglionito tutto il giorno davanti alla televisione. C'è una caduta di principi morali terrificante, un senso di violenza gratuita, che annuncia quella che poi finirà sulle pagine di cronaca dei giornali che spesso prenderanno a prestito proprio la parola cannibali». A Marco Romano appare lungimirante la strada del noir imboccata da Stile Libero con autori di grande successo come Giancarlo De Cataldo, Gianrico Carofiglio, Maurizio de Giovanni, Carlo Lucarelli: «Mi chiedevo se già alla fondazione ci fosse l'intento



AMMANITI, BRANCACCIO, CAREDDA,  
GALIAZZO, GOVERNI, LUTTAZZI, NOVE,  
PINKETTS, MASSARON e altri

## GIOVENTÙ CANNIBALE

La prima antologia italiana dell'orrore estremo  
a cura di Daniele Brolli



di percorrerla o se, invece, l'interesse sia nato dopo». Repetti precisa che nei linguaggi alternativi al mainstream einaudiano, il noir c'era già all'inizio: «Nasce dentro questa temperie ed è una delle colonne portanti della collana tutt'oggi, sia dal punto di vista della letteratura straniera, pensiamo a Jo Nesbø, a Fred Vargas, a James Ellroy; sia dell'italiana». Repetti distingue almeno due periodi del noir: «Il nostro interesse iniziale andava a quegli scrittori degli anni Novanta per cui il genere smette di essere un'imitazione del mercato americano e si basa su storie italiane, di trame oscure, politiche, in cui la materia viene studiata anche nelle carte processuali.

Pensiamo a Lucarelli, a Massimo Carlotto, a De Cataldo. Poi c'è stato un secondo momento in cui la serialità, che non apparteneva necessariamente a tutti questi autori, diventa molto forte e c'è un passaggio dal noir politico alla commedia noir».

#### POLITICAMENTE CORRETTO E CENSURA

Di certo allora in editoria non c'era l'attenzione al politicamente corretto, a volte anche esasperata, che oggi anima soprattutto le questioni che riguardano genere, etnia, identità sessuali. «Per me è inconciliabile con la letteratura» dice Repetti «e mi interessa molto sapere che cosa pensano i ragazzi perché è qualcosa che appartiene in pieno alla loro esperienza generazionale». Sofia Peri ha le idee precise: «Lo sbagliato, lo scorretto, sono parte della realtà e raccontarlo può avere tanti scopi e produrre diversi effetti: possono essere catartici, comici, contribuire a dare profondità a un personaggio. Naturalmente questo dibattito riguarda molto i social in cui si fa attenzione come non mai all'impatto che il linguaggio può avere. Sicuramente è da contestualizzare in una fase di grande disordine e un intervento che porti a definire dei limiti è anche funzionale, ma una livella che elimini ogni tipo di sfaccettatura e profondità non può portare buoni effetti».

Per Marco Romano è necessario distinguere: «C'è molta differenza tra gli Stati Uniti, per esempio, e l'Italia dove credo sia un falso problema, uno specchio per le allodole per orientare il dibattito altrove. Uno dei primi provvedimenti del governo Meloni è sottolineare che la presidente del Consiglio vuole essere chiamata al maschile, per esempio, a dimostrare che forse il linguaggio una qualche importanza ce l'ha nel direzionare l'opinione pubblica. In letteratura i temi attorno a cui si articola sono ben conosciuti e nel momento in cui sono padroneggiati, anche dal punto di vista linguistico, il problema non si pone». Romano prende a esempio proprio un libro di Stile Libero, *Acqua sporca*, di Nadesha Uyangoda, «un romanzo straordinario che riguarda l'identità, il genere, la classe, ma l'autrice ne parla

conoscendo in maniera approfondita il tema. Quindi credo che chi dice che non si può più dire nulla, semplicemente quei temi non li conosce e non ne padroneggia il linguaggio corretto».

Definirlo un falso problema è eccessivo secondo Repetti: «Questa cosa non ha influenzato lo scrittore vero perché il personaggio non può essere ridotto a una maschera ideologica, questo è evidente. La letteratura ha a che fare con singole figure che esprimono la temperie del tempo e le contraddizioni dell'essere umano, impossibili da filtrare attraverso il politicamente corretto. Il problema è, invece, l'audience che i libri hanno, l'enorme proliferazione di giudizi che vengono dati in rete da chiunque».

#### PRIMA E DOPO I SOCIAL

Concorda Andrea Spinozzi: «Il tema dei social, di internet, in cui tutti possono giudicare un libro senza nessuna competenza, senza magari nemmeno averlo letto, c'è in quasi tutti gli ambiti. A me *Gioventù cannibale* ha fatto esplodere il cervello perché in qualche modo ho sentito che parlava di me. In questo gioco poi è anche molto importante il lettore: come si mette davanti a quella cosa scritta, quindi come se ne parla, perché se ne parla, quando se ne parla e che cosa lui ha a che fare con quel libro». Repetti sotto questo aspetto si definisce provocatoriamente un estremista: «Se posso fare un esempio, come forse sapete sono ebreo, eppure ho sempre difeso la possibilità di quel comico, di cui non ricordo il nome, che durante i suoi spettacoli faceva il saluto nazista con una specie di gesto meccanico. Penso che darei a chiunque il diritto di esprimere anche idee disumane e inumane. Ma conta il contesto: se vado ad assistere a uno spettacolo a teatro sto ascoltando quelle cose "fra virgolette". Altra faccenda è se questa persona andasse in giro per la strada a fare lo stesso. Allora lì entra in gioco il codice penale e il "fra virgolette" non esiste più». Il passo tra la riflessione su politicamente corretto e censura è breve, anche perché non si possono dimenticare gli anni in cui il proprietario del gruppo Mondadori a cui Einaudi

appartiene, Silvio Berlusconi, è stato presidente del Consiglio. «Noi abbiamo un controllo del management molto attento e la nostra libertà editoriale è totale. Ha l'unico confine nel gestire "con armonia" i conti economici. Ma in trent'anni di storia, non c'è mai stata una sola volta in cui ci sia stato chiesto di non pubblicare un libro per il contenuto. Nell'era Berlusconi abbiamo pubblicato il diario di Sabina Guzzanti, potete immaginare...».

Il confronto si spinge sui temi più caldi del presente. Se Romano vede in *Stile Libero* un'apertura, fin dall'inizio, a giovani scrittrici esordienti, come Elena Stancanelli e Michela Murgia, Repetti ricorda che la collana inizialmente è stata accusata di essere una collana molto maschile: «Effettivamente gli autori maschi erano predominanti. Io però non mi sono mai posto il problema delle quote: non scelgo i libri in base a criteri di rappresentanza di genere, ma in base alla qualità dei testi. Detto questo, negli ultimi dieci anni ci sono quattro autrici che hanno rappresentato un momento molto importante per la riflessione culturale e letteraria di *Stile Libero*: Beatrice Salvioni, Nicoletta Verna, Viola Ardone, Cristina Cassar Scalia. Non direi che ci sia un elemento comune tra loro, se non il fatto di essere donne e di avere raccontato la storia attraverso uno sguardo femminile. Michela Murgia è un capitolo a parte. È stata una delle figure più importanti del dibattito culturale italiano degli ultimi anni, soprattutto per la capacità di unire un forte attivismo culturale a una notevole autoironia. Penso, ad esempio, ai suoi interventi sui media e sul linguaggio, insieme istruttivi e molto divertenti. Figure come la sua non nascono spesso. Sul piano personale, il nostro rapporto è stato molto conflittuale: abbiamo litigato su tutto, dalla politica al sionismo alla schwa. Io non ero d'accordo praticamente su nulla di ciò che diceva. Eppure, nonostante questo, è stata una felicissima amicizia».

#### L'IA E CALVINO

Non si può non parlare dell'editoria di oggi dribblando l'intelligenza artificiale. Sofia Peri la affronta

citando un saggio di Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi* in cui, nel 1967, lo scrittore preconizza che «come abbiamo già macchine che leggono, macchine che eseguono l'analisi linguistica dei testi letterari, macchine che traducono, macchine che riassumono, così avremo macchine capaci di ideare e comporre poesie e romanzi». «Naturalmente la domanda è provocatoria» dice Peri «e oltre a chiedere quanto l'intelligenza artificiale riesca a essere ente di produzione letteraria, chiedo anche in che modo poi l'intelligenza artificiale si sia insinuata effettivamente nell'editoria». L'ambito letterario, secondo Repetti, forse è il meno pericoloso: «La cosa peggiore che può succedere è che vengano scritti brutti romanzi con l'IA, però se pensiamo ad altri ambiti come la salute, la società in genere, la paura c'è. In editoria, soprattutto in America, è già ampiamente in uso nel marketing, nella logistica, nell'aspetto commerciale. Vedremo se porterà un valore aggiunto, io temo di sì e dico temo perché questo significherà, come sempre in questi casi, perdita di posti di lavoro». Per quanto riguarda l'aspetto creativo, però, stiamo ancora all'anno zero: «Recentemente è uscita un'intervista di Sam Altman, ceo di OpenAi, in cui rispondendo a una domanda sulla poesia dice una cosa davvero ridicola, che l'intelligenza artificiale è in grado di produrre poesie a cui loro danno un voto fra il 6 e il 7. Ma in base a quali valori, a quali storie, a quali biografie, insomma in base a quale elementi Altman può dare un voto alla poesia? Voi siete in università, ci vogliono anni e anni per capire il valore di un verso. Se parliamo di serialità, invece, sono sicuro che ci sono molti scrittori che la stanno utilizzando anche nel migliore dei modi». Non certo Thomas Pynchon. Spinuzzi vuole qualche anticipazione a proposito del nuovo romanzo, *Shadow Ticket*, già uscito negli Stati Uniti. Repetti non si sottrae: «Uscirà il 20 ottobre. È ambientato durante la Grande depressione: c'è un investigatore privato a Chicago che deve ritrovare un'ereditiera fuggita con un jazzista. Questo poi in Pynchon diventa l'origine di una serie di paranoie e complotti, ma tutto nel suo stile». Libero.

# Marco Bruna

## «*Mi cosparsi di benzina per uccidermi.*»

«la Lettura», 3 maggio 2026

Intervista all'autrice vincitrice dell'International Booker Prize 2025 con la raccolta di racconti scritta in oltre trent'anni nella lingua kannada

L'India di Banu Mushtaq sono dodici istantanee che restituiscono l'immagine di una pietra preziosa: ogni lato splende di luce riflessa. Le dodici storie raccolte in *Interno indiano* (in uscita per Frassinelli, che torna in libreria dopo un paio d'anni con titoli nuovi e una nuova veste grafica) sono state scritte in lingua kannada tra il 1990 e il 2023. Hanno al centro la vita delle donne, il patriarcato, i diritti riproduttivi, la fede, il potere delle caste, l'oppressione, la resistenza. Un mondo sterminato, come sterminata è la geografia indiana.

Banu Mushtaq (1948) ha scelto di entrare nelle case, nelle stanze affollate dei protagonisti: bambini, madri, nonne e uomini spesso confusi. Ci offre un'immagine intima dei conflitti che agitano il cuore delle donne musulmane che abitano le regioni del Sud. Prendiamo il racconto d'apertura, «Lastre di pietra per Shaista Mahal», che esplora i ruoli di genere, o «La lampada del cuore», forse la storia più struggente, che dà il titolo alla versione inglese: è la storia di una donna che pensa di non avere più alcuna ragione di stare al mondo, oppressa dal matrimonio e dalla maternità. Un giorno decide di darsi fuoco, ma verrà salvata dalla figlia prima di accendere il fiammifero. «Lentamente, i piedi iniziarono a spingerla avanti. Aprì la porta ed entrò nel cortile anteriore. Le poche piante che aveva

coltivato sembravano piangere. Sembravano annuire in segno di assenso alla decisione che aveva preso. Rientrò, chiuse la porta a chiave, andò in cucina, prese la tanica di cherosene e fece il giro della casa, incapace di decidere dove mettersi mentre se la versava addosso. Si fermò di nuovo a guardare i suoi bambini addormentati prima di tornare in salotto.» La raccolta *Interno indiano* ha vinto l'International Booker Prize nel 2025. Banu Mushtaq, scrittrice ma anche attivista e avvocatessa, è stata raggiunta da «la Lettura».

*Signora Mushtaq, questa raccolta ha avuto una gestazione lunghissima, oltre trent'anni.*

Questo libro non ha un'idea centrale. Sono dodici racconti brevi scritti in momenti diversi, in circostanze diverse e in risposta alle esigenze della mia società. Da attivista e avvocatessa, ho visto il paese cambiare ed evolvere per quanto riguarda i diritti civili. All'inizio degli anni Ottanta, quando ho incominciato a scrivere, stavano nascendo movimenti sociali nella mia zona, nello Stato di Karnataka, dove tuttora vivo. Movimenti di agricoltori e movimenti femministi. Ho portato questa esperienza nelle mie storie e ho dato una forma narrativa. Quelle raccolte qui sono soltanto una selezione: ne ho scritte quasi settanta, pubblicate in sei raccolte.

*Trent'anni sono un'eternità nella vita di uno scrittore. Come è cambiata la sua idea di letteratura?*

Inizialmente ero molto focalizzata sulla questione del Dalit, il popolo che emerge dagli strati più bassi della società, considerati intoccabili, emarginati, poveri, schiavi. Sopra di loro ci sono i bramini, che sono studiosi, e poi c'è la casta dei Kshatrya, ovvero la classe dominante, e quella dei Vaysia, la classe mercantile. Ho scritto dei Dalit, concentrandomi soprattutto sulla lotta contro il patriarcato. Il patriarcato è un sistema che si respira in casa, per le strade, a livello governativo, tra i legislatori e nei parlamentari. È ovunque. Il mio principale obiettivo è quello di contrastare il patriarcato, che mette in discussione la credibilità della condizione femminile.

*Come è cambiata la condizione femminile in India tra gli anni Novanta e oggi?*

Ci sono stati cambiamenti enormi, tutti frutto del sistema educativo. Ci è voluto molto tempo affinché le ragazze ricevessero un'istruzione. Ora c'è una legge che stabilisce che ogni ragazza o ragazzo sotto i quattordici anni debba essere mandato a scuola. Prima i genitori non avevano altra scelta se non tenerli a casa. Bangalore oggi è considerata una Silicon City. È diventata il fulcro dell'industria informatica, e quasi tutte le giovani generazioni stanno trovando un'opportunità di carriera. La comunicazione, l'istruzione, la consapevolezza sociale hanno cambiato la loro prospettiva e il loro stile di vita. In passato si parlava soltanto di dote, di debiti; erano le regole del matrimonio che definivano una persona, soprattutto una donna. Tantissime si sentivano annullate, tantissime si suicidavano.

*Parliamo allora di «La lampada del cuore», una storia che nasce dalla sua drammatica esperienza.*

Ogni storia contenuta in questo libro parla di me. Forse quella di più. c'è stato un periodo della mia vita nel quale mi sentivo soffocare, perché vivevo in una famiglia allargata. Vivevo con mio marito, mia suocera, mio suocero, cognate e cognati e i loro

«Il patriarcato è un sistema che si respira in casa, per le strade, a livello governativo, tra i legislatori e nei parlamentari. È ovunque.»

parenti. Stiamo parlando di venti o trenta persone che vivono sotto lo stesso tetto. Essendo io una delle più anziane, avevo la maggior parte delle responsabilità in casa. Ma io mi sentivo una persona diversa: mi piaceva leggere, scrivevo già, alcune storie erano state pubblicate. Non potevo più vivere in quella casa. Mio marito lo sapeva, mi amava per ciò che ero. Un giorno mi versai della benzina addosso, per farla finita. Era notte, mio marito dormiva. Sentii comunque, l'odore acre del cherosene e si svegliò di soprassalto. Venne ad abbracciarmi, mi pregò di non farlo. E mi salvò la vita.

*Ha scelto uno stile asciutto, umoristico, nonostante il tema delle storie.*

Fare sorridere il lettore significa lasciare un segno, continuerà a essere inseguito dalle tue storie. Prendere posizione, puntando il dito, non mi avrebbe portato da nessuna parte.

*Lei ha subito il gioco della censura in patria.*

Sono incappata nella censura perché ho scelto di rappresentare i problemi della società. Scrivo di indù, musulmani, cristiani. Io appartengo a un gruppo letterario chiamato Bandaya Sahitya Sangathan. Bandaya significa «rivoluzionario». Mi sento in dovere di schierarmi dalla parte degli emarginati, di coloro che non godono di alcun rispetto in quanto esseri umani, di coloro che nascono condannati. Quindi mi schiero contro una parte della società, sfido lo status quo. Per questa ragione hanno cominciato a punirmi. Se scrivo, le mie mani prendono fuoco; se non lo faccio, il mio cuore prende fuoco.

## Francesca Borrelli

*Valeria Luiselli, prelievi da ricordi passati due volte attraverso il cuore*

«Alias», 10 maggio 2026



Intervista alla scrittrice messicana all'uscita in Italia del suo nuovo romanzo dove madre e figlia viaggiano in Sicilia, cercando nuove sintonie col tempo

Non sentire la necessità di mascherare dietro un Io fittizio le proprie avventure esistenziali, e non cedere alla tentazione di nobilitarle proiettandole sullo sfondo di grandi rivolgimenti della storia o insuflandovi lo spirito romantico della follia, fa parte delle licenze che gli scrittori degli ultimi decenni si sono concessi. Li incoraggia una editoria che fa i conti con la mancanza di lettori istruiti all'esercizio di far parlare il testo, e con l'illusione di estorcere agli autori vita e miracoli della loro brillante carriera, esponendoli alle vetrine festivaliere come loquaci trofei del loro catalogo.

Dati questi presupposti, una critica letteraria all'ultimo respiro dovrà forse passare, prima di tutto, dalla cernita fra scrittori che ne approfittano per vendere le proprie impellenze narcisistiche come oggetti narrativi, e altri che in buona fede annaspiano per registrare su nuove sintonie le proprie inclinazioni romanzesche.

Quanto ai libri di Valeria Luiselli, il modo in cui inglobano le sue vicende personali rivela, da una parte, implicite tensioni comunitarie, dall'altra una singolare, irriducibile esposizione alla vita, che incrocia le proprie avventure con quelle dei classici, sedimentati fino a plasmare l'impronta stilistica di questa sua voce che sembra rispondere esclusivamente a sé stessa e ai propri incroci di tribolazioni e

fantasie. Con esplicitate riserve di cautela verso gli affetti coinvolti, in barba alle pretese devozioni (di solito maschili) al dio della letteratura, cui nulla importa delle umane fragilità.

Valeria Luiselli ha scritto il suo ultimo romanzo lungo i sei anni che sono seguiti alla separazione dal marito e durante le pratiche per il divorzio, quando il tempo «si muoveva con la velocità delle emergenze», e il presente «sembrava rapido, fragile, di una ineffabilità crudele». Scegliendo aggettivi e verbi con quella precisione fantasiosa che Tommaso Pincio – sua voce italiana – asseconda con evidente affinità di gusti sonori, lungo tutto questo suo *Principio metà fine* (Einaudi Stile Libero) la scrittrice messicana insegue un nuovo inizio, che sa essere pieno «di esche», quasi seguendo il vortice di una catastrofe, ma con l'intenzione di ribaltarla. E mentre nutre di immaginazione quello che si presenta come «un rivolgimento improvviso e brutale», al tempo stesso si prende cura delle cose travolte, le preleva dal vortice per scongiurarne la scomparsa. Ha deciso che viaggerà con la figlia dodicenne per raggiungere il luogo natale della nonna, la piccola città di Philosophiana in Sicilia, poco a sud della quale lei, una contadina, era stata assunta come sterratrice e aveva contribuito a scoprire – senza alcuna ricompensa – le rovine di una villa romana.

La voce narrante procede, tenendo d'occhio le esigenze della figlia e al tempo stesso la minaccia di demenza della madre lontana, cui manda via via pagine del suo romanzo scritte in inglese per fargliele tradurre in spagnolo, mentre lei dal Messico invia messaggi apocalittici sul piano segreto del governo degli Stati Uniti per la costruzione di un canale di confine sostitutivo del Muro, che estendendosi dalla California all'Arizona al Nuovo Messico collegherà le acque rialzate del Pacifico al Golfo attraverso il Río Grande, e con ciò sommergerà intere foreste di saguaro, uccidendo migliaia di specie e sradicando intere comunità dalle loro terre. Anche la figlia scrive alla nonna cartoline che tuttavia non spedisce, ma che serberà per regalarcene la riproduzione alla fine del romanzo, quando ne prenderà in mano la scrittura e, sostituendosi alla impasse della madre, lo potrà a termine.

In una delle loro tappe, hanno abitato nella casa di un pianista, che la narratrice chiama alternativamente «il turista», con il quale ha una storia, ma che presto si lascerà alle spalle esortando la figlia a rubargli quanti più volumi riesce a stipare in valigia della sua Loeb Classical Library: lui probabilmente non li legge, la bambina invece sì. Ha sempre tra le mani la *Storia naturale* di Plinio il Vecchio e ne recita interi brani alla madre, che li inserisce nel romanzo, via via. «Parole e concetti» riflette «sono più facili da imparare se hanno una storia, se si sposano e si tradiscono e hanno molte avventure, piuttosto che se restano meri intrecci lessicali». Sa di stare cercando un nuovo modo di pensare il tempo, «per sentirlo, per capire come è cambiato, e forse per muovermi con lui anziché contro di lui». [...].

*Lei scrive che a volte il presente le manca più di quanto non le manchi il passato, come se sentisse di non essere sufficientemente immersa nella contingenza che sta vivendo: è questo che intendeva?*

Penso che non sia affatto un caso se lei comincia da qui, da questa mia nostalgia del presente, perché la struttura del romanzo è infatti basata sul prelevare

«Viviamo con il fuoco addosso.»

piccoli frammenti effimeri di presente e provare a saldarli insieme. Al tempo stesso c'è, nel libro, una conversazione con il passato in forma di fuga verso la mitologia, la storia, la geologia, non prima però di provare a catturare gli stimoli che vengono dal qui e ora. La nostra sensazione temporale contempla il finale di qualunque cosa, il tempo se ne va come sfumandosi verso la fine. Ora, tutto questo il romanzo lo sa, lo capisce; ma al tempo stesso non vuole arrendersi al pensiero della catastrofe. Intende invece capire quale ruolo possa svolgere l'immaginazione nel ricominciare da capo.

*Lei con cosa identifica questa fine?*

Un po' con tutto quanto ci circonda: siamo in una contingenza in cui prevalgono gli autoritarismi in tutto il mondo, e su un altro fronte c'è un profondo mutamento nelle stagioni, nei passaggi dei venti, nelle piogge. Viviamo con il fuoco addosso.

*A un certo punto del romanzo lei riflette sul fatto che se l'immaginazione comporta il guardare avanti, e la memoria il guardare indietro, la finzione sta nel punto di incontro fra questi due poli, fra immaginazione e memoria. Come è arrivata a questa sintesi?*

La figlia della narratrice si ribella a questa sintesi, dice che non ha senso, sarebbe come trovarsi di fronte a un Giano bifronte: se uno guarda avanti e l'altro indietro non si vedranno reciprocamente mai! Ma per me è proprio così: l'esercizio della finzione sta nel trovare un insieme all'interno della frammentazione di un cosmo. Sta in una forma di immaginazione che reincolla i brandelli di tutto ciò che si presentava sminuzzato nel ricordo.

*È molto bella la genealogia del verbo spagnolo «recordar», che lei annota nel romanzo: vuol dire – scrive – «passare ancora una volta per il cuore»...*

Sì, è una idea che a sua volta viene dal *Fedro* di Platone, dove si dice che la conoscenza non è una nuova acquisizione, bensì il ricordo di qualcosa che l'anima sapeva già, quando le sue ali le permettevano di volare alta sulle cose e vedere come sono veramente, com'è la bellezza, la giustizia... Una volta caduta nel corpo, la conoscenza non ricorda più niente; ma se gli stimoli del mondo la esportano a qualcosa di bello, se le fanno sperimentare un amore, un entusiasmo – che altro non vuol dire se non l'essere abitata da un dio –, allora recupererà le ali. Così, conoscere veramente è passare due volte per quella esperienza...

*Anche Freud dirà che si conosce con gli affetti, ovvero passando per energie sia positive che negative...*

Certo, per conoscere dobbiamo sentire, no?

*A questo proposito, forse, nel romanzo, il momento in cui lei si stacca di più dalle contingenze coincide con un excursus che parte dalla rabbia suscitata dall'uomo che chiama alternativamente «il pianista» o «il turista»: lo ha lasciato nella sua casa a Catania, e nei suoi pensieri c'è come una esplosione: «Uomini le cui lampo sono il vicolo cieco di tutte le stanze buie che ci incutono terrore e l'inizio di tutti i corridoi, burocratici o metafisici, in cui ci perderemo o forse no, ma ai quali faremo comunque ritorno all'infinito, in cerca del corpo che avevamo prima di quel giorno, il corpo di prima che l'anima venisse saccheggiata, il nostro corpo del giorno prima di quella notte»...*

Questo passaggio voleva essere un grido di dolore collettivo, che ricorda un po' l'immagine delle mogli

«Non volevo che il romanzo fosse solo una elegia a quello che si è perduto ma anche una epica quotidiana finalizzata a **salvare le cose che esistono.**»

troiane quando si lamentano perché saranno tutte vendute e schiavizzate il giorno dopo... è un dolore che non intende restare passivo, che ha trovato una sua voce.

*Forse non è un caso che nell'unica riga in cui viene fuori il suo nome e cognome, quando la figlia della protagonista scrive il mittente sulla busta di una lettera da inviare alla nonna, questo cognome sia Camposanto...*

Ah sì, è un personaggio che, in realtà, mi porto dietro dal mio libro precedente, *Archivio dei bambini perduti*, dove c'era una sorta di romanzo nel romanzo intitolato *Ultime elegie* la cui autrice si chiamava Ella Camposanto: nella sua riscrittura della storica Crociata dei fanciulli, l'aveva immaginata in un futuro non troppo lontano, fra il Nord Africa e il Medio Oriente, forse fino all'Europa meridionale. Il cognome che le avevo dato è sinonimo di cimitero, dove la vita finisce; ma è anche un gioco che mi sono concessa con il nome di una delle mie scrittrici messicane preferite, che si chiamava Nellie Campobello.

*Alla fine del libro, c'è scritto che, come già in «Archivio dei bambini perduti», avete registrato delle voci, i suoni della natura; ma lì quella registrazione era dichiarata, accompagnava tutta la narrazione. Qui no. Fa parte della finzione?*

No, no, abbiamo registrato davvero, manualmente: gli echi sottomarini, le risonanze vulcaniche sotterranee, i venti, le burrasche e poi le voci e i canti di pescatori e marinai, utilizzando una combinazione di idrofoni, geofoni, microfoni binaurali e microfoni direzionali, per catturare i suoni delle terre siciliane e delle isole eoliche, soprattutto la presenza dei quattro elementi di Empedocle, che accompagneranno la narrazione del libro, un po' come se fosse un coro.

*Dunque questo libro è nato per lei, se capisco bene, dall'intenzione di fissare qualcosa di relativo alla perdita ma al tempo stesso anche di relativo a quello che può essere salvato.*



Sì, esattamente. Non volevo che il romanzo fosse solo una elegia a quello che si è perduto ma anche una epica quotidiana finalizzata a salvare le cose che esistono, vederle prima, ascoltarle, poi registrarle e salvarle nel racconto.

*Che rapporto c'è fra i titoli dei paragrafi, che sono molto fantasiosi, a volte poco aderenti a quanto annunciano, e il contenuto?*

Qualche relazione tra i titoli e il contenuto dei paragrafi viene in realtà mantenuta, più coerentemente di quanto sembri. Per esempio ce n'è uno che si intitola «I pianeti»: si riferisce al fatto che madre e figlia vagano nello spazio. E tutto deriva da una mia rilettura, durante gli scorsi sei anni, della *Storia naturale* di Plinio il Vecchio con il quale durante tutto questo tempo ho continuato a parlare nella mia testa: pensavo alle sue strategie di osservazione

e di documentazione di quello che era allora un mondo sconosciuto. I suoi occhi e le sue orecchie sono tra i primi a registrare da una prospettiva non mitologica bensì naturalistica. Mi interessava perché per un certo verso siamo in un momento storico simile: è vero che tutto è stato fin troppo documentato, ma al tempo stesso siamo di fronte a cambiamenti velocissimi, che non riusciamo ancora a cogliere del tutto. E per farlo, credo che dovremmo recuperare un po' della verginità di sguardo di Plinio.

*A questo proposito lei dice – nel romanzo – di non sapere da dove cominciare e come finire. Perché «Inizio e fine sono sempre confusi: sembrano scritti in un alfabeto straniero». Cosa intendeva?*

Non so se riuscirò a tradurre me stessa fedelmente, a distanza di tempo: ma credo che intendessi dire

che di solito non riusciamo a cogliere direttamente la natura di quanto comincia: non nel momento stesso in cui ha inizio, almeno; né ci accorgiamo quando le cose finiscono, e proprio perciò è come se fossero scritte in un alfabeto ancora da decifrare. Le capiremo più tardi, dobbiamo lasciar passare del tempo per capire quello non vedevamo quando ci stava di fronte.

*Una domanda romanzescamente inopportuna: lei pretende, a un certo punto della narrazione, di cedere la penna a sua figlia, perché porti a termine il romanzo. E infatti, la scrittura cambia, diventa quella di una bambina. È andata davvero così?*

Nooooo; ma in un senso più profondo sì: è vero che senza la compagnia, l'intelligenza, le domande continue di mia figlia, e senza le sue letture di un pezzetto del mio romanzo alla volta, non sarebbe andata così. Aveva sei anni quando ha cominciato a leggere le prime pagine, e mi domandava continuamente: «Mamma, ma quando lo finisci? Papà intanto ha scritto tre romanzi, e tu niente?». E così, alla fine, quando decisi di far passare l'ultima parte del romanzo per opera sua, ogni tanto mi fermavo e le chiedevo: ti sembra che una bambina della tua età si esprimerrebbe così? E lei, ma nooooooo, è impossibile. Altre volte invece mi diceva sì, va bene, oppure: perché non introduci questo o quello? Dunque, questa parte è stata davvero scritta insieme, tanto che a un certo punto le ho chiesto se volesse firmarlo insieme a me. Mi ha risposto che voleva pensarci. E poi ha concluso che non sapendo ancora cosa avrebbe voluto fare da grande preferiva di no, perché se avesse voluto diventare una scrittrice, ritrovarsi con il suo nome scritto su un romanzo che magari non le piaceva più... «Dopo che faccio» mi ha detto? Le ho dato ragione.

*Di fatto, lei ha sempre cercato che altre voci confluissero nella sua: quelle registrate nei suoi paesaggi sonori, ma anche, per esempio, quelle dei traduttori, che ha incoraggiato a intervenire nei suoi testi portando il loro contributo non solo meramente di tramite fra una lingua e l'altra... C'è dietro un intento anti-identitario, quindi politico?*

È vero, mi è sempre piaciuto scrivere come fossi in conversazione con altre voci, lasciare che altre persone entrino nei miei testi. Per esempio, in *Storia dei miei denti*, entravano le voci di operai di una fabbrica messicana. A guidarmi è stato più un desiderio di cercare una scrittura che partisse dall'ascolto degli altri, lasciando che le loro voci dessero forma al tutto, insieme alla mia. Non so se questa sia per me anche una decisione politica, ma il risultato forse lo è, perché in fondo non solo nella moltitudine dei punti di vista si raggiunge una maggiore chiarezza, ma – soprattutto – siamo tutti fatti dei ricordi altrui, che vengono da quello che ascoltiamo, da quello che leggiamo. E tutti questi sono ricordi che abbiamo preso in prestito dagli altri.



Leonardo G. Luccone

«*Odio autoritarismo e infelicità. Non posso eliminarli dal mondo, ma dai libri sì.*»

«la Repubblica», 14 maggio 2026

Intervista a Antoine Volodine, il misterioso autore francese che ha inventato una serie di pseudonimi letterari e pubblicato una cinquantina di opere

L'autore che si firma Antoine Volodine non si chiama Antoine Volodine, sebbene sia il portavoce di un collettivo di autori scritti da lui (tra i pubblicati: Lutz Bassmann, Manuela Draeger, Elli Kronauer, Infernus Iohannes, quest'ultimo a sua volta una somma di voci indistinguibili); il signore con cui ho conversato a più riprese durante il festival Testo e che chiamavo Antoine forse non mi avrebbe risposto se l'avessi chiamato col suo vero nome, tanto ha polverizzato con quarant'anni di lavoro e quarantanove opere l'autorità e la fascinazione dell'essere scrittore. Volodine è il quieto megafono di una compagine sconfitta, reclusa, silenziata, torturata dall'insensatezza del genere umano; parla ai già trapassati da un futuro in transizione, con i fiocchi bagliori dell'apocalisse già consumata, un mondo primitivizzato di relitti, crateri e animali impossibili, dove non c'è più differenza tra vita e morte, e l'io ha «lo spessore di una cartina per sigarette». Scontenti delle corrive attribuzioni (fantascienza, distopia, avanguardia), questi guastafeste ormai tradotti in tutto il mondo hanno costruito perfino la corrente letteraria che li lega, il postesotismo («una letteratura che proviene dall'altrove e incede verso l'altrove»), la cui prima opera è *Angeli minori* di Maria Clementi, uscita nel 1977 e solo incidentalmente pubblicata nel 2016 da L'orma a nome Antoine Volodine – a questo punto un potentissimo schiavista di

talenti. *Lisbona ultima frontiera* (Clichy), *Terminus radiosio*, *Gli animali che amiamo*, *Streghe fraterne*, *Le ragazze Monroe* (tutti 66thand2nd) chi li ha scritti? Ho cercato di capire di più partendo dall'inizio.

*Quando ha capito che aveva qualcosa da dire come scrittore?*

L'ho raccontato in *Scrittori* (Clichy): un bambino di cinque anni, che non padroneggia l'ortografia e sa a malapena tracciare le lettere, inizia a scrivere durante la lezione. La maestra lo lascia fare, è abbastanza sensibile da accettare questa «trance di scrittura» senza aversarla. Il bambino scrive, scrive a matita frasi maldestre, spesso con una grammatica improbabile, scrive con urgenza, febbrilmente. Il racconto ha una sua tenuta: villaggi abbandonati, bambini che scappano nella foresta, testimoni che raccontano di soldati, della paura, dell'arrivo di creature extraterrestri, dell'irruzione di formiche giganti, verdi, rosse, di cui il ragazzino riproduce foneticamente il linguaggio e le grida incomprensibili. Il quadro di questa catastrofe è dipinto dai testimoni, non dai protagonisti diretti.

*Com'è proseguito l'apprendistato?*

Ricordo di aver scritto poesie nello stile di Pierre Prévert, racconti sanguinari ispirati a Lautréamont,

racconti fantastici ispirati a Conan Doyle, Jean Ray... poi, a poco a poco, ho trovato il mio stile. Questi abbozzi sono quasi tutti andati persi. Erano il più delle volte incompiuti, a parte un grosso volume, dal quale ho ripreso diversi passaggi in *Lisbona ultima frontiera* (Clichy). Ho scritto molto, senza grandi speranze di essere pubblicato, e solo quando un editore (una editrice, Élisabeth Gille) ha accettato *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, che uscirà in Italia nel 2027, solo allora ho pensato che potevo esistere, socialmente, come scrittore.

*Come si è propagata poi la sua opera?*

Oggi che ho smesso di scrivere, guardo il mio lavoro con un certo stupore. Non ho deviato dal mio percorso. La primissima frase posta in epigrafe alla *Biographie comparée de Jorian Murgrave* è firmata Infernus Iohannes, colui che sta per concludere il postesotismo.

*Cos'è per lei scrivere a partire dai ricordi?*

Scrivere per me significa entrare in un bardo dove i ricordi degli altri, le notizie di attualità, le testimonianze storiche, i ricordi delle vittime e, naturalmente, i ricordi inventati, senza dimenticare i ricordi autobiografici, si confondono nella memoria per formare il materiale e le immagini di base su cui si applicano le tecniche narrative, romanzesche e personali, istintive o meno, e il libro prende forma.

*I suoi narratori postesotici sembrano rinunciare al futuro, e forse non vedono futuro nei loro mondi così compromessi. Come vive tutto questo ogni giorno e sulla pagina?*  
Il futuro è diventato un presente vissuto giorno per giorno, senza obiettivi, in cui anche l'idea della morte è scomparsa. I nostri personaggi sono molto

spesso dei sopravvissuti che attraversano un mondo ostile, oscuro, difficilmente prevedibile, difficilmente comprensibile. Il loro modo di affrontare le avversità è il motore (uno dei motori) della narrazione. Mi piace l'idea che il lettore li segua passo dopo passo. La loro prospettiva è una lenta consumazione, un'uscita di scena dopo l'estinzione della specie dominante. Allo stesso tempo il pianeta ritrova la sua onnipotenza vegetale, la sua bellezza primitiva, e la quiete. La parentesi animale, soprattutto quella umana, sta per chiudersi.

*Nei suoi romanzi si respira un convinto rifiuto dell'autorità. Da dove viene tutto questo?*

Odiamo radicalmente i dominanti, i sistemi politici basati sulla disuguaglianza, la violenza più o meno totalitaria e l'infelicità, ovvero tutto ciò che si osserva sulla Terra dalle prime società organizzate fino ad oggi. E poiché non siamo riusciti a eliminarli nella realtà, possiamo almeno escluderli dai nostri scritti.

*Cosa succederà tra qualche mese con la pubblicazione della sua opera finale?*

*Retour au goudron (Ritorno al bitume)*, la nostra quarantunesima opera, sarà una performance che assumerà la forma di undici volumi pubblicati contemporaneamente da undici editori diversi e firmati Infernus Iohannes. Si concluderà con una frase annunciata da tempo: «*Je me tais*» («Qui mi taccio»). Cosa succederà a me e al postesotismo? Sarà piacevole assistere all'invecchiamento forse felice di tutti questi libri. Se vivrò abbastanza a lungo da vedere questo risultato, potrò dire di non aver vissuto invano. Per quanto riguarda il postesotismo, non so cosa succederà. La sua costruzione dipendeva da me, ma il suo futuro non mi appartiene.

«Odiamo radicalmente i dominanti, i sistemi politici basati sulla disuguaglianza, la violenza più o meno totalitaria e l'infelicità.»

Vanni Santoni

*Innamorarsi un po' sul treno postcoloniale*

«la Lettura», 17 maggio 2026



Kiran Desai e il suo ambizioso romanzo corale finalista al Booker Prize in cui affida ai due protagonisti la sua visione della letteratura

Negli anni Ottanta e Novanta, Anita Mazumdar in Desai, nata a Jaipur da madre tedesca e padre bengalese, autrice cosmopolita abituata a parlare tedesco in casa, hindi con gli amici e inglese a scuola, sfiorò più volte il Booker Prize, premio per la narrativa di lingua inglese assai ambito – e forse più di tutti da chi quella lingua se l'è trovata, come era il suo caso, come «matrigna». La più grande delle rivincite, almeno per chi ha scelto il mestiere della scrittura.

Per ben tre volte Anita Mazumdar raggiunse la short list, vale a dire il gruppo più ristretto dei finalisti, ma non riuscì mai ad acchiappare l'ambita statuetta con la ciotola sulla testa, ideata dall'artista polacco Jan Pienkowski. Non che i contendenti che Mazumdar si trovò di fronte in quelle tre occasioni fossero autori di seconda fila: nel 1980 la statuetta le fu sfilata nientemeno che dal Nobel William Golding, con *Riti di passaggio*; nel 1984 il Booker Prize andò a *Hotel du Lac* della sua omonima Anita Brookner, autrice forse meno nota da noi, ma veridica autorità letteraria in patria, in quanto prima donna a occupare la prestigiosa cattedra Slade di Cambridge; nel 1999, infine, il premio andò a un altro Nobel, il sudafricano J.M. Coetzee, con *Vergogna*, peraltro uno dei suoi libri migliori.

A riscattare – o vendicare – la madre, ci avrebbe pensato la sua quarta figlia Kiran Desai, che nel 2006,

dopo un esordio assai promettente (*La mia nuova vita sugli alberi*, uscito da noi per Mondadori nel 1999), portò finalmente in casa Mazumdar-Desai il Booker Prize con *Eredi della sconfitta* (da noi uscito nel 2007 per Adelphi), un accorato romanzo sull'emigrazione indiana e sugli effetti meno visibili della decolonizzazione. Poi, il silenzio. Vent'anni di silenzio, in effetti. A dispetto delle ovvie pressioni di agenti, editori e lettori.

Ma finalmente Kiran Desai è tornata sugli scaffali (e a ben guardare anche al Booker Prize, dove è giunta di nuovo in finale, sia pur senza vincere) e arriva ora anche su quelli italiani, con *La solitudine di Sonia e Sunny*, romanzone (le pagine sono ben 776) che come il precedente presenta di nuovo un vasto cast organizzato attorno due personaggi indiani uniti e divisi dal postcolonialismo e dai suoi effetti, ma anche da forze più antiche e non meno pertinaci, come la volontà delle famiglie che si oppone agli attacchi da parte della globalizzazione dei costumi.

Si comincia, in effetti, con uno di quei temi che noi occidentali ci aspettiamo dagli autori indiani, va da sé pregiudizialmente (o forse per coltivare un vago senso di superiorità verso una civiltà che in realtà non ha mai avuto nulla da dimostrare ad alcuno in termini di spessore culturale e filosofico): i matrimoni combinati. Ma è chiaro fin da un primo sguardo

alla stazza del romanzo, o anche a una spontanea riflessione sulla sua gestazione ventennale, che la storia di Sonia e Sunny, divisi ma (pre)destinati a sposarsi, non è che lo spunto primario per un affresco sociale di portata ampia e ambizioni grandiose. Fidiamoci tuttavia del titolo e cominciamo da loro. Da Sonia e Sunny. Sonia studia in un'università del Vermont, coltiva vaghe ambizioni letterarie e si lascia volentieri sedurre, sia pur senza gioia, da Ilan de Toorjen Foss, pittore di trentadue anni più anziano e perfetto iniziatore, tanto al sesso quanto all'avere idee forti (e magari sbagliate) sul mondo. E come ogni iniziatore davvero perfetto, al momento giusto può anche venir liquidato senza nulla di più impegnativo di un piccolo psicodramma.

Intanto, nella meno fredda ma comunque non calda New York, c'è Sunny, che lavora come copy editor per l'Associated Press, coltivando sogni invece giornalistici, che paiono già un po' fuori dal tempo: se i libri non stanno benissimo, resta pacifico che sono più in salute dei giornali. Ma è pur vero che ciò

non vale troppo in India, dove la carta stampata se la passa ancora piuttosto bene. La coinquilina di Sunny è una repubblicana di quelle con i genitori che collezionano fucili automatici, ma per il resto anche la sua vita a New York scorre senza troppi problemi, se non quelli derivanti dalla cosiddetta «congiuntura storico-culturale».

Fin qui, in attesa dell'incontro tra i due, e mentre assistiamo ai movimenti di un vasto e vivido contorno di comprimari, siamo nel campo di ciò che ci si può aspettare dal tipico romanzo che prende le mosse da simili temi e premesse. Desai arriva a piazzare la svolta – chiamando il suo libro fuori da tutto ciò che di prevedibile può esserci nel «romanzo postcoloniale» contemporaneo – con una soluzione da puro feuilleton: fa incontrare i due protagonisti su un treno notturno, dopo che entrambi hanno respinto i tentativi e le insistenze delle loro famiglie per farli sposare.

Un livello di coincidenza (o di *deus ex machina*) alla Dumas che oggi difficilmente s'incontra in un



© «The New York Times»

romanzo «realistico» (ma pure in un romanzo fantastico): e tuttavia si sa, in letteratura tutto può tornare, e quando meno te l'aspetti. Tra l'altro, ironicamente, qua e là l'autrice, tramite Sonia e i propri progetti letterari, lancia frecciate contro un altro filone della narrativa indiana capace a suo tempo di raggiungere il successo internazionale: il realismo magico. Forse la protagonista Sonia non sa che romanzo vorrebbe scrivere, ma di certo sa che non vuole scriverne uno alla Salman Rushdie o alla Arundhati Roy. Lotte intestine nella letteratura indiana, dichiarazioni di poetica o prefigurazioni di direzioni della narrativa del paese? Il lato ironico della questione è che Sonia (e Kiran Desai con lei) rifiuterà pure il realismo magico, ma non rifiuta di certo – anzi, l'abbraccia – l'ambizione comune tanto al Rushdie dei *Figli della mezzanotte* quanto alla Roy del *Dio delle piccole cose* di scrivere, con o senza il «magico», il «grande romanzo indiano».

Grande romanzo indiano che, con la colonizzazione da un lato e l'emigrazione dall'altro, non può esimersi dall'essere anche grande romanzo globale...

Se vincerà il realismo magico o quello «solo realistico», lo scopriremo leggendo altri e futuri libri indiani, cosa che avverrà senz'altro, considerata la vitalità della narrativa del paese, che sia scritta in inglese, in hindi, in tamil o in una delle sue tante altre lingue; intanto, procediamo con la lettura di *questo romanzo*, che si rivela oltremodo godibile: mentre Sonia e Sunny s'incontrano su quel treno fatale, tutti gli altri personaggi si stanno muovendo per il globo (ci sono gli Stati Uniti e l'Inghilterra, ma pure il Messico e persino l'Italia, oltre a tanta India più o meno nota a noi occidentali) e i temi si moltiplicano. C'è spazio per il misticismo; per l'idea di successo (e le sue differenze tra Oriente e Occidente); per l'incombere dello «sguardo occidentale»

«Grande romanzo indiano che, con la colonizzazione da un lato e l'emigrazione dall'altro, non può esimersi dall'essere anche grande romanzo globale.»

su chi occidentale non è; e, come da titolo, per la solitudine: quasi tutti i personaggi della *Solitudine di Sonia e Sunny* si sentono soli, ognuno a modo suo, ed è ormai ben noto che più il mondo diventa popolato e interconnesso, più ci si può sentire soli e sconnessi da tutto.

Arriva poi un'ulteriore riflessione, posta acutamente sottotraccia: quella sul genere stesso del romanzo, genere eminentemente *occidentale* ma divenuto oggi, piaccia o meno ai non occidentali, una sorta di «ammiraglia della letteratura» a cui non si può non ricorrere se si vuole far sul serio con le parole scritte. Salterà del resto all'occhio che Desai, lungo le sue 776 pagine, si muove con agio tra svariati registri, cambia tipo d'inglese in corsa *à-la-Joyce* e muta persino genere: utilizza insomma una bella parte dell'armamentario modernista e postmodernista, sviluppato rispettivamente in Europa e in America, per giungere ai propri obiettivi letterari. E infatti, a dispetto del titolo esplicitamente romantico, rinforzato dall'immagine dal sapore chagalliano posta dall'editore sotto di esso, nonché dell'ossessione indiana (ossessione che vogliamo qui definire squisitamente postcoloniale, o sarebbe una frecciata eccessiva?) per il «grande romanzo indiano», quando il lettore chiude *La solitudine di Sonia e Sunny* scopre, infine, di aver letto un romanzo... sull'arte del romanzo. [...]

«Quando il lettore chiude *La solitudine di Sonia e Sunny* scopre, infine, di aver letto un romanzo... sull'arte del romanzo.»

# Cristiano Valli

## *O il data center o la vita*

«Rivista Studio», 18 maggio 2026

Un reportage dall'America che sta scomparendo per far spazio ai data center, «mostri» che divorano terra e acqua e tolgono il sonno e la pace a chi ci vive accanto

THIS WAS OUR WATER. Era la nostra acqua. Guidando in Nevada verso l'Arizona la recinzione appare sulla sinistra. La vernice blu è stata spruzzata dal basso su un pannello alto due piani. Ogni lettera si allarga come un'ombra al tramonto, verso l'alto, dove il blu sfuma in un colore meno intenso. Un azzurro che si mescola con il cielo appena sopra la rete. La barriera a pochi centimetri dal confine di Stato, quasi avessero paura di sprecare un po' di spazio.

La scritta ne copre un'altra, bianca. CAMPUS C. Attorno al pannello i cartelli di divieto d'accesso, i sensori di movimento. Accosto. Vedere quanto ci impiegano è ormai un gioco che faccio con me stesso. Un Suv nero mi viene quasi subito incontro attraversando le illusioni ottiche che giacciono sull'asfalto, pozzanghere immaginarie, quasi un presagio, la metafora di quel che mi aspetta. L'addetto alla sicurezza si ferma all'altro lato della strada. Ormai rituale anche lo scambio. «Non puoi stare qui.» «*Yeah, call the robocops, then.*» Poi piano riprendo la marcia.

È un test sciocco, che non fallisce mai. Racconta quanto si sentano padroni in casa d'altri. Sono giorni che guido nel deserto, un'auto a noleggio e una mappa di carta piena di puntini rossi preparata in motel ogni mattina. A sei metri dal più grande data center del Nord dell'Arizona non c'è campo. Solo

un lungo elenco di reti wi-fi, protette. Sono quelle usate dai sensori, dalle camere di sicurezza, dai droni. Le cifre non ufficiali parlano di quasi duecento di questi stabilimenti tra il Nevada e l'Arizona. Per anni sono stati costruiti nel disinteresse generale. Non in segreto, ma se costruisci una cosa nel deserto, fai rumore? Seguo la mappa della qualità dell'aria, uno dei pochi progetti dell'Epa che questa amministrazione non ha cancellato. Ogni puntino rosso indica un livello di inquinamento atmosferico comparabile a quello della Beijing preolimpica. Lì sotto si nasconde un centro dati.

Quel che ora scorre alla mia sinistra non ha ancora un vero nome. Ad alcuni nemmeno l'hanno mai dato. Ho visitato il DCS08 solo tre giorni fa. Ho chiesto se significa che ce ne sono altri sette. Non lo sapevano.

La palizzata dura poco meno di sei chilometri. Appena a sud il piccolo centro abitato. Negli Stati Uniti i posti hanno tutti nomi semplici. Se c'è un palo e una collina la cittadina è «Palo sulla Collina». Walnut Grove e Pine Valley sono esattamente quel che dicono di sé. I data center hanno cambiato così tanto tutto che ho preso a fare quel cui ci hanno abituato i romanzi, i film, i videogiochi postapocalittici. Ribattezzare i luoghi con nomi più in sintonia col presente. Attraverso un torrente asciutto prima

di una biforcazione. «Well, sono a Dry Fork,» mi dico «Bivio Secco».

Dieci anni fa di venerdì mattina avrei trovato una cittadina nei toni del giallo chiaro della sabbia, vecchi pick-up parcheggiati davanti a uno dei due diner sulla Main Street. Ragazzini e ragazzine eccitate in bici verso scuola. Nel piccolo giardino di fronte alle case cespugli di rose, un cartello con il nome della squadra della scuola elementare. Oggi tutto è coperto da una patina grigio chiaro, come quella che ti resta sulle scarpe buone quando esci prima da messa e giochi a palla sulla ghiaia del sagrato. È venerdì sera, la sera in cui gli studenti giocano a football. Dello scuolabus che oggi porterà i «Coyote di Yucca» in trasferta non si vede quasi più il giallo d'ordinanza.

#### IL TREMITO

Martha lavora sola nell'unico diner rimasto aperto. L'altro – in cima alla via – mi ha accolto con assi alle finestre e una insegna distrutta dai sassi scagliati per noia dal parcheggio vuoto. Qui la macchina per il gelato è in un angolo, i milkshake cancellati con strisce di nastro adesivo ingiallito sul menù appeso alla parete.

Martha non ricorda più cosa significhi svegliarsi nel silenzio. «[...] alle due e ventuno del mattino, ogni notte.» È l'ora in cui parte «il tremito». Prima il sussurro dalle travi della vecchia casa colonica, poi l'intero edificio che risponde, è una vibrazione che sale dal pavimento, si avverte prima coi piedi, sulle mani e poi si insedia nel petto come un cuore alieno, artificiale. Martha ha settantadue anni, i polsi segnati dalle inconfondibili piccole ustioni di chi usa il forno ogni giorno. Da tre anni dorme con la radio a transistor accesa su una frequenza vuota. *White noise*, un fruscio che dovrebbe coprire un suono avvertito non come rumore. È una presenza, come quando entrando in una stanza sai già che troverai una tv lasciata in stand by. «È come avere un frigorifero sotto al cuscino.»

Tremiti, ronzii che scandiscono il giorno di Martha come un tempo facevan le campane. «C'è una

vibrazione di base, continua, quasi sopportabile perché il cervello la archivia come sfondo. Poi ci sono i picchi, quando i server vanno sotto stress – di solito nel tardo pomeriggio, quando le persone in città accendono luci, televisori. I vetri cominciano a cantare, inizia con una nota acuta, come se qualcuno strisciasse un dito bagnato sul bordo di un calice, poi scende di tono, diventa un fischio appena percettibile, ma sempre presente. E poi ci sono i test dei generatori, le sirene intermittenti del sistema antincendio, le pompe idrauliche che partono all'improvviso.» Le finestre del diner stonano, tra i tanti segni di rassegnazione. Tendine nuove. «Le ho appena comprate, mi ricordano di quando avevamo ancora il giorno e la notte. A casa dormiamo tutti con le finestre sprangate ormai.»

#### IL BAGLIORE

Il bagliore è la seconda piaga, il secondo segno della fine del loro mondo. Quando cala il buio, l'orizzonte a nord della piccola contea non è più il profilo dei monti Hualapai, prima contornato da stelle abbastanza luminose da indicare la via, ma abbastanza fioche da cullarti nel sonno. È un muro fosforescente lattiginoso, un'alba perpetua senza sole. Le luci di sicurezza dei tre campus – quattrocento ettari di capannoni grigi, identici, senza finestre – non si spengono mai. I led disegnano strisce di giorno artificiale tra i quali i coyote hanno smesso di ululare. «Si sono spostati a nord, verso le colline,» dice il vicino di bancone «non sopportano la luce eterna. E nemmeno io».

Qui la notte non c'è più. C'è un dormiveglia tossico, un'insonnia che si trasmette di casa in casa come un contagio. Si è smesso di chiedersi «come stai?» perché la risposta è scritta nelle occhiaie violacee di chi siede al Dinah's Diner, di chi beve piano un caffè corretto col bourbon versato da fiaschette non più nascoste, appoggiate sul bancone.

Il giorno in cui tutto è cambiato era un giovedì d'autunno nel 2019. La contea contava allora poco più di tremila anime sparse tra ranch polverosi, una scuola elementare, un ufficio postale, tre chiese e un silo abbandonato dove arrampicarsi per scrivere il proprio

nome in cima. Una sorta di rito di passaggio locale all'età adulta. La siccità non è mai stata una novità da queste parti, ma i pozzi tenevano. La vita scorreva secondo il ritmo delle nascite dei vitelli e delle partite di football del venerdì sera. Non c'era ricchezza, non c'era miseria. Una ruvida, testarda dignità. Quel giovedì in città ci fu una presentazione. Power point proiettati su lenzuoli bianchi stesi nella palestra della scuola elementare, ché in municipio non c'era abbastanza spazio. Mostravano rendering. Non parallelepipedi grigi, ma costruzioni basse, eleganti, immerse in un mare di verde digitale, filari di alberi immaginari, pannelli solari. «Un campus sostenibile,» dicevano «una partnership con la comunità». «Lavoro.» «Futuro.» Jessie – consigliera di contea, allevatrice di quarta generazione – ricorda quella presentazione parola per parola. «Ci dissero che eravamo stati scelti per la nostra posizione strategica, per l'energia pulita della diga di Hoover, per la fibra ottica che passava lungo la statale. Ci dissero che i data center erano il futuro, che l'economia digitale aveva bisogno di case, e noi potevamo diventarne i custodi.» La parola «custodi» suonò bene. Per i nativi del luogo – gli hualapai – la custodia è un valore. La custodia della terra, dell'acqua, degli animali. Contò la sensazione che qualcuno, finalmente, si fosse accorto della loro esistenza. Che la contea dimenticata dal governo federale, dai grandi allevamenti industriali, persino dall'autostrada – che passa quaranta chilometri a est – potesse improvvisamente essere importante. «Ci fecero sentire speciali» dice Jessie. Firmarono un accordo che prevede esenzioni fiscali per vent'anni, diritto di prelazione sulle falde acquifere, permessi edilizi accelerati, nessuna

«Per i nativi del luogo – gli hualapai – la custodia è un valore. La custodia della terra, dell'acqua, degli animali.»

valutazione d'impatto ambientale approfondita. In cambio, la promessa di un centinaio di posti di lavoro a tempo indeterminato, la ristrutturazione della scuola grazie a un «fondo di compensazione» e un assegno simbolico alle casse della contea. «Quando lessi il contratto, avevo le lacrime agli occhi,» ricorda Jessie «pensavo di avere salvato la mia terra. Invece stavo firmando la sua condanna».

#### LA NUVOLA

La fine iniziò quasi da subito, prima ancora che le recinzioni cambiassero per sempre l'orizzonte. Colonne di camion che correvano tra nuvole di polvere bianca, una farina sottile che si infilava sotto le porte, nei polmoni, nei tessuti. Main Street divenne un budello intasato da motrici con ruote più alte di un uomo. I bambini e le bambine smisero di andare a scuola in bicicletta su strade disintegrate di cui era solo rimasto pietrisco. Lois e Frank vivono da trentacinque anni in una villetta lungo la «provinciale 42», appena un chilometro dal perimetro di quello che oggi è il Campus C, il più grande di tre lotti. Lois ha un giardino di rose che era il suo orgoglio, cespugli che la madre aveva piantato cinquant'anni prima, varietà antiche che per lei profumavano di infanzia. «Il primo anno di costruzione le rose hanno smesso di fiorire. Le foglie erano coperte da una patina grigia che nemmeno l'acqua riusciva a togliere. Pensavo fosse una malattia. Era cemento. Polvere di cemento.» Sul retro pomodori e zucchine crescono rachitici, la buccia costellata da microlesioni. «Non mangiamo più quello che coltiviamo. Abbiamo paura. Abbiamo fatto analizzare il terreno. Metalli pesanti, silice cristallina.»

La nube non si è mai davvero dissolta. Anche adesso quando il vento soffia da ovest – il vento che un tempo portava l'odore della salvia selvatica e del bestiame – arriva un gusto metallico che resta in fondo alla gola, un raschiare che non se ne va bevendo. «Mio nipote Marco ha sei anni e ha già l'inalatore per l'asma,» dice Lois «prima in famiglia non avevamo mai avuto problemi di respirazione. Mai». Il

cantiere è stata la prima violenza. «[...] è temporaneo – ci dicevamo – un anno, forse due, e poi arriveranno i benefici. I posti di lavoro, la scuola nuova, la strada asfaltata. Ci aggrappavamo alle promesse come un naufrago al relitto.» Poi se ne andò l'acqua. Il sistema di raffreddamento del campus funziona con un principio semplice e antico. Evaporazione. Acqua prelevata dalla falda viene fatta scorrere su serpentine per sottrarre calore ai processori. Ciò che non evapora torna al terreno, più caldo, più povero, alterato. Per sostenere il ciclo servono volumi d'acqua inimmaginabili e l'accordo del 2019 prevede diritti di prelievo prioritari sulla falda. La stessa falda che per un secolo aveva dissetato bestiame, irrigato campi, riempito le vasche da bagno, le piscine, le fontanelle nei giardini.

**«L'ACQUA NON C'È PIÙ. TRA POCO NON CI SAREMO NEMMENO NOI.»**

Earl è un uomo alto e curvo, con occhi che sembrano guardare sempre un punto lontano. La sua famiglia alleva bestiame su queste terre da cinque generazioni, da prima che l'Arizona fosse uno Stato. Appartiene alla nazione Hualapai. Il suo ranch si estende su duecento ettari di pascolo magro, nutrito da un pozzo artesiano che suo nonno ha trivellato a mano nel 1923. «Quell'acqua era la nostra banca,» mi spiega camminando lungo il bordo di un abbeveratoio segnato dalla ruggine «non avevamo risparmi, non avevamo rendite. Avevamo l'acqua. E con l'acqua avevamo l'erba e con l'erba le mucche. Era un cerchio perfetto. In equilibrio da novant'anni». Nell'estate del 2022 il pozzo di Earl ha cominciato a tossire. L'acqua usciva marrone, poi a intermittenza, poi ha smesso del tutto. «Ho chiamato un tecnico da Kingman. Ha calato una sonda, ha misurato la falda. Mi ha guardato e ha detto "signor Redcloud, il suo pozzo è ancora a quaranta metri. Solo che l'acqua è a trentacinque. Si è abbassata di quindici metri in due anni". Non avevo mai visto un pozzo morire così in fretta.» La contea ha imposto restrizioni sull'irrigazione, ma le restrizioni valgono per

gli abitanti, il campus gode di un regime speciale. «Io posso innaffiare l'orto solo il martedì e il venerdì dalle sei alle otto di sera, pena una multa salata» dice Martha «loro possono succhiare la falda giorno e notte, senza limiti. È scritto nero su bianco nelle carte che abbiamo firmato senza capire».

Earl ha dovuto vendere due terzi del suo bestiame la scorsa primavera. «Le mucche hanno sete. E quando hanno sete soffrono e quando soffrono non producono latte, non ingrassano. Le portavo via sui rimorchi e piangevano. Avete mai sentito piangere una mucca? È un suono che non dimentichi. Ti entra dentro, ti graffia il cuore, l'anima.» I figli di Earl sono partiti per Phoenix, per Las Vegas, uno si è arruolato nell'esercito. «Mio nonno diceva sempre "finché c'è l'acqua, i Redcloud stanno qui". L'acqua non c'è più. Tra poco non ci saremo nemmeno noi.» L'impatto sull'acqua è la ferita più visibile, ma queste comunità stanno perdendo tutto. Il campus è allacciato alla rete elettrica a tariffe industriali agevolate, garantite da un emendamento votato dal consiglio di contea. Ma la rete era vecchia, sottodimensionata, pensata per case sparse e qualche officina. La nuova domanda ha saturato le linee esistenti, generando picchi, sbalzi, microinterruzioni che friggono gli elettrodomestici. Il costo della manutenzione straordinaria, dell'ammodernamento delle sottostazioni ricade sui residenti.

Frank mi porge una cartelletta piena di ricevute spiegazzate: ci tiene che io le legga, ha paura di non essere creduto. «Pagavo circa novanta dollari al mese d'estate, con l'aria condizionata. L'anno scorso duecentottanta. Non ho cambiato consumi, dovrò iniziare a soffrire il caldo quest'anno.» Ha ipotecato un pezzo di terra per coprire le bollette arretrate. «Ho settant'anni e mi sono indebitato per tenere acceso il frigo. Questo mi hanno portato.»

«Ci hanno promesso lavoro, ricchezza, progresso,» lo interrompe Lois «ci hanno tolto tutto, e lasciato paura, incertezza. Notti insonni». Mi racconta delle batterie di continuità. Enormi, industriali. Sono in un edificio poco al di là della provinciale. «Quando

scatta il generatore diesel per i test – una volta al mese, di solito di notte – sembra di stare in una nave mercantile. I muri tremano. La cristalleria vibra nella credenza.» La prima volta Lois pensò fosse un terremoto. Scese in strada in camicia da notte, ci trovò una decina di vicini, tutti con la stessa espressione smarrita. «Sembravamo fantasmi, lì in mutande, con una nuvola di fumo che saliva da oltre la collina.»

Il fumo non è innocuo. Non c'è un ospedale qui. C'è un medico volontario che passa una volta al mese con una clinica mobile. «Le emissioni dei generatori diesel» spiega «contengono particolato fine, ossidi di azoto, anidride carbonica. Abbiamo visto un aumento dei casi di bronchite cronica, allergie respiratorie, asma infantile. Persone che non hanno mai fumato e adesso tossiscono come minatori». Quando si è abbastanza lontani dal rumore dei server c'è un silenzio innaturale per chi conosce il deserto dell'Arizona. Sheryl è una attivista ambientale, discendente della tribù yavapai. Mi porta sul crinale di una collina da cui si domina l'intera vallata. Sotto di noi i tetti grigi del campus si estendono come una colata di asfalto su quella che era una prateria di graminacee e artemisia. «Qui sopra, da bambina, venivo con mio nonno a raccogliere erbe medicinali. Radice di osha, artemisia per i cerimoniali. Mi insegnava a riconoscere i nidi dei passeri, le tracce del puma. Mi diceva "ascolta la terra, parla con il vento". Oggi qui non parla più nessuno.»

## IL SILENZIO

Il silenzio di cui parla Sheryl non è assenza di suono. È assenza di vita. Non ci sono più uccelli. Le allodole che scandivano le mattine di primavera con il loro canto verticale ora sono un ricordo. «La luce artificiale confonde gli uccelli migratori. Arrivano disorientati, si schiantano contro i muri o volano in circolo fino a morire di sfinimento. Abbiamo trovato decine di corpi di *warbler* – usignoli – di tanagri, di piccoli falchi.» Sheryl ha creato un gruppo di monitoraggio volontario. Pulisce i cadaveri, cataloga, piange in silenzio.

Il torrente stagionale che attraversava la parte bassa della contea, il Chinle Wash, è asciutto ormai da due anni anche nei mesi in cui tradizionalmente scorreva. «I cervi non vengono più ad abbeverarsi. Le impronte nel fango sono un archivio sepolto. Gli anfibi, le raganelle che cantavano la notte, sono scomparsi. Mio nonno diceva che le rane sono le sentinelle dell'acqua. Se mancano loro, manca tutto.» Mi racconta di un vecchio tasso che viveva sulla sua proprietà. «Lo vedevo ogni estate. L'anno scorso l'ho trovato morto accanto al recinto. Non aveva ferite. Ha bevuto acqua contaminata dai deflussi del cantiere. L'ho seppellito sotto il ginepro, con una preghiera. Ho pianto per un tasso come per un fratello. Perché in un certo senso lo era. Era un pezzo di questa terra che se ne andava.»

A giugno del 2023, durante un'assemblea pubblica che resterà nella memoria locale come «la notte dei secchi asciutti», la comunità chiese conto della situazione a Jessie e agli altri consiglieri. La palestra della scuola era piena, stipata di corpi stanchi e furiosi. «Avevamo portato le bollette, le analisi dell'acqua, i certificati medici,» ricorda Martha «volevamo che qualcuno ci guardasse negli occhi e ci dicesse "abbiamo sbagliato". Jessie lesse un comunicato preparato dai proprietari del campus. Diceva che i posti di lavoro erano stati creati. Undici posizioni a tempo pieno, per una struttura che consuma quanto una città di centoventimila abitanti. Undici. Tutti tecnici specializzati, venuti da fuori. Qui hanno assunto due guardie notturne e un addetto alle pulizie».

Earl si alzò in piedi e senza dire una parola mostrò un secchio vuoto. Lui come tutti gli altri, lo posò sul pavimento di linoleum e uscì nella notte fosforescente. «Non è sviluppo economico,» dice oggi «è neocolonialismo digitale». Le case sono invendibili. «Nessuno compra se l'acqua è avvelenata, l'aria sa di metallo e il rumore non ti fa dormire.» Nemmeno l'agente immobiliare vive qui. «Abbiamo abbassato i prezzi del quaranta per cento e ancora non si muove nulla. Come se questa zona fosse diventata invisibile, o peggio, radioattiva.» I residenti sono

intrappolati. Non possono vendere, non possono restare senza ammalarsi. È una trappola esistenziale. Una settimana, 630 chilometri. storie che si ripetono. Storie di bambini che non giocano più all'aperto, per la polvere e l'asma. Perché le strade sono troppo pericolose, sia per le condizioni che per i mezzi della manutenzione che sfrecciano a qualsiasi ora. Storie di famiglie che cercano sollievo nei fine settimana, picnic, gite, campeggi sul lago, weekend dai parenti in città. C'è chi la domenica va a messa nelle città vicine. Il lunedì mattina il tremito è lì ad aspettarli. «È come tornare in prigione, volontariamente, perché sai che non si può scappare.»

#### LE DUE E VENTUNO DI NOTTE

Storie ascoltate ogni giovedì sera nei «circoli dell'ascolto», gruppi di supporto sorti un po' ovunque. La risposta delle comunità a quella che alcuni considerano un vero e proprio disturbo da stress post-traumatico. Ci si trova nei fienili dove un tempo si ballava, nelle canoniche in disuso, nelle palestre. Non si vota, non si firmano petizioni. Ci si siede in cerchio, si beve tè di artemisia e si racconta, ci si fa forza insieme. Qui ho ascoltato la storia di Anna, che ha trent'anni e ha scoperto di essere incinta due mesi dopo l'arrivo dei camion. Ha portato avanti la gravidanza con la paura che il feto assorbisse «il tremito», che Grace nascesse con il ronzio nel sangue. Poi, una notte, Grace ha smesso di piangere. Anna si è avvicinata alla culla in preda al panico, e ha trovato la bambina con gli occhi aperti, tranquilla, quasi ascoltasse. «[...] si era abituata. Non so se sia un bene o un male, ma mi sono detta che se lei può trovare pace in questo inferno, allora forse posso farlo anch'io.»

Qui ho ascoltato il racconto di Tomás, un migrante messicano che è arrivato in Nevada vent'anni fa per lavorare nei ranch e che oggi, a cinquantadue anni, guida un pick-up scassato per portare acqua in taniche alle famiglie con i pozzi asciutti. «Non lo faccio per soldi, lo faccio perché ho visto mia nonna camminare chilometri per un secchio d'acqua a Oaxaca.» Tomás non possiede uno smartphone. Non ha un

indirizzo email. «Eppure la *cloud*» scherza, la «nuvola», «ce l'ho sopra la testa. Una nuvola senza pioggia. Che assorbe, prosciuga».

E poi c'è la storia di padre McKenzie, il pastore luterano che celebra messa all'aperto, al confine dei campus. L'altare rivolto verso pareti grigie e i fedeli con le mani alzate non in preghiera, in segno di protesta. «Non chiediamo a Dio di distruggere i data center. Chiediamo la forza di resistere. Chiediamo a chi li ha costruiti di guardarci, di guardare quello che hanno fatto, le nostre facce stanche, le unghie sporche di polvere di cantiere. La nostra disperazione.»

Il giorno dopo mi sveglia il tremito. Sono le due e ventuno. È puntuale. L'aria è fresca ma ha il retrogusto dell'antigelo. In lontananza l'ormai familiare rettangolo di luce perpetua. Evoca immagini a cui ci ha abituato solo la fiction. Un atterraggio alieno, il primo livello di Duke Nukem 3D, prima di scendere nel bunker radioattivo. È *terraforming* all'incontrario. Non rende un luogo vivibile, abitabile, trasforma la Terra in un pianeta inospitale e privo di vita. Come una luna aliena all'inizio di un processo di estinzione. Penso a Martha con la sua radio a transistor e le torte da mettere in forno prima di un'alba immaginaria, penso a Earl, che sta sellando il cavallo per andare a controllare pascoli solo di nome. Penso a Lois e Frank, che si tengono per mano nel letto ascoltando la cristalleria vibrare. A Sheryl, che raccoglie i corpi degli uccelli e li seppellisce con le preghiere degli antenati. A Grace, che ha trovato pace, e mi chiedo se quella pace sia una vittoria o una sconfitta.

Tornando a nord, nello specchio retrovisore posso vedere per chilometri la stessa scritta che mi ha dato il benvenuto. ERA LA NOSTRA ACQUA. Il mio corpo avverte il sollievo del tremito finalmente svanito. Lascio una terra che sta scegliendo, senza parlarne mai davvero, cosa vale la pena salvare e cosa possiamo permetterci di perdere. Qui, come in tante altre comunità sparse per il Nord America e per il pianeta, la scelta l'hanno fatta senza chiedere, di notte, mentre la comunità dormiva. L'hanno fatta con una firma, un timbro, un sorriso.

# Viola Stefanello

## *I giornalini studenteschi resistono*

«il Post», 18 maggio 2026

Sia quelli di carta sia quelli in nuovi formati, e fanno un lavoro importante nelle scuole italiane, anche se non sempre incoraggiato

Ogni mese, al liceo scientifico Righi di Bologna, più di duecento studenti spendono un euro per comprare il «Sottobanco», una rivista cartacea di quarantasette pagine prodotta, stampata e distribuita dai loro compagni di scuola. Il giornale nella sua forma attuale esiste dal 2022, ma è l'ultimo di una lunga lista di testate che hanno raccontato quel liceo dagli anni Ottanta in poi: oggi ci scrive una trentina di studenti. È proprio quel tipo di giornale che molti ricorderanno dagli anni delle scuole superiori: un prodotto amatoriale, con articoli di opinione e attualità scritti con l'entusiasmo e l'ingenuità degli adolescenti, pieno di vignette, barzellette, poesie e racconti.

La scarsa abitudine dei giovani a informarsi sui giornali di carta e la diffusione di social network e piattaforme di video e podcast potrebbe far pensare che esperienze di questo tipo siano in via d'estinzione. Non è così: secondo le rilevazioni del Ciss, il Convegno italiano della stampa studentesca che dal 2008 si riunisce ogni anno a Perugia durante il Festival del giornalismo, in Italia esistono più di un centinaio di redazioni studentesche attive: ci sono vari blog, pdf scaricabili on line, podcast e webtv, ma molte pubblicazioni sono ancora cartacee.

Giacomo Schilardi, direttore del «Sottobanco» e studente del terzo anno, dice che lui e i suoi compagni

non hanno mai pensato di fare un giornale on line. «Il «Sottobanco» ha questo nome proprio perché è un giornalino che gli studenti dovevano sfogliare durante le pause e mettere poi sotto al banco» dice. Pochi giorni fa, il loro lavoro è stato premiato, letteralmente: il «Sottobanco» ha vinto il primo premio del concorso «Fare informazione a scuola», organizzato dall'Ordine dei giornalisti dell'Emilia-Romagna per «valorizzare le iniziative degli istituti scolastici secondari» che propongono attività di redazione.

Chi fa parte di queste redazioni non lo fa, nella maggior parte dei casi, perché vuole diventare giornalista. La redazione di un giornalino scolastico è in molti casi uno spazio di espressione in un ambiente altrimenti rigido e un posto in cui stare insieme fuori dalla classe. «Io penso che la maggior parte della redazione si senta più che altro parte di un gruppo attivo all'interno della scuola» dice Shaila Miah, ex direttrice di «Articolo21», apprezzato giornale studentesco del liceo Aristotele di Roma. «Lo viviamo come uno spazio libero e aperto in cui ci si può esprimere tranquillamente.»

Molti di questi giornali, comunque, riescono a fare anche un servizio utile alla comunità studentesca di cui fanno parte, e a cui si rivolgono. «Articolo21», il giornalino di Miah, esiste da undici anni e ha una

redazione estesa e organizzata: a seconda dell'anno oscilla tra i trenta e i cinquanta redattori ed è divisa in commissioni di redattori, impaginatori, social media manager e così via. Ha un canale YouTube su cui vengono pubblicate le interviste ai candidati alle elezioni dei rappresentanti degli studenti, ma è in larghissima parte cartaceo, e viene letto regolarmente da studenti e professori.

Un paio d'anni fa ha pubblicato un articolo con un titolo provocatorio – *La merda scolastica* – che parlava del malessere degli studenti dentro le istituzioni scolastiche. «Ha suscitato un bel po' di movimento tra i professori» racconta Miah. L'articolo è stato discusso così a lungo che alla fine la scuola ha deciso di organizzare un'assemblea generale per discuterne. «Il Liceale», il giornale del polo scolastico Rambaldi-Valeriani-Alessandro da Imola, dedica gran parte delle proprie pagine ad articoli di utilità immediata per gli studenti, come interviste a ex alunni che hanno fatto carriere interessanti, guide su come scegliere l'università, o edizioni speciali sull'utilizzo del cellulare a scuola, con interviste a esperti che sostengono posizioni diverse. È realizzato in collaborazione con «Il Nuovo Diario Messaggero», testata locale di Imola: è uno dei pochi casi in cui una redazione studentesca viene affiancata regolarmente da giornalisti professionisti.

Un altro ottimo esempio è quello di «Utopia», del liceo scientifico Einstein di Rimini, che esce regolarmente dal 1993. L'anno scorso Marta Curatolo, redattrice allora sedicenne, ha provocato un certo caos tra gli studenti pubblicando una recensione molto critica di un'assemblea d'istituto sulle droghe in cui sosteneva che l'impostazione fosse troppo proibizionista e che sarebbe stato più utile aprire un

«Lo viviamo come uno spazio libero e aperto in cui ci si può esprimere tranquillamente.»

«Acquisiscono competenze importanti. Non solo digitali: imparano a gestire il tempo, a relazionarsi, lo spirito critico, la creatività, l'autonomia.»

dibattito sulla legalizzazione delle droghe leggere. «Quello ha spaccato davvero» dice Curatolo, ridacchiando. L'articolo non le ha creato problemi con i professori – la sua insegnante di italiano le ha detto che era un ottimo lavoro, pur non condividendo le sue posizioni politiche –, ma ha attirato molte critiche dagli studenti, inclusi i rappresentanti d'istituto che avevano organizzato l'assemblea.

L'approccio dell'insegnante che svolge il ruolo di referente per il giornalino cambia tutto. In alcuni istituti il professore referente partecipa alle riunioni, difende il giornale di fronte alla dirigenza e lascia la redazione libera di lavorare come preferisce. È il caso di Lucia Bellastella, vicepresidente del liceo classico e scientifico Francesco D'Ovidio di Larino, in Molise, che una decina di anni fa ha convinto la scuola ad avviare una web tv e poi, grazie ai fondi del Pnrr, è riuscita a dotare la redazione di un'aula attrezzata con tutto il necessario per fare riprese, interviste e postproduzione. I ragazzi coprono eventi sul territorio, intervistano ospiti che vengono invitati a scuola, e i video finiscono sui canali social dell'istituto. «Acquisiscono competenze importanti» dice Bellastella. «Non solo digitali: imparano a gestire il tempo, a relazionarsi, lo spirito critico, la creatività, l'autonomia.»

In altri casi, però, la collaborazione è più complessa. Ilaria Ingrassia dirige «Il Giornalotto», giornale studentesco del liceo Volta di Milano, e fa parte dell'organizzazione del Convegno italiano della stampa studentesca. Racconta che al Ciss ogni anno il tema che genera più discussione non riguarda la scrittura o l'impaginazione, ma «la censura», ovvero

i limiti di quello che si può pubblicare. «È la questione più sentita di tutte» spiega.

Quest'anno, per esempio, è emersa la storia di un giornalino di Lodi dove il professore referente riscrive tutti i pezzi degli studenti prima di mandarli in pubblicazione. Altri hanno raccontato che, in alcune scuole, la dirigenza ha chiesto di non parlare mai di Donald Trump, o di non usare la parola «genocidio» per parlare di quel che sta succedendo in Palestina. Marta Curatolo, di «Utopia», conferma: racconta che quest'anno il professore referente ha suggerito di non usare un termine così forte, all'interno di uno speciale monografico su Israele e Palestina. «Noi ovviamente non l'abbiamo cambiato» aggiunge. «Anche perché ci interessa molto portare il nostro punto di vista di studenti su ciò che accade nel mondo. L'obiettivo principale è combattere un po' l'indifferenza che vediamo tra i nostri coetanei.» In questi casi, varie redazioni hanno deciso di risolvere il problema autofinanziandosi. I giornalini scolastici vengono normalmente finanziati dalla scuola attraverso il fondo d'istituto, ma questo comporta che la dirigenza abbia voce in capitolo su quello che viene pubblicato. Alcune redazioni preferiscono rinunciare del tutto, e raccolgono i soldi vendendo le copie, cercando sponsor locali o chiedendo un contributo ai redattori stessi.

È il caso di «Articolo21», che è nato undici anni fa proprio perché il preside dell'epoca non concordava con la necessità di avere un giornale scolastico. «E quindi gli studenti hanno creato il giornalino di tasca loro, partendo da zero» racconta Miah. Oggi «Articolo21» stampa le copie a 1,70 euro l'una

e le vende a due euro, ha sponsor che pagano tra i venti e i cinquanta euro, come pizzerie, tipografie e locali vicini alla scuola. Il professore referente serve principalmente a far ottenere crediti formativi agli studenti che ci lavorano. Il professore viene alle riunioni, «sta lì, chiacchieriamo», ma non ha potere editoriale.

Una cosa di cui si lamentano gli studenti è che le scuole tendono ad apprezzare pubblicamente i giornalini quando ottengono riconoscimenti, ma non li sostengono nel quotidiano. «Utopia», per esempio, è arrivato terzo al concorso dell'Emilia-Romagna. Curatolo racconta che il preside era entusiasta e che si è occupato personalmente di organizzare la cerimonia di premiazione, invitando ospiti esterni e convocando un'assemblea per celebrare il risultato. «Tutte le volte che noi abbiamo bisogno di qualcosa, però, facciamo sempre fatica» spiega: la redazione non ha un'aula fissa, e durante la pausa pranzo si è ritrovata più volte a mangiare sulle scale.

Schilardi, di «Sottobanco», dice che la situazione è molto simile nel loro liceo. «Si sono cominciati a interessare a noi solo in tempi abbastanza recenti. Questo riconoscimento però sicuramente ha aiutato a dare un messaggio importante alla scuola su quanto entusiasmo e voglia di lavorare ci sia da parte di noi studenti» dice. L'interesse però non si tradurrà in sostegno economico e dall'anno prossimo potrebbe venir meno anche il contributo dell'Associazione ex alunni del liceo Righi. «Quello che ci auguriamo, a ogni modo, è che possa essere sempre maggiore all'interno dell'istituto il riconoscimento per questo nostro impegno.»

«Ci interessa molto portare il nostro punto di vista di studenti su ciò che accade nel mondo. L'obiettivo principale è combattere un po' l'indifferenza che vediamo tra i nostri coetanei.»

Paolo Pecere

## *Dittatura, fake news, verità storica. Intervista a Carlo Ginzburg*

«Lucy sulla cultura», 21 maggio 2026



Dialogo con uno dei più riconosciuti studiosi italiani in occasione dell'uscita del nono volume di saggi brevi, *Il vincolo della vergogna*, con Adelphi

L'uscita del nuovo libro di Carlo Ginzburg, *Il vincolo della vergogna*, è un'occasione per ripensare a un percorso di vita e di ricerca che prende avvio nella cornice dell'Italia fascista e continua ad aprire ricerche e prospettive critiche sul presente. L'intreccio di temi affrontato da Ginzburg appare sterminato: processi di stregoneria e sciamanismo, tradizioni popolari e romanzo del Novecento, filologia e metodologia della ricerca storica, antropologia e storia degli incontri con le civiltà americane e asiatiche, storia dell'arte e critica biblica.

*Il vincolo della vergogna* è il nono volume di saggi brevi pubblicato da Ginzburg in italiano, che forma una serie parallela a quella delle monografie, come *Storia notturna* (1989). La scrittura dei saggi, a partire da *Miti emblematici* (1986, nuova edizione 2023) – da cui ha preso le mosse la nostra precedente conversazione –, ha prodotto una costellazione di scritture e riscritture in diverse lingue che resta ancora da esplorare. Questa nuova raccolta conferma un'ipotesi: nonostante la vastità delle ricerche, la continua esplorazione e connessione di campi del sapere a partire da casi di studio, ricorrono dei motivi, come fili che passano per i saggi delle varie raccolte. In questa conversazione metteremo a fuoco alcuni di questi motivi, che risuonano in domande attualissime, a conferma della capacità di visione

che ha portato Ginzburg a cogliere processi storici globali partendo da messe a fuoco particolari, da casi e dettagli spesso trascurati o non visti.

### I. IL METODO: MONTAGGIO, STORIA, MORFOLOGIA

*Nei tuoi volumi di saggi si incontrano spesso percorsi che seguono traiettorie «tortuose» e portano a prospettive inaspettate. Oggi questo tipo di saggio sarebbe probabilmente rifiutato dalle riviste scientifiche. Come ti sei convinto del valore di una ricerca che segue percorsi tortuosi e produce «letture oblique»?*

In realtà, già nel *Formaggio e i vermi* il tentativo di coinvolgere chi legge nel processo tortuoso della ricerca era esplicito. Non parliamo poi di *Storia notturna*, in cui il contrasto fra la prima parte storica, quella dell'emergere del «complotto dei lebbrosi» nel 1321, e la parte morfologica [quella dove, esaurita la documentazione storica diretta, la ricerca segue somiglianze formali per congetturare le origini preistoriche del sabba delle streghe – Nda], è molto forte. Però in mezzo tra questi c'è il saggio che è una sorta di svolta, e cioè *Spie*. A un certo punto del saggio c'è un salto all'indietro e un paragrafo inizia: «Per millenni l'uomo è stato cacciatore». La possibilità di fare un salto indietro verso il Neolitico mi è parsa qualcosa che non era compatibile con la

struttura di un libro, mentre la forma breve dava a questo salto un rilievo molto più forte. Dopo *Storia notturna* – ad eccezione del libro *Il giudice e lo storico*, che però era legato a un fine pratico, far valere nei confronti dei giudici prima del processo d'appello il fatto che nei confronti di Adriano Sofri non c'erano prove – non ho più scritto dei libri. Ho cominciato a scrivere dei saggi, delle forme brevi. Non li chiamerei articoli. Mi piace più il termine «saggio» perché rimanda al saggiare, al test, e a una genealogia meravigliosa che risale a Montaigne (*si parva licet*). Da un lato mi venivano molte richieste, d'altra parte ho scoperto questa che ho chiamato l'euforia dell'ignoranza. Cioè, l'euforia legata al fatto di poter imparare. C'è un clic, una scintilla che innesca una serie di domande e a questo punto la gioia di imparare. Nella Prefazione a questo nuovo libro ho aggiunto qualcosa che non avevo capito prima. Nel saggio «Gli appelli al lettore nella Commedia», che avevo letto tanto tempo fa, Leo Spitzer fa un confronto fra il modo di procedere di Erich Auerbach e il suo. Auerbach parte dai particolari come me, dice Spitzer, ma lui ha già presente il complesso dell'opera. Pensa evidentemente a *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* di Auerbach. Io, dice Spitzer, parto da un particolare e faccio come se il complesso dell'opera non mi fosse noto. Ecco, ho capito che nel mio caso non c'era il «come se»: io effettivamente andavo a tentoni. Questo ha condizionato la mia traiettoria. Non sono diventato uno specialista, cosa di cui non mi rammarico, ma è chiaro che gli specialisti potranno criticare le mie affermazioni.

*Questo avviene comunque, anche tra specialisti che scrivono articoli su argomenti circoscritti.*

D'accordo. Ma mi rendo conto che nel corso della mia traiettoria ho toccato una quantità di temi

«Sono estremamente intrigato dal **gesto del conoscitore.**»

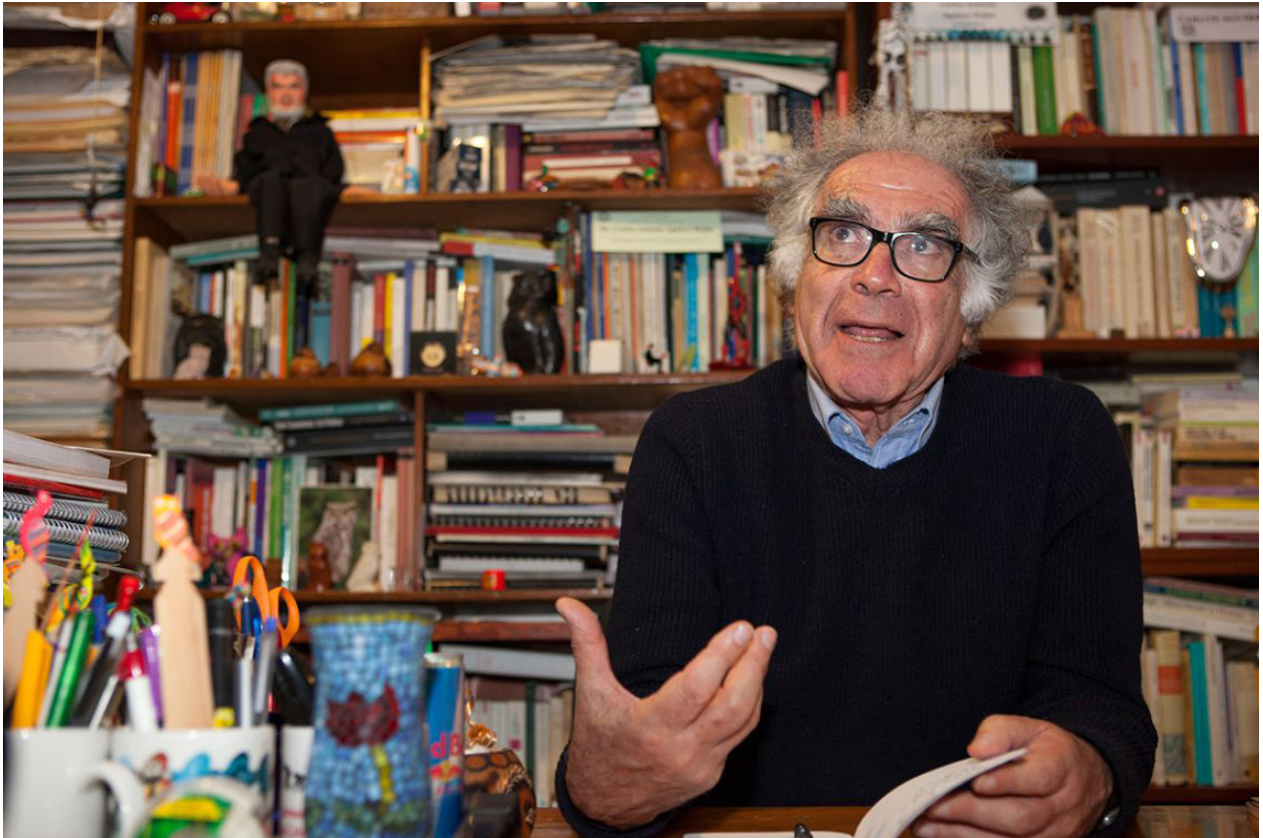
veramente esagerata. Non posso assolutamente fingermi competente in tutte queste discipline. Anche se, devo dire, il termine «discipline» non mi piace. Il problema sollecita qualcosa che va al di là delle discipline. Non c'è un'armonia prestabilita fra un problema e una disciplina.

*Eppure tutti questi percorsi di ricerca, se si guardano da lontano tutti i volumi che hai pubblicato, formano una sequenza in cui si riconoscono dei motivi che ritornano. Per esempio, in questo volume ritornano temi come il problema della dittatura, la mitologia politica, la propaganda, la censura, i falsi, le fake news. Mi sembra che a distanza emerga una costellazione di temi, esplorati da diverse angolazioni.*

Il problema ritorna però l'angolatura è diversa. Se cerco di ritrovare le radici di questo modo di procedere, penso al cinema. Per me il cinema è stato importantissimo fin dall'infanzia. Ho visto *Ladri di biciclette* insieme a mia madre quando è uscito, avevo credo nove anni. Lei se n'è ricordata quando ha letto la prima volta *I benandanti*. In quel periodo ho letto pure quella raccolta di Ejzenštejn sul cinema: non ho capito niente, ma è stato uno shock. Il montaggio è stato un'esperienza fondamentale per la scrittura dei miei saggi.

Naturalmente uno potrebbe cercare delle analogie in un altro ambito, come la musica. Ma questo rapporto fra immagine e parola mi ha accompagnato fin dall'infanzia perché da bambino volevo fare il pittore. Poi ho capito che non era la mia strada. Però è rimasto l'amore per la pittura, che mi ha portato anche a scrivere su Piero della Francesca. In questo libro c'è quel saggio sulle *Piccole differenze* che tratta di pittura. Sono estremamente intrigato dal gesto del conoscitore. Il conoscitore ha uno sguardo esterno sulla pittura, di cui non ha pratica, che può portare a galla qualcosa di inatteso.

*Quando parlo dei tuoi saggi ricordo sempre che non è importante soltanto dove si arriva, ma tutti i passaggi, i salti e gli accostamenti. Secondo me, oltre al modello*



*del cinema e del montaggio, anche letterario, qui ha giocato forse la lettura di Aby Warburg. A volte tu trovando somiglianze tra testi e immagini effettui dei salti nel tempo. Questa cosa mi ha ricordato l'«Atlante della memoria», che accosta immagini per produrre una comprensione.*

Trasferirei in realtà quello che tu hai detto dalle immagini alle parole e quindi da Warburg a Spitzer. Il clic di cui parla Spitzer è qualcosa che scatta nel momento in cui un tratto ricorrente improvvisamente viene colto come importante e pone delle domande. Su Warburg sto preparando una raccolta il cui titolo riprende il titolo di uno dei saggi: *Le forbici di Warburg*. Penso che ci siano due Warburg. Il primo Warburg, che lavora negli archivi fiorentini, è molto diverso dal Warburg di *Mnemosyne*. Perché *Le forbici di Warburg*? In un suo saggio Warburg inserisce

una riproduzione dell'affresco di Luca Signorelli in cui si vede in primo piano un Cristo morto e il compianto attorno a lui, e sullo sfondo in *grisaille* un sarcofago con la scena della morte di Meleagro. Quando anni dopo prepara il materiale per *Mnemosyne*, Warburg prende le forbici e taglia via il sarcofago. Ciò è incredibile, perché lui aveva colto in questo affresco questa idea della distanza che Signorelli espresse nel contrasto tra colori e bianco e nero, tra Cristo e Meleagro. Nel momento in cui taglia via Meleagro, siamo fuori dalla storia e siamo dentro l'ambito della morfologia. Io non scelgo una delle due. In *Storia notturna* ho cercato di usare la morfologia come strumento per recuperare in via ipotetica delle tracce di una documentazione perduta. Quindi, diciamo, ho usato la morfologia come scienza ausiliaria della storia.

## 2. VERGOGNA E IDENTITÀ

*Parliamo del primo saggio del «Vincolo della vergogna», che dà il titolo al volume. Il tema del tuo saggio è la vergogna. Lo affronti partendo da considerazioni sulle civiltà antiche che hanno fondato la morale sulla vergogna e sulla colpa, e poi sostieni che il senso di vergogna può valere come criterio per stabilire la nostra appartenenza a un paese. Infine, partendo da alcune considerazioni di Primo Levi, aggiungi che questo senso di appartenenza è molteplice: «Appartendiamo contemporaneamente ad una specie (Homo sapiens), ad un genere, ad una comunità linguistica, ad una comunità politica, ad una comunità professionale e così via». Quindi l'individuo non ha un'identità in senso assoluto, ma è «il punto di convergenza di più insiemi». C'è poi un Post scriptum, in cui tu vieni in primo piano. Ti riferisci alla tua identità di italiano ebreo di fronte all'«orrendo massacro del 7 ottobre» e alla «feroce, criminale risposta del governo Netanyahu». Ti vorrei chiedere come si è formato questo saggio che ha una stratificazione nel tempo, poiché era uscito originariamente nel 2010.*

L'origine del saggio era legata alla mia esperienza negli Stati Uniti. Quando insegnavo a Los Angeles a Ucla, mi accorsi che le notizie sulle torture orribili che avevano luogo a Guantanamo mi suscitavano indignazione, rabbia, ma non vergogna. Mentre invece notizie di fatti molto meno sanguinosi che arrivavano dall'Italia mi suscitavano vergogna. Mi sono messo a riflettere ed è emersa quella definizione che pongo all'inizio: il paese a cui apparteniamo è il paese di cui ci vergogniamo o possiamo vergognarci. Il peso della vergogna varia da paese a paese e da periodo storico a periodo storico. Questo l'ho proposto come un test ad amici e amiche di provenienze diverse.

Ho colto in loro l'iniziale stupore che avevo provato anche io e poi una risposta positiva. Ho cercato di ricostruire la traiettoria storica che ha portato alla possibilità di un'esperienza come questa, e questa traiettoria è sfociata in quella definizione dell'individuo. Qui c'era la memoria di un saggio di Françoise Heritier, che avevo scoperto tramite Italo Calvino,

un'antropologa francese che aveva scritto sull'identità plurima in una popolazione africana. Nella mia formulazione insisto sull'intreccio di elementi generici e meno generici che definisce un individuo. In determinati contesti è rilevante l'appartenenza di un individuo a un insieme con un unico membro, definito dalla sua impronta digitale. Ma quel che vale per l'individuo biologico per uno storico non è sufficiente. Bisogna considerare i contesti di appartenenza – e lo stesso vale per un testo, una parola. L'idea della vergogna è un test per identificare l'insieme a cui apparteniamo in modo più profondo o comunque in quel momento più bruciante. Nel saggio parlo di Primo Levi, e della vergogna che lui ha provato e che ha descritto in *I sommersi e i salvati* rispetto all'esperienza del lager. Quella vergogna appartiene a tutto il genere umano. Ma Levi poi parla di sé come italiano ebreo, e, partendo da questo caso di identità plurale, nel post scriptum intervengo su un'esperienza recente – che continua, purtroppo.

*All'inizio del saggio «Fake news?» dici che bisogna prendere le distanze da questa espressione che ci sembra ovvia. Per capire cosa sono le fake news, parti da un lavoro di Robert Merton, un sociologo che nel 1948 definisce «la profezia che si autoadempie» come «una definizione falsa della situazione, che determina un nuovo comportamento che rende vera quella che originariamente era una concezione falsa». Partendo da questa definizione fai degli esempi, e uno dei testi che introduci è «La psicologia delle folle» di Gustave Le Bon, un testo del 1895, che poi viene molto letto e svolge un ruolo importante nel pensiero di dittatori come Mussolini e Hitler.*

In *Le Bon* quella che si presenta come una descrizione è in realtà un programma politico. Le Bon aveva sottolineato la possibilità di trasformare le masse in folle: le masse sono politicamente organizzate, sindacalizzate, mentre le folle sono un'entità anonima. L'elemento dell'autoadempimento mi pare evidente. Avevo trovato solo un riferimento a Merton nella letteratura sulle fake news, ma l'esempio mi è parso decisivo. C'è anche un interessante particolare

biografico: Merton veniva da una famiglia di ebrei dell'Europa orientale, e quando emigrò voleva prendere il nome Merlin, cioè il mago Merlino, mentre poi gli hanno concesso soltanto Merton. Però ha preso il nome Robert, da Robert Houdini, un mago che era noto come quello che svelava le menzogne altrui. C'era una strategia dietro questo pseudonimo.

*Le Bon, parlando della persuasione della folla, parlava del ruolo della «forza sorprendente dell'annuncio pubblicitario. Quando abbiamo letto cento volte che la migliore cioccolata è la cioccolata X, ci immaginiamo di averlo sentito dire frequentemente e finiamo per averne la certezza». Hitler gli fece eco: il compito della propaganda, «deve consistere, precisamente come nel manifesto pubblicitario, nel rendere attenta la massa». Tu ritrovi questo nesso tra pubblicità e propaganda in alcuni manifesti.*

In un saggio incluso nella raccolta *Paura, reverenza terrore* (2015) ho riflettuto su un'immagine straordinaria di Lord Kitchener, che punta il dito sul passante: «*Your country needs you*», «Il tuo paese ha bisogno di te». Diventa un manifesto per reclutare volontari allo scoppio della Prima guerra mondiale. Ho trovato un manifesto pubblicitario di una fabbrica di sigarette in cui si vede uno che tende una sigaretta. Dietro quel gesto, molto simile al primo, c'era anche l'iconografia religiosa. È un altro esempio di importanza del contesto. In questo caso c'è la secolarizzazione di un'immagine: poteri non religiosi si appropriano degli strumenti di comunicazione delle religioni.

Succede anche l'inverso. In un saggio incluso in *La lettera uccide* ho analizzato un'intervista sul «la Repubblica» di Eugenio Scalfari con il papa Francesco, che dice questa frase: «Dio non è cattolico». Vado a cercare su Google – sono addicted come tutti – e vedo che questa frase era stata accolta dall'alto clero nordamericano con indignazione. In realtà, scopro che la frase non era di Bergoglio, ma del cardinal Martini. Un altro gesuita. Allora provo a scavare e trovo Matteo Ricci, il gesuita evangelizzatore della

Cina, che impara il cinese, e pubblica un catechismo. Ho letto la traduzione di questo piccolo libretto. C'è una definizione del cristianesimo rivolta ai potenziali cristiani, dove mancano due particolari: la crocifissione e la risurrezione. È l'accomodazione: un tema notissimo che riguarda la strategia dei gesuiti per i riti cinesi. Così qui un tema religioso è finito su un quotidiano, un medium laico.

*In «Fake news?» c'è una citazione di un passo del «Mein Kampf» di Hitler, che finisce così: «L'azione della propaganda dev'esser sempre diretta più al sentimento, e solo molto secondariamente al cosiddetto intelletto (intelligenza)». Questo passo lo avevi già citato nel saggio «Mito», in «Occhiacci di legno», che è di trent'anni prima. In quel saggio definivi il mito come un racconto che «è già stato raccontato, che si conosce già», mostrando che in realtà è spesso costruito a tavolino, e affermavi: «La tecnologia è cambiata, ma la produzione di miti è più che mai all'ordine del giorno». In «Fake news?» sottolinei che la profezia che si autoadempie di cui parla Merton opera «solo in assenza di appositi controlli istituzionali». Oggi, nell'era di internet, questa frase ha un suono familiare. A trent'anni di distanza sei tornato su questo tema e ora compare internet.*

*E allora non si parlava ancora di fake news. Il contesto è cambiato, tornano dei temi. Per esempio: l'immagine e la parola. Hitler dice, riecheggiando Le Bon, che la frase ripetuta non è una dimostrazione ma si impone come se lo fosse. Ora, l'immagine ha questa caratteristica: non nega. Sono tornato su questo tema nel saggio «Scrivere tra le righe». In questo saggio ho accostato due figure: Leo Strauss e Delio Cantimori. Strauss nel 1941 scrive un saggio straordinario, «La persecuzione e l'arte dello scrivere», in cui dice che dobbiamo imparare a leggere tra le righe quello che è stato scritto su argomenti come religione e politica. Per esempio – dice Strauss – se una tesi eterodossa ci viene presentata e poi confutata in maniera molto debole, questo fa parte di un'intenzione nascosta. Allora passo a Delio Cantimori, che è stato mio professore e a cui sono infinitamente grato. Nel 1941 lui scrive*

un saggio su «Civiltà fascista» in cui parla di propaganda. A un certo punto conclude: «La politica è un'altra cosa». Ma nel saggio non dice niente sulla politica e non dice niente sulla propaganda fascista. Del resto, Cantimori affrontò un tema straordinario, la simulazione religiosa nel Cinquecento, su cui dopo la sua morte anche io ho scritto un libro, *Il nicodemismo*. Mi sono trovato a imparare da Cantimori il mestiere dello storico, a imparare a leggere tra le righe da uno che aveva scritto tra le righe. All'epoca avevo diciott'anni, non sapevo della sua traiettoria politica. La moglie, Emma Cantimori Bezomonti, faceva parte dell'organizzazione clandestina comunista Soccorso Rosso. Lui, figlio di un mazziniano, poi giovane fascista che vede nella rivoluzione fascista l'incarnazione della rivoluzione mazziniana, poi criptocomunista, dopo il 1948 si iscrive al Partito Comunista, da cui esce nel 1956.

### 3. FILOLOGIA, LETTERATURA, VERITÀ

*C'è un collegamento tra leggere tra le righe e falsificare le fake news. Entrambe le operazioni richiedono uno strumento per te fondamentale: la filologia. Sulla filologia come strumento critico e di demistificazione sei tornato più volte, partendo da Lorenzo Valla, che, come mostri in un saggio contenuto in «Rapporti di forza», non soltanto ha dimostrato la falsità della donazione di Costantino, ma ha prefigurato la critica biblica. Alla fine di «Fake news?» scrivi: «Dobbiamo imparare a leggere tra le righe ogni sorta di testo; dobbiamo imparare a dimostrare la falsità delle fake news. La filologia elettronica ha (speriamo) un futuro».*

In questo accenno ripetuto alla filologia c'è un elemento personale. Mio padre insegnava letteratura

«Con un motore di ricerca, da somiglianze di parola riesci a trovare delle vie di indagine. Però, **bisogna saper leggere.**»

russe, poi la sua carriera accademica è finita quando ha rifiutato di firmare il giuramento al regime. Ma lui era anche un filologo, ha lavorato con Santorre De Benedetti, che lo ringrazia nell'edizione dei frammenti autografi del *Furioso*, che è un libro importantissimo nella storia della filologia italiana.

Ora, questa sulla filologia elettronica è un po' una battuta. Ho cercato di mostrare come un uso non banale, sofisticato, della rete sia possibile. In «Conversare con Orion» [ripubblicato in *La lettera uccide*], ho scritto di una sorta di gioco che facevo con Orion, il software del catalogo della biblioteca di Ucla. Mettere una parola qualsiasi presa da un testo e vedere cosa veniva fuori: un aggregato casuale di testi molto diversi. Da questo scatta l'interazione con chi fa ricerca. Per esempio, stavo lavorando su Voltaire e allora metto nel catalogo una parola che trovo nelle *Lettere filosofiche*: Caferrie. Vengono fuori, mi pare, nove titoli. Separo i primi due, i testi più antichi, di un certo Jean-Pierre Purry, nome a me ignoto, pubblicati in francese a Amsterdam nel Settecento. Un piano di colonizzazione del paese dei Cafri. Per puro caso, questi due testi erano in fotocopia nello scaffale accessibile immediatamente, e comincio a sfogliarli. Da lì è partita la ricerca. Siamo andati, io e mia moglie, a vedere il luogo che era una città fondata da Purry, poi distrutta, Purrysburg. È in Carolina del Sud. Oggi c'è un'insegna in una foresta, frammenti di tombe, buio. Nel frattempo, avevo scoperto che era un calvinista di Neuchâtel, di una famiglia abbastanza importante. Allora sono andato a Neuchâtel a vedere l'archivio. Scendo dal treno e c'è una statua: non di lui, ma di un suo figlio che aveva fatto un'enorme quantità di soldi con la tratta dei neri in Brasile, e aveva dato moltissimi soldi a scuole e associazioni di beneficenza. Alla fine, ho scritto questo saggio, «La latitudine, gli schiavi, la Bibbia» [sempre in *La lettera uccide*]. Questo per dire come farsi cogliere dall'inaspettato. Con un motore di ricerca, da somiglianze di parola riesci a trovare delle vie di indagine. Però, bisogna saper leggere, l'ho ribadito anche in questi saggi.

Non si diventa autodidatti a questo livello se non c'è un mediatore umano. E questo ribadisce l'importanza degli insegnanti, oggi vergognosamente sottopagati. La velocità del computer è compatibile con la lettura lenta, una cosa che il computer non ti insegna.

*I narratori sono figure chiave nei tuoi saggi. In questo volume, dedichi dei saggi ai racconti di Italo Calvino, a Proust, e compagno Aldous Huxley, Thomas Mann. In «Miti emblematici» dicevi addirittura che il paradigma indiziario è stato ispirato a Proust. In che senso la letteratura è un mezzo di conoscenza nei tuoi saggi?*

Marc Bloch, in *Apologia della storia*, parla di come gli storici possono apprendere da quello che le fonti non erano disposte a dire. Lui fa gli esempi delle memorie di Saint-Simon, delle vite dei santi. Questo delle «rivelazioni involontarie» è un tema cruciale del progresso degli studi storici. Dove voglio arrivare? Il sottotitolo del mio libro *Il filo e le tracce* è: *Vero falso finto*. Vuol dire che lo storico, per arrivare al vero, può servirsi del falso, e anche del finto, per esempio dei romanzi. Naturalmente non si tratta di prenderli alla lettera. Si tratta soprattutto di capire quali sono le tecniche che rendono possibile questa lettura tra le righe. Perché uno – il mio avvocato del diavolo – può dire: «Tu leggi fra le righe, ma leggi quello che proietti». Così ho scritto il saggio «Le nostre parole e le loro», dove riparto da Bloch ma lo interpreto partendo da un antropologo, linguista e missionario protestante americano, Kenneth Pike, che distingue le categorie di *etic* e *emic*: cioè, le nostre parole, quelle dell'osservatore, e le loro, quelle degli attori storici. Questa distinzione è molto importante, perché molto spesso gli storici si comportano come dei ventriloqui, cioè fanno parlare gli attori con parole che sono in realtà quelle dell'osservatore. Il problema è: che prove si possono dare di questa lettura tra le righe con cui distinguiamo le «loro» parole dalle nostre? Eh, io non penso che ci siano delle ricette, bisogna discutere di volta in volta se la dimostrazione è plausibile o no.

*Questo che hai detto ora sullo storico, che rischia di attribuire le proprie domande, le proprie parole ai personaggi di cui parla, mi fa venire in mente il romanziere che dà voce ai suoi personaggi.*

Su questo punto io mi sono trovato di fronte alla svolta neoscettica. Quando insegnavo a UCLA è arrivato Hayden White, che era il rappresentante più noto e più influente di questa tendenza postmoderna. White sostiene che tra le narrazioni di finzione e le narrazioni storiche non esiste una differenza rigorosa. White ha presentato le sue tesi, io ero lì nel pubblico, mi sono alzato e c'è stato uno scontro, molto civile, ma molto duro. Nel pubblico c'era Saul Friedländer, il maggiore storico della Shoah. Eravamo già diventati molto amici, e lui la sera mi disse: bisogna organizzare un convegno su questo, fare i conti con questa corrente neoscettica. Presentai un testo che si chiama «Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà», che ora sta in *Il filo e le tracce* (2006, nuova edizione 2023) L'idea è quella di battersi contro questa tendenza, che ho immediatamente identificato come estremamente pericolosa e inaccettabile. White diceva, a proposito dei negazionisti francesi dello sterminio degli ebrei: io li trovo moralmente inaccettabili, politicamente assolutamente da respingere, ma non sono in grado di confutarli. Non sei in grado di confutarli?! Questo è coerente con questa linea neoscettica, per cui non c'è una distinzione rigorosa tra le tesi false e le tesi vere. Sono tutte narrazioni. Io sono stato colpito immediatamente dal fatto che i miei studenti a UCLA erano affascinati da queste tesi neoscettiche, quindi ho capito che bisognava battersi assolutamente contro questo.

A questo proposito ho pensato, per analogia, a una pagina dei *Quaderni del carcere* di Gramsci in cui lui parla della prospettiva di rivoluzione in Occidente e dice che ci sono due strategie possibili: la guerra di posizione e la guerra di movimento. La guerra di posizione, cioè stare nelle trincee, e la guerra di movimento, cioè entrare nell'accampamento del nemico. Ho pensato che qui fare la guerra di posizione

sarebbe dire: le narrazioni di finzione sono narrazioni di finzione, le narrazioni storiche sono narrazioni storiche. Ma così non si va da nessuna parte. Allora ho pensato a una guerra di movimento. Dovevo andare a fare delle conferenze a Gerusalemme, che sono state poi pubblicate in varie lingue (in italiano: *Rapporti di forza*), col sottotitolo: *Storia retorica prova*. Mi ero accorto che al centro della prospettiva di Hayden White c'era l'idea che tutto è retorica. Tutto è narrazione, tutto è retorica: dietro c'era un saggio del giovane Nietzsche, assolutamente da respingere ma brillantissimo, in cui lui dice appunto che la verità non esiste, esistono solo metafore. Ora, entrando nel campo della retorica mi sono reso conto che esistono due tradizioni: quella che va da Aristotele a Quintiliano, a Valla, eccetera, e quella diciamo antiaristotelica di Nietzsche e dei suoi epigoni. Al centro della prima ci sono le prove. Questa distinzione è stata ignorata, e mi è parso un esempio dell'opportunità di invadere il campo del nemico. Quindi ho scritto una serie di saggi, in cui l'elemento ricorrente è strappare il vero dal finto, come nel romanzo, oppure dal falso, come nel caso dei *Protocolli dei savi anziani di Sion*.

#### 4. DITTATURA, LIBERTÀ, IPNOSI

*In «Hobbes e il suo interlocutore invisibile», sostieni che Hobbes, con la sua teorizzazione del potere assoluto, potrebbe aver risposto a un testo precedente di Étienne de La Boétie, il «Discorso sulla servitù volontaria». In questo testo si teorizzava che la tirannia nasce da un'implicita alienazione della propria sovranità, un'alienazione che può essere revocata, con una decisione che «porterebbe alla rovina immediata della tirannia». Insomma, la teorizzazione del potere assoluto moderno sarebbe una risposta alla critica della tirannia, una reazione a una precedente teoria sulla possibilità di «ribellarsi» alla tirannia.*

*In «Paura reverenza terrore» c'è un saggio intitolato «Rileggere Hobbes oggi». Nella parte conclusiva scrivi che «viviamo in un mondo simile a quello di Hobbes», e che, in un'epoca di «degradazione dell'ambiente», Hobbes ci fa pensare a un futuro in cui «la sopravvivenza del genere umano imporrebbe un patto simile a quello postulato da Hobbes: gli individui rinuncerebbero alle loro libertà in favore di un super-Stato oppressivo, di un Leviatano infinitamente più potente di quelli passati». Io avevo scritto questa cosa nel 2008, dopo è stata ripresa più volte e in varie lingue. C'è un giornale on line che si chiama «Le Grand Continent», che ha ripreso questo passo quando eravamo in pieno covid. Mi pare non fosse una fake news. Purtroppo era vera allora come minaccia e la minaccia esiste ancora. Questo fa parte naturalmente delle nostre parole, non delle loro: cioè non attribuisco a Hobbes questo ragionamento, sottolineo la distanza.*

*Una cosa che tu sottolinei è il modo in cui vengono ripresi alcuni dei testi di cui ti sei occupato. Per esempio, ancora *Le Bon*, ricordi che c'è un gruppo di destra francese che ha ristampato la «Psicologia delle folle» insieme a altri testi antisemiti. Quindi ci sono anche movimenti politici contemporanei che attingono, senza intenzioni scientifiche a testi di cui parli tu, e questo appartiene al problema, che sollevi in questo volume, di «comprendere il successo dell'ondata di destra che da tempo investe paesi tanto differenti tra loro, dall'Europa alle Americhe». La questione ricompare in un altro saggio bellissimo, «La libertà è fragile», in cui parti da un libro che definisci «quasi dimenticato»: «Fragilità della libertà e seduzione delle dittature», di Wladimir Drabovitch, uno psicologo russo, che scrive: «Un dittatore moderno, “immune da pregiudizi”, quando arriva al potere ha a disposizione non solo la forza [...] ma anche armi ben più terribili: la stampa, la radio, il cinema, l'aviazione. E oltre a tutto questo, è più potente di qualunque detentore di potere*

«Ho scritto una serie di saggi, in cui l'elemento ricorrente è **strappare il vero dal finto.**»

*assoluto del passato, perché ha a disposizione tutti i mezzi dell'ipnosi collettiva – l'ipnosi della fede ardente dei suoi seguaci, l'ipnosi del terrore per tutti gli altri».*

*Nel libro di Drabovitch c'è una prefazione di Pierre Janet, teorico del subconscio, che praticava l'ipnosi per curare i malati psichiatrici, e infatti l'autore parla della dimensione psicologica della dittatura e paragona il dittatore a un ipnotista. Tu mostri come Drabovitch paragoni il condizionamento psicologico delle masse a quello teorizzato dallo psicologo russo Pavlov, e, con uno dei tuoi salti, arrivi a «Brave New World», alla distopia contemporanea di Huxley dove tutti gli individui sono condizionati alla nascita.*

Di questo libro pressoché dimenticato mi avevano colpito il titolo, la presenza di Pierre Janet, e poi la data: 1934. L'ho comprato a un bouquiniste lungo la Senna, e cominciando a seguire questa pista psicologica trovo l'ipnosi e arrivo alla storia del cinema tedesco di Sigfried Kracauer, che s'intitola *Da Caligari a Hitler* (1947). Il dottor Caligari, nel film di Robert Wiene del 1920, è un ipnotizzatore. Ipnotizza un tale Cesare e gli fa assassinare delle persone. Tutto questo viene visto retrospettivamente da Kracauer come una sorta di consonanza con la figura di Hitler, un'anticipazione. Lo storico dell'arte Michael Baxandall, che ho avuto la fortuna di conoscere quando ero al Warburg Institute, parla di «esperienze sociali condivise» che possono aiutarci a capire la pittura del Quattrocento. Ora, l'ipnosi è un'esperienza sociale condivisa, sia pure metaforicamente, anche da chi non è stato ipnotizzato, qualcosa che implica una eliminazione della libertà. Così possiamo seguire queste associazioni, che non sono libere, ma vincolate alla documentazione: implicano la possibilità di una trasmissione effettiva in un contesto in cui questi elementi s'intrecciano.

*Quindi l'ipnosi come capacità di controllare una persona, che poi commette delle violenze, nel paragone diventa la capacità che può avere un dittatore come Hitler o Mussolini, influenzando in maniera subliminale fino al punto di far commettere violenze.*

«Certo oggi, sto pensando, si può rileggere Huxley pensando all'intelligenza artificiale. Sono testi che somigliano a bombe a orologeria: non finiscono mai di esplodere.»

Tu prima hai ricordato *Brave New World* (1932). Li abbiamo un caso di distopia, cioè un genere in cui si immaginano dei mondi negativi; quindi, l'elemento finzionale implica una certa critica della realtà politica vera o possibile. In questo caso c'è l'idea del condizionamento. Certo oggi, sto pensando, si può rileggere Huxley pensando all'intelligenza artificiale. Sono testi che somigliano a bombe a orologeria: non finiscono mai di esplodere. Huxley immagina questo mondo in cui è stato reciso il legame tra rapporti sessuali e generazione. La generazione si svolge in un contesto completamente artificiale, dove si modella la società diseguale partendo dal condizionamento dei neonati. In questa società dominano l'industria e la finanza. Il nome Ford [del grande imprenditore delle auto] significa *God*, «Dio». Allora, da che lato stanno le metafore? Dal lato del finto, del falso o del vero? Ricordo una pagina di Francesco Orlando – uno studioso straordinario e un amico – in cui lui tendeva a negare che le metafore potessero avere un valore predittivo. Io invece lo credo. Per esempio, nel saggio «Piccole differenze», dico che quando Roberto Longhi parlava, a proposito dei quadri di Bastianino, di titani cinerei e nebbiosi, usava metafore che hanno orientato l'attribuzione di quel disegno a Bastianino. Ora, anche questi di cui abbiamo parlato sono casi anomali di descrizione delle cose. Io cerco di provare che l'analisi dell'anomalia è potenzialmente molto ricca. Questo è un punto su cui mi pare importante insistere perché

ho l'impressione che i congegni delle *digital humanities* tendono a eliminare le anomalie.

*Le Bon dice che il dittatore oggi ha a disposizione la stampa, il cinema, tutti questi media, quindi narrazioni o immagini e le deve utilizzare per una sorta di ipnosi collettiva dei suoi sudditi. Questi elementi, che per Le Bon fanno parte del programma politico di controllo delle masse, sono gli stessi su cui invece tu mostri che si può lavorare per fare un lavoro di lettura, di discriminazione del vero dal falso, di comprensione di come il finto può essere elaborato in vari modi. Perché una distopia come quella di Huxley è un testo che racconta uno scenario inesistente, e anche «I protocolli dei savi anziani di Sion» raccontano uno scenario inesistente, ma l'uso di questi testi è completamente diverso.*

Hai accostato due casi – distinguendoli implicitamente – di finto e di falso.

*Perché da entrambi può ricavarsi qualcosa di vero. Mentre leggevo questo saggio sulle figure di ipnotisti tra letteratura, cinema storia e politica, mi sono ricordato un'altra metafora. Tu hai scritto varie volte di Ernesto de Martino, e nella nostra precedente conversazione abbiamo già discusso di questa espressione che lui usa quando scrive che Hitler era un «atroce sciamano», «sciamanizzava» in Europa. Dopo quella conversazione ho trovato un'intervista a Jung del 1938, che fa una psicoanalisi dei dittatori, e dice che Mussolini, Stalin e Hitler erano molto diversi. Hitler faceva proprio il dolore e il senso di sconfitta di un intero popolo e questo gli dava una grande energia, e in questo – dice Jung – era come uno sciamano. Ti dico questo perché volevo chiederti di uno studioso a cui tu dedichi un saggio nel nuovo libro: Mircea Eliade, storico delle religioni, di cui tu sottolinei la grande fortuna ma anche la larga rimozione del suo passato politico, trovando tracce della ideologia del fascismo e della sua sconfitta nelle sue opere scritte dopo la Guerra, come «Il mito dell'eterno ritorno». Ecco, Eliade nel 1951 ha anche pubblicato un libro, «Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi», che è stato decisivo affinché questa categoria di sciamano venisse applicata in tutto il mondo*

*a tantissimi fenomeni molto diversi. Eliade non aveva esperienza sul campo, ma basandosi su molte fonti interpretava lo sciamanismo come un'esperienza mistica, di una trascendenza che nella storia si sarebbe perduta. Anche qui, con l'atteggiamento che tu ritrovi nei suoi scritti, descrive un presente corrotto e un passato perduto, caratterizzato da una società tradizionale e gerarchica. Un passato verso cui esprime nostalgia, e rispetto a cui lo sciamanismo contemporaneo sarebbe una caricatura. Ora, in «Storia notturna» e in molti saggi tu hai scritto di sciamani in modo molto diverso, partendo dai processi inquisitoriali e risalendo a tradizioni popolari antichissime e remote, tra l'Asia e le Americhe.*

In quel saggio su Eliade sottolineo l'importanza che la sua traiettoria politica ha avuto per le sue ricerche.

Carlo Ginzburg

## Il vincolo della vergogna

*Lecture oblique*



Adelphi

Però non sostengo che, essendo lui uno studioso con un passato reazionario e antisemita, per questo non va valutato positivamente nelle sue ricerche. Io penso invece che, perfino a partire da presupposti assolutamente inaccettabili, è possibile arrivare a risultati scientificamente rilevanti. Questo a mio parere non è assolutamente il caso di Eliade, che io trovo uno studioso assolutamente sopravvalutato, vacuo. Il mio incontro a distanza con Eliade – non l’ho mai incontrato di persona – è avvenuto in questo modo: io avevo pubblicato *I benandanti* e lui pubblicò un articolo sui calusari, che nel folklore rumeno sono molto vicini ai benandanti. Naturalmente il contesto che io ho cercato di ricostruire era completamente diverso. Quello che mi pare il suo libro più significativo è quello, in fondo, politicamente più esplicito: *Il mito dell’eterno ritorno*. Io ci ho letto una sorta di autobiografia mascherata. Avevo lanciato anni fa quella battuta sui libri dell’anno Zero, scritti nell’imminenza dell’avanzata delle truppe naziste, in una situazione in cui sembrava che il dominio nazista dovesse avere una vittoria decisiva. Tra questi avevo elencato *Il mondo magico* di de Martino, *Paura della libertà* di Carlo Levi, *Dialettica dell’illuminismo* di Adorno e Horkheimer, le *Tesi sul concetto di storia* di Benjamin, *Apologia della storia* di Bloch, eccetera. In questa costellazione c’era anche Eliade, nel senso che la sconfitta del fascismo, il rifiuto di questa sconfitta, ha segnato profondamente il suo rifiuto della storia in quel libro del 1949.

Ma vorrei insistere sul fatto che anche da presupposti ideologicamente inaccettabili si possono ricavare dei risultati rilevanti. Non si tratta di politically correct. In un saggio su Georges Dumézil ho scritto che perfino il razzismo, una tesi scientificamente falsa e politicamente nefasta, può aprire delle

ricerche. Lo stesso vale per la tesi di Nietzsche sulla verità come metafora, che ho citato sopra. Nel caso di Eliade, appunto, è il risultato che conta.

## 5. IMMAGINI DIGITALI E PAROLE

*In «Piccole differenze», citi delle descrizioni di dipinti di Roberto Longhi, straordinarie, dove c’è un tentativo di tradurre in parole quello che non è parola. Concludi il saggio scrivendo: «Parliamo di quadri; i quadri resistono alle parole; insistiamo, ricominciamo a parlare». Le riflessioni sulle immagini possono essere uno strumento, come la filologia, per orientarsi oggi nel mondo delle immagini digitali?*

C’è questa espressione francese, *parler peinture* [letteralmente: «parlare di pittura»], che trovo straordinaria. Il paradosso del *parler peinture* rinvia allo scarto fra lingua e immagine. Io riprendo da Benveniste l’idea che la frase nominale è più adatta a descrivere un’immagine. Magritte deve aggiungere la frase «Questa non è una pipa» al suo quadro, perché l’immagine non contiene la negazione.

*Oggi, come saprai, è possibile generare immagini con dei prompt di testo. Con questi strumenti di intelligenza artificiale si fa il movimento inverso, cioè si scrive un testo per produrre un’immagine. Naturalmente questo non è un passaggio innocente. Abbiamo necessità di capire questa transizione tra parole e immagine per questo problema inverso, cioè che possiamo generare infinitamente immagini anche verosimili, attingendo a un archivio.*

Questo ribadisce – porto acqua al mio mulino, non so se in maniera legittima – l’importanza dell’anomalia, perché secondo me, quello che viene elaborato in questo modo dell’intelligenza artificiale è tutto fuorché anomalo.

«Anche da presupposti ideologicamente inaccettabili si possono ricavare dei risultati rilevanti.»

# Fabrizio Patriarca

## *Letteratura brutta*

«Snaporaz», 22 maggio 2026

Chi sarà il Salvator Gotta o il Michele Saponaro del 2066 o del 2086? Quanti grandi scrittori non si leggono più a distanza di una manciata di decenni?

Stavo leggendo una pagina di Giovanni Raboni sulla «letteratura di consumo» da *I bei tempi dei brutti libri* (Transeuropa, 1988), che è un campionario di composte stroncature. Il pezzo originariamente era apparso come articolo per «Il Messaggero» l'anno precedente. Quando parla di letteratura di consumo, Raboni non si riferisce a quel genere di pubblicazioni che ancora negli anni Ottanta se ne stavano rintanate nelle vetrine laterali delle edicole (il giallo, il «rosa», il «pornografico soft» alla Guido da Verona), e che da qualche tempo si sono conquistate il proscenio delle librerie: «No, parlo di romanzi borghesi, mediamente ben scritti, destinati a un pubblico borghese e mediamente colto; romanzi d'ambiente a volte contemporaneo a volte storico, fitti di descrizioni accurate e di dialoghi disinvolti, che ciascuno di noi (di noi lettori adulti) potrebbe aver visto nella biblioteca paterna accanto all'opera omnia (allora in corso di pubblicazione) del divino Gabriele, o all'edizione dei *Colloqui* di Gozzano con la bella, cimiteriale copertina di Leonardo Bistolfi». Dai riferimenti, si capisce che Raboni, nel 1987 guarda piuttosto lontano, addirittura più di settant'anni prima (la Treves di Gozzano a cui fa riferimento è del 1911), ma soprattutto che pensa a una narrativa diciamo d'intrattenimento i cui ultimi echi si sono spenti intorno agli anni Sessanta. E

stila i nomi, di questi autori che «vendevano decine e decine di migliaia di copie in un mercato assai più angusto di quello odierno, e che hanno influito sul modo di pensare e di parlare, sul codice sentimentale, sulle abitudini sociali del loro tempo». Sono nomi che al lettore medio, e temo anche al lettore tipo, diranno ben poco: Lucio D'Ambra, Virgilio Brocchi, Arnaldo Fraccaroli, Raffaele Calzini, Milly Dandolo, Giuseppe Brunati, Alessandro Varaldo, Salvator Gotta, Michele Saponaro, Guido Milanese.

È chiaro che Raboni si sta soffermando su una variante della produzione letteraria che emana un certo senso di pericolo, ma ancora non gli è scoppiata fra le mani – sarebbe scoppiata in mano a noi altri, come sappiamo. Eppure, Raboni già vede intorno a sé un mondo pieno di romanzi «d'ottone» (così li chiamava Raffaele La Capria) che appena somigliano all'oro. Confesso: io guardo questa lista di quarant'anni fa e vorrei attualizzarla: chi sarà tra i nostri contemporanei il Salvator Gotta o il Michele Saponaro del 2066 o del 2086? Chissà.

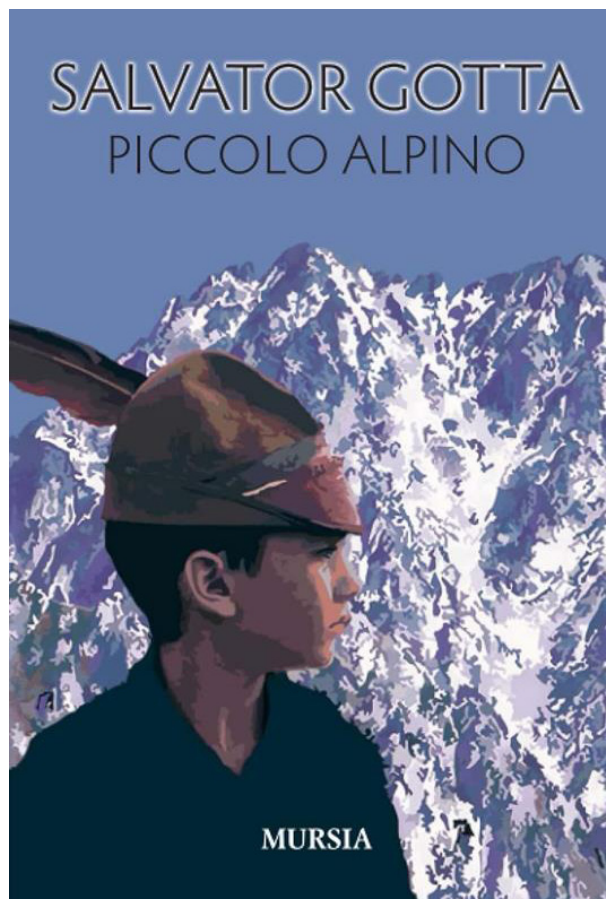
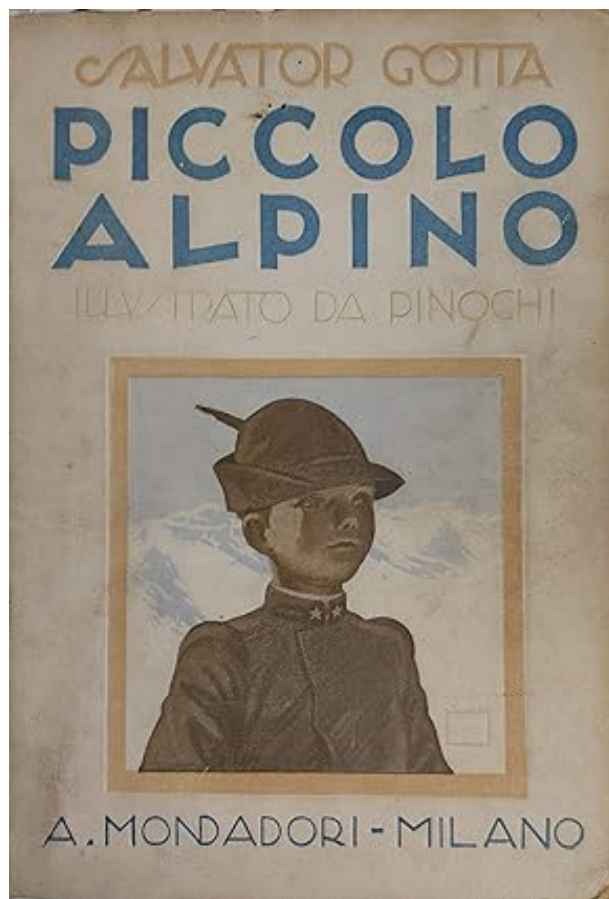
Ciò che mi colpisce nella lista raboniana è la sterminata capacità produttiva di alcuni degli scrittori che menziona: macchine da guerra, apparati industriali. Poi penso al medio fenomeno italiano-que-vendicchia e dichiara cinque anni di lacrime e

sangue per cavare fuori una roba che quelli là scrivevano in tre mesi.

Consideriamo il più longevo, editorialmente parlando, degli autori in lista: Salvator Gotta. Settant'anni di carriera su novantatré di vita (1887-1980). Prolifico all'inverosimile: aveva col suo editore un contratto da un libro l'anno, raramente rispettato (nel senso della sovrabbondanza). La sua riedizione più recente è *Il piccolo alpino* (Mursia, 2018), il libro che facevano leggere in classe a mia madre alle medie. Chi si ricorda di Salvator Gotta? Se ne ricordava Arbasino, per esempio: «Visite estive annuali dei fratelli cadetti con tenute e fattorie e consorti affettuose oltre che grandiose da "Ottocento romantico" tipo Salvator Gotta, nonostante le case milanesi bombardate e distrutte»

(*Autocronologia*) ma ci sta: Arbasino è l'animale che NON dimentica.

Cos'è questo Ottocento romantico? Diciamo che Gotta, volendo fare il romanzo ottocentesco, *si applica* con metodo ottocentesco, e quanto più riuscite a riempire di overperformance alla Balzac questa definizione tanto più ci andate vicini: *La saga dei Vela*, trenta romanzi, di cui i tredici principali pubblicati nella collana Omnibus di Mondadori a metà degli anni Cinquanta, con quelle ricche copertine sgargianti: fatte valere le scontate mutazioni nel registro generale della lingua scritta, Salvator Gotta era una specie di Super Stefania Auci caricata a pallettoni. Aveva la fissa per il Risorgimento, più o meno come i nostri romanzieri d'oggi ce l'hanno per il Fascismo. Tra l'altro al fascismo in senso politico



si era abbandonato *toto corde* – da monarchico – e fu lì che iniziò la fortuna del suo *Piccolo alpino*, linea poi proseguita con *L'altra guerra del piccolo alpino* (1935), che è un romanzo-opuscolo sull'«eroismo» squadrista, e con *Piccolo legionario in Africa Orientale* (1938), ennesima avventura di Giovannino Rasi, ormai diventato il beniamino dei lettori, stavolta dentro l'ideologia coloniale.

Nonostante l'oblio in cui è caduta la produzione di Gotta, c'è il caso che almeno qualche suo verso lo conosciate, anche solo per averlo intercettato a mezz'aria: si deve a lui il testo ufficiale di *Giovinezza*, voluto dal Pnf nel 1925, versione imborghesita dell'inno goliardico che col titolo *Il commiato* circolava già dal 1909. L'unico testo che in qualche modo gli è sopravvissuto nell'italica memoria collettiva. Scrisse anche per il teatro e per il cinema, e *La saga dei Vela* era ancora piuttosto celebre negli anni Sessanta. Sentendo arrivare l'ocaso letterario Gotta, che purtroppo non poteva disporre di social e podcast come i nostri autori contemporanei, si riciclò come *opinion maker* su «Topolino», con una rubrica intitolata *Salvator Gotta risponde a...* e sulla faccenda c'è un racconto particolarmente significativo di Claudio Bisio, che comprò *Il piccolo alpino* dopo aver visto che Gotta lo suggeriva a un lettore nella sua rubrica: come si vede lo scrittore-chevive-di-reputazione odierno ha un suo illustre antesignano (oppure il virus autopromozionale di cui siamo ammalati viene da un focolaio meno recente di quanto crediamo).

Cosa voglio dimostrare? Niente che non si dimostrerà da sé. Peschiamo altri nomi dal *Codex Raboniensis*. Milly Dandolo ha costruito una carriera nella narrativa di venticinque anni (1921-1946), ma probabilmente l'avete letta soltanto come traduttrice di *Peter Pan* (presso Einaudi o Feltrinelli). Dante

«La letteratura editoriale si condanna da sé.»

«Quanti vincitori di premi vagano come ombre negli inferi della dimenticanza?»

Arfelli – lo aggiungo io alla lista raboniana – fece centomila copie nel '49 con *I superflui* e quasi un milione nel '52 con l'edizione economica per gli Usa (l'ha riportato alla luce readerforblind nel 2021 con una bella prefazione di Gabriele Sabatini). Raffaele Calzini vinse il Viareggio nel 1934. Quanti vincitori di premi vagano come ombre negli inferi della dimenticanza? E quanti scrittori grandissimi non si leggono più a distanza di una manciata di decenni? Questa storia dovrebbe insegnare agli scrittori una certa leggerezza d'animo, un non prendersi mai troppo sul serio: le fortunatissime «trilogie» di Lucio D'Ambra (un altro che scriveva libri a carrettate) circolavano ancora nella collana Omnibus negli anni Cinquanta, la più acclamata era la «Trilogia della vita in due»: *Il mestiere di marito*, *La professione della moglie*, *L'arte di essere amanti* (chissà quanto gli deve lo spassosissimo Antonio Amurri di *Come ammazzare la moglie e perché* e *Come ammazzare il marito senza tanti perché*). Oggi chi si prenderebbe la briga di leggerle?

Vorrei aggiungere che non c'è da preoccuparsi: finiremo tutti come i gatti del sopracitato La Capria, che assuefatti alle scatolette non riconoscevano più la bontà di un'alice fresca. E schifavano sia l'alice sia la scatoletta. Lo diceva già Leopardi: a forza di imitatori di Petrarca pure l'originale dopo un po' comincia a sembrarti un sottoprodotto. La letteratura «editoriale» si condanna da sé: io so che Donatella Di Pietrantonio è una scatoletta, e manco della miglior marca – non serve un cursus honorum da critico letterario per rendersene conto. Il vero problema non è che una letteratura così esiste, ma quanto sterza persino il gusto di chi il gusto vorrebbe coltivarlo, e finisce per portarsi dietro tutto il resto.

Sara Scarafia

«Christa Wolf, la Cassandra d'Europa che sapeva dire no.»

«la Repubblica», 23 maggio 2026

Tornano in nuove edizioni due opere fondamentali della grande autrice tedesca. La traduttrice, Anita Raja, a lungo sua amica, ne spiega l'attualità

«Ma io sono Europa. L'Europa non può essere difesa contro una guerra atomica. Essa potrà soltanto sopravvivere come un tutto o perire come un tutto.» Così scriveva Christa Wolf, verrebbe da pensare ieri. E invece era il 1984 quando per la prima volta vennero pubblicate le *Premesse a Cassandra*, il volume che raccoglie le quattro lezioni che la grande scrittrice – nata nel 1929 in Polonia e scomparsa nel 2011 a Berlino – tenne nel 1982 all'Università di Francoforte. Un testo meraviglioso e di sorprendente attualità pensato come una preparazione a *Cassandra*, il romanzo che l'ha resa celebre. Fra tre anni Wolf avrebbe compiuto cento anni. E in vista di questo anniversario le edizioni e/o che l'hanno portata in Italia, stanno ripubblicando la sua opera. I primi testi in una nuova edizione sono *Cassandra* e *Premesse a Cassandra* che dicono tutto sulla sua poetica: la letteratura come testimonianza, come interrogazione della memoria. A rivedere le sue stesse traduzioni è Anita Raja, voce italiana di Wolf. Ma anche sua grande amica. Raja – nata a Napoli nel 1953 da madre tedesca – ha appena vinto la Goethe-Medaille 2026, uno dei maggiori riconoscimenti della Germania in ambito culturale. Nella sua carriera ha tradotto tra gli altri Kafka, Ingeborg Bachmann, Jakob e Wilhelm Grimm. Italianista, è diventata una brillante traduttrice

quasi per caso mentre preparava le schede di lettura per la piccola casa editrice allora appena nata e/o. Moglie dello scrittore Domenico Starnone, collegata dalla sua casa di Roma, è pronta a spiegare perché oggi più che mai ha senso rileggere Wolf. A patto, però, di rispettare la «premessa» a Raja: non chiederle più se è davvero lei Elena Ferrante. Raja ha sempre negato e di questo argomento non intende più parlare. Su Wolf invece ha tantissimo da dire.

*Ha tradotto «Cassandra» per la prima volta quarant'anni fa: cosa ha significato per lei rivedere quel lavoro?*

Ho fatto lievissime modifiche. Però va detta una cosa: non esiste la traduzione definitiva. Le traduzioni sono sempre parziali, sono molto legate al momento in cui vengono fatte, sono influenzate da quello che siamo, da quello che abbiamo letto, dalla sensibilità del tempo, dalle contingenze storiche.

*Christa Wolf ha detto: «In un momento della vita, al momento giusto, bisogna pur credere all'impossibile». Chi era Wolf?*

È stata una grande scrittrice. Un'autrice novecentesca, con un'idea forte della letteratura come testimonianza, cosa che oggi si è perduta.

«È necessario rileggere la letteratura, i classici, perché c'è sempre stata una **lettura maschile**.»

*È stata un'intellettuale tra le più discusse della Germania dell'Est.*

Era nata nel '29 ed è stata bambina e adolescente sotto il nazismo. Ne ha visto la caduta, era tra i tedeschi che fuggivano dall'altra parte dell'Oder, dai russi, e poi si è trovata in quella che successivamente è diventata la Germania dell'Est. Ha creduto inizialmente con molta convinzione che avrebbe potuto essere un paese dove realizzare ideali di uguaglianza, che fosse in qualche modo l'incarnazione di una Germania che aveva fatto i conti col passato.

*Con la caduta del Muro fu accusata di aver collaborato con la Stasi durante gli anni universitari.*

Dopo l'iniziale entusiasmo si era progressivamente distaccata dalla Ddr alla fine degli anni Settanta quando fu tolta la cittadinanza a Wolf Biermann, che era un cantautore molto critico. A differenza di altri intellettuali e scrittori Wolf però non ruppe mai e restò fino all'ultimo in un ruolo di progressiva marginalità e mantenendo i contatti con molti intellettuali dall'altra parte, come Heinrich Böll. Quando aprirono gli archivi della Stasi venne fuori che per un periodo molto breve era stata considerata un'informatrice informale, ma dopo un paio di incontri era stata ritenuta poco attendibile. Un episodio che ha condizionato la lettura della sua opera e cancellato il fatto che lei stessa è stata oggetto di spionaggio per trent'anni come racconta in *Che cosa resta*.

*Come vanno letti i suoi libri a cominciare da «Cassandra»?*

È innanzitutto un testo sulla ricerca di un'identità. *Cassandra* è la storia di una donna educata alla subalternità, all'obbedienza, al non vedere, a sottacere. Una donna che poi comincia a guardare le cose come stanno, ma non riesce a dirle, non riesce a

raccontarle, fino a quando si scioglie dai vincoli. La rottura dell'appartenenza Wolf la racconta in tutti i suoi libri. *Cassandra* riesce a dire di no anche ai troiani, al padre. E a questo punto la rottura è con tutto: è anche una storia di forte disagio politico.

*Quando uscì fu un successo.*

È stato un libro dirompente, anche in Italia. Ha seguito i suoi canali paralleli perché evidentemente dava risposte a un pubblico che si interrogava sulla propria identità.

*Già dalla prima pagina genera una forte immedesimazione.*

L'io che narra si fonde con il personaggio, cioè noi. Una cosa molto potente.

*Cassandra porta avanti una forma di apprendistato al dire di no?*

Tutte le protagoniste di Wolf, non solo *Cassandra*. Anche *Medea*, *Nellie* in *Trama d'infanzia*: Wolf racconta sempre personaggi che non si adattano, non conformi.

*Quanto è forte in «Cassandra» il tema del corpo?*

Lei vuole il dono della veggenza che significa acquisire un potere: all'inizio è essere come i maschi. Solo dopo si rende conto che invece è arrivare a vedere e dire di più.

*«Cassandra» e «Premesse a Cassandra» si possono definire testi femministi?*

Wolf non amava le etichette. Ma la quarta e ultima lezione di *Premesse* scritta in forma di lettera a un'amica pone la base teorica di questo libro: cioè il fatto che è necessario rileggere la letteratura, i classici, perché c'è sempre stata una lettura maschile.

Bachmann è una specie di prototipo dell'autrice che nel suo modo cifrato, da poetessa, ha raccontato questa difficoltà di definire sé stessi in presenza di una storia, di una lingua che ti esclude: è necessario elaborare nuove forme per dirsi.

*Lei e Wolf siete state amiche?*

Non solo amiche: lei è stata la mia porta alla lingua tedesca. Mia madre era tedesca, ma con noi parlava in italiano. Quando ho tradotto *Cassandra* le ho scritto, sono stata a Berlino; poi lei è venuta in Italia e si è creato subito un rapporto umano molto importante. Pensare che quando ha vinto il premio Mondello ne ha devoluto metà a me che all'epoca ero proprio una ragazzetta.

*Ricordi?*

In *Premesse a Cassandra* c'è questo testo di Bachmann bellissimo, che lei cita, una poesia: per me

tradurla era una cosa insormontabile. Ricordo una giornata, un pomeriggio, con lei e il marito, tra l'altro un critico letterario molto esperto, a parlarne. È stata una lezione.

*Perché secondo lei Wolf scelse di restare al contrario di altri intellettuali?*

Ha sempre temuto lo sradicamento. Era combattuta tra il desiderio di evasione e la paura di non potersi esprimere pienamente in un luogo diverso: senza la propria lingua, i propri luoghi, le proprie memorie, che cosa sarebbe successo?

*Christa è Cassandra? Perché rileggerla oggi?*

I suoi libri sono una fondamentale analisi dei meccanismi della guerra e un monito affinché non si ripeta. *Cassandra* pur essendo tragico è l'evocazione di un altro mondo possibile. A un certo punto dice che tra uccidere e morire c'è una terza via: vivere.



## Chiara Valerio

### «Quando invitai Ingeborg al viaggio di nozze.»

«la Repubblica», 24 maggio 2026

Dopo dodici anni Fleur Jaeggy pubblica per Adelphi un memoir dedicato all'amica austriaca Bachmann di cui ricorre il centenario dalla nascita

Quando alle sei del pomeriggio suono il campanello della casa dove vive Fleur Jaeggy, spero in ciò che mi ha detto al telefono: «La casa non ti rigetterà». Penso anche che la speranza sia l'ultima a morire ma poi muore. Lo penso fino a quando la porta non si apre. E mi rasserenano perché la speranza morirà, ma non oggi. Fleur Jaeggy sta su un divano, circondata da libri, fotografie e da un cellulare attaccato a un cavo. Sul tavolo da bridge c'è una tovaglia, una bottiglia d'acqua, bicchieri. La statuina smaltata di un topo con occhiali e panciotto. Indossa un maglione rosso, con le trecce, un pantalone blu, senza tasche, calzini colorati, a righe, sottili. Mi sorride. Guardo il terrazzo fuori dalla finestra chiusa e constato che è diventata una selva, Fleur si risente, sostiene non lo sia affatto.

*Allora è un esempio di agricoltura sintropica.*  
Che significa?

*Piante lasciate da sole che trovano il modo di sopravvivere.*  
Perché dare un nome a una cosa che succede sempre?

*Perché diamo i nomi.*  
Si può anche non dire niente.

Ride. Rido anche io. È appena uscito *Gli ultimi giorni di Ingeborg* (Adelphi), il precedente libro di Jaeggy, *Sono il fratello di XX*, è stato pubblicato nel 2014. In questi dodici anni, la fama internazionale di Jaeggy è cresciuta, si è rafforzata. I suoi libri sono tradotti in trentuno paesi. Fleur Jaeggy non segue i suoi libri, non interviene, non dà interviste, non risponde quasi mai al telefono. Accanto al cellulare, un paio di occhiali di metallo ovali. Accanto agli occhiali di metallo ovali, due matite, quasi senza punta, tenute insieme da un elastico verde. *Gli ultimi giorni di Ingeborg* inaugura la nuova collana dei Microgrammi, che riunisce la Biblioteca minima e la prima versione dei Microgrammi.

*Chi è quel coniglio col panciotto e gli occhiali uguali ai tuoi?*  
Ma come? È Samuel Whiskers, non hai letto Beatrix Potter.

*Solo la storia di Peter Rabbit, ma non me lo ricordo.*  
Beatrix Potter per me è importantissima. Non vedi come è elegante?

*Chi?*  
Whiskers.

*Non ti manca uscire?*

Se mi viene voglia, vado sul terrazzo. C'è un merlo che mi fa compagnia. Viene sempre, anche se non c'è niente da mangiare. I rami del ciliegio sono protetti da buste di plastica.

*Ti ho portato le scorzette di arancia ricoperte di cioccolato.*

Sono buonissime. Non intendo offrirle (*ride*). Le mangerò poi, da sola. Forse meglio nasconderle. (Più tardi è previsto un piccolo brindisi, con pochi amici, fra cui l'editore di Adelphi, Roberto Colajanni. Fleur chiederà di offrire un bicchiere anche a Whiskers. Poi dirà di Colajanni: «È un discepolo di Whiskers».)

*Gli ultimi giorni di Ingeborg* si compone di tre testi. Ingeborg Bachmann è morta il 17 ottobre 1973. Il primo, «La casa dell'acqua salata», era uscito, parzialmente. Il secondo e il terzo, il diario dei giorni trascorsi da Ingeborg Bachmann all'Ospedale Sant'Eugenio, sono completamente inediti. C'è una eco di «La stanza asettica», che era contenuto in *Sono il fratello di XX*, ma tutto va da un'altra parte.

*Vuoi dirmi qualcosa di questo tuo libro?*

Che è breve.

*Il diario lo hai scritto giorno per giorno, quando andavi da Ingeborg Bachmann in ospedale?*

L'ho scritto in quei giorni, poi ho aggiunto cose quando Ingeborg non ha più vissuto.

*Sono pagine molto dure, sembra che ci sia stata negligenza nel soccorrere Bachmann.*

È stata una disgrazia. Nel senso che era un'ustione. Maria, la donna che lavorava da lei, l'ha messa nella

«Mi piace vedere qualcosa di **ROSSO**.»

vasca da bagno. È stato un sollievo. Poi è entrata al Sant'Eugenio, e non è più uscita.

*Quando l'hai incontrata pensavi di scrivere di lei?*

No, mai, perché avrei dovuto?

*E dove vi siete incontrate?*

A Roma, con Calasso, era venuta per ritirare un premio, mi pare. Tutte le cose sfuggono. Qui, sulla copertina del libro, fumavo.

*Sì, hai una sigaretta in bocca. Fumavi tanto?*

Sì, ma le sigarette erano brevi.

*Sulla copertina sembri Jean-Paul Belmondo con i capelli lunghi.*

È vero.

*E che sigarette fumavi?*

Gitanes. Andavo all'ospedale, da Ingeborg, tutti i giorni.

*Perché hai smesso di fumare?*

Mi era venuto a nausea. Ed è stato un bene.

*Davvero non ti manca uscire di casa?*

No, non mi manca, e poi dove vado?

*A fare una passeggiata.*

Figurati. E comunque voglio solo uscire sul terrazzo.

*Perché ci sono le buste intorno alle ciliegie?*

Altrimenti il merlo le mangia. Mi piace vedere qualcosa di rosso.

*Hai viaggiato molto?*

Che cos'è molto, chi lo sa. Non mi ricordo. Ho tagliato tutta una parte della mia vita.

*In orizzontale o verticale?*

La domanda non è male, divertente anzi, ma orizzontale e verticale dipende da come tieni la testa.

«In Germania, specialmente, ma forse anche qui, l'idea che avevano di Ingeborg era quella di una persona fredda, triste. Ma non lo era. **Si divertiva sull'autoscontro.**»

*Perché, a un certo punto, sei andata a Parigi?*

Credo, tutto sommato, che qualsiasi persona abbia voglia di andare a Parigi.

*In che lingua parlavate tu e Ingeborg?*

Italiano. Tedesco anche, poco, quando c'era qualcuno che Ingeborg conosceva, e veniva dall'Austria o dalla Germania.

*In macchina Ingeborg leggeva le carte stradali.*

Quando siamo andate al mare, al Poveromo, lo ha fatto. Si è divertita con la carta stradale. Le piacevano le macchine. Anche i go-kart. Una volta, credo andassimo a Vienna, ci eravamo fermate per guidare i go-kart. Sulla pista. Ci scontravamo. Spesso. Le piaceva molto.

*E a te?*

Abbastanza.

*Che anni erano, il '70? Il '71?*

Non lo so. È lontano. In Germania, specialmente, ma forse anche qui, l'idea che avevano di Ingeborg era quella di una persona fredda, triste. Ma non lo era. Si divertiva sull'autoscontro. E non solo.

*Racconti di uno scherzo a Calvino.*

Sì, Calvino non parlava molto, e allora noi lo invitavamo e restavamo zitte.

*E poi?*

Alla fine, Calvino diceva qualcosa, noi ci sorridevamo, e anche lui.

*Perché secondo te in Germania, e forse anche in Italia, molti pensavano che Ingeborg fosse triste e fredda?*

Non lo so, a qualcuno piace pensare che gli altri siano tristi e freddi.

*Tu come ti senti?*

Non male. Allegra.

*Come sarebbe andata se non fosse morta?*

Che sarebbe stata viva ancora un po'.

*Perché le hai chiesto di venire in viaggio di nozze con te e Calasso?*

Perché no? Mi pareva una cosa normale.

*È bella la foto di voi tre nella cabina dell'autoscatto.*

È divertente.

*Perché non è venuta con voi in viaggio di nozze?*

Aveva altro da fare, immagino.

*E cosa?*

Non gliel'ho mai chiesto. A Ingeborg bastava poco per non parlare. E anche a me. Per Ingeborg l'indiscresione è imperdonabile.

*Non l'hai nemmeno scritto.*

In fondo ho scritto pochissimo. Tutti scrivono, tutti vogliono scrivere.

*È un po' come andare a Parigi?*

Sì, tutti vogliono andarci.

«In fondo ho scritto pochissimo. **Tutti scrivono,** tutti vogliono scrivere.»

# Michele Masneri

## *Carrère, un marziano ai Parioli*

«Il Foglio», 30 maggio 2026

Intervista all'autore francese nella lussureggiante casa di un suo amico. «A Parigi abito nel Decimo, che è un po' la vostra piazza Vittorio, un po' sgarrupato.»

Pieno di capelli, abbronzato e dall'aria rugosamente felice come Anna Magnani, attrice morta in una clinica qui nel quartiere, peraltro. Ma anche come una tartarughina in un bellissimo rigoglioso giardino. O forse un monaco, ecco, un monaco zen mi pare; nel suo monastero tra i bambù. Mi riceve scalzo in un sontuoso appartamento al primo piano di una palazzina distintissima tra le boscaglie e le scalette, tra le ambasciate con le bandiere al sole; potremmo essere a Delhi o al consolato dell'Iraq a Parigi raccontato nel suo romanzo *Yoga*. Siamo, invece, ai Parioli.

Io annichilito dalla fama (sua), dall'invidia (mia), reduce dalla presentazione milanese con le folle da concerto, dove gli ho fatto una mini intervista, e non sapevo di dovergliela fare, così gli ho chiesto qualcosa come «le piace l'Italia», lui giustamente mi ha guardato come un perfetto demente e ha detto «questa è la domanda?». In più la gentile ufficio stampa Adelphi per venirmi in soccorso gli ha detto: «Anche lui pubblica con Adelphi sai!», e mi è sembrato che la cosa invece abbia peggiorato le cose, lui era gentilissimo, io oltre che cialtrone a quel punto pure impostore. Adesso scatta anche la questione della lingua. «Il suo francese è meglio del mio italiano» decide infatti lui, sempre col sorriso sulle labbra, completamente zen, gentilissimo, ma come interessato a questioni superiori. Allora io vado con

le domande, un po' Totò e Peppino a Milano. «*Moi j'adore les Parioli*» dice lui godendosi quest'esotismo, appollaiato sul divanone, con le finestre aperte e gli alberi che filtrano un microclima di almeno cinque gradi meno dei comuni romani. Scusi, Carrère, ma che ci fa lei ai Parioli? «Sto qui per qualche mese, mi ha prestato la casa un mio amico francese» dice lui, cambiando spesso posizione, passando da un angolo all'altro del costoso divanone, che non è orribile come quello del consolato di *Yoga*, anzi elegante e moderno, di velluto. «*Les Pariolis* sono casuali, è un quartiere che non conoscevo, ma sto benissimo. Mi ricorda il Sedicesimo arrondissement dove sono nato. A Parigi abito invece nel Decimo, che è un po' la vostra piazza Vittorio, un po' sgarrupato. Dunque, mi sono detto, per una volta niente sgarrupato.»

Sono quasi sicuro che sia la prima celebrità estera che si installi nella roccaforte della borghesia romana forse dai tempi di Audrey Hepburn. Di solito attori, registi, scrittori che di tanto in tanto abbandonano i loro paesi più moderni per provare l'ebbrezza italiana e romana vanno tutti all'Esquilino, a Trastevere, al massimo a Testaccio, in cerca di sensazioni vere e tipiche. Dello sgarrupato appunto. Nel francese scolastico da scuola pubblica italiana anni Ottanta domando: fa vita di quartiere? «Certo, cammino molto, giro in bici elettrica. Non ho mai provato invece

il metrò.» Non si preoccupi, ai Parioli nessuno mai l'ha preso. Ha visto i tassisti, son cattivi come quelli parigini. «Ma non mi sembra, mi sembrano tutti molto gentili.» Chi frequenta? «Ah, ho tutto un giro, Sandro Veronesi, Emanuele Trevi.» Pure lui scrittore dei Parioli! E poi che fa? «La mattina ho scoperto il bar del Cigno, per la prima colazione, stupendo.» Immagino Carrère che nel weekend si aggira solo, tra i filippini in libera uscita, ma non glielo dico.

Certo, è diventato un vero pariolino. Gli manca solo di girare col Barbour come Calenda. Però fa troppo caldo per il Barbour. Carrère in versione romana invece si aggira con una camicia blue ai piedi le Birkenstock (violando un poco il codice identitario del quartiere, bisognerebbe procurargli delle Car Shoes o Sebago). Con le Birkenstock ha presentato anche giovedì il suo ultimo romanzo, *Kolkhoz*, in un altro posto assai simbolico, palazzo Grazioli. Invitato dalla Associazione della stampa estera che lì ha la sede, appena gli raccontano i fasti berlusconiani del passato vuole giustamente vedere tutto, ecco il bagno con la vasca incassata a pavimento tra i marmi («ma lo pensavo più grandioso» riflette un po' deluso), ecco i passaggi segreti, ecco gli interruttori bassi che stavano sui comodini del lettone di Putin.

Si ferma un secondo, lui che conosce così bene il mondo russo e il mondo in generale. Forse pensa come sarebbe fare *Kolkhoz* lì, nel lettone di Putin, sì perché «fare *Kolkhoz*» vuol dire, nel lessico carrèriano, andare tutti nel lettone, lui e le sue sorelle, dalla mamma, la celebre storica della Russia Helène Carrère d'Encausse, accademica di Francia ecc. ecc. «*Kolkhoz*» per chi non si ricorda e non ha letto le svariate interviste uscite sui giornali italiani, che hanno incoronato il romanzo ai vertici della classifica italiana, erano i vecchi collettivi agricoli sovietici. Ma perché fa così tante presentazioni in Italia, gli chiedo. «Perché mi diverto,

«Cammino molto, giro in bici elettrica. Non ho mai provato invece il metrò.»

e adesso voglio stare un anno, a Roma.» Forse ha dei guai grossi a casa. Ma di certo, se Stendhal ha voluto sulla tomba la definizione di «Milanese», Carrère sarà per sempre «Pariolino». In effetti si potrebbe non uscire mai dal quartiere. Nel libro racconta dei suoi viaggi-reportage con il presidente francese Macron, e della capacità di quello di non sudare mai neanche a quaranta gradi: ma è al corrente che anche Draghi, un altro grande atermico, vive qui dietro? «Ah, non sapevo.» L'atermicità, racconta Carrère, era una qualità grandemente apprezzata dalla sua celebre madre, anche lei non sudante, e che odiava qualunque manifestazione di fisicità organica, «pure il dormire lo trovava sconveniente».

E detestava la psicanalisi, «una roba che paghi per odiare di più i tuoi genitori». «Lei era convinta di non avere un inconscio, un *inconscient*» dice Carrère, in francese nel testo, e quindi siccome non è possibile non averlo, il suo *inconscient* usciva proprio libero, al naturale: a volte diceva cose assurde, tipo, se la invitavano da qualche parte, «no, mi spiace, non posso, perché mio marito quel giorno sarà malato». Carrère, dopo «trent'anni sul lettino», è diventato anche lui un antianalisi, anche se «è difficile sapere come sarebbe stato senza fare l'analisi» dice. Ma lo sa che qui ai Parioli è nell'epicentro, degli psicanalisti. «Sì, Emanuele Trevi! Lui è andato a vivere nello studio del papà» dice Carrère. «Ho letto il romanzo.» Tra romanzieri dei Parioli, tra Emanueli, qui è tutta autofiction di prima qualità, a chilometro zero. Ma il suo, di papà, e la sua mamma, e tutta la famiglia, che Carrère sistematicamente ha messo nei suoi libri (come il nonno collaborazionista dei nazisti di *Un romanzo russo*, personaggio che sua madre era riuscita a seppellire così bene e lui a dissepellire, col risultato che lei non gli ha poi parlato per anni), insomma tutti questi parenti che ha messo in piazza, gli appaiono mai in sogno? Magari vengono a tirargli i piedi. È per questo che è scappato ai Parioli? Dica la verità. «No, mai, vorrei dire che sono una persona che non sogna, anche se so che è impossibile, dunque dirò che sono una persona che non ricorda i sogni che

fa.» Di nuovo, *l'inconscient*. E Macron ce l'ha secondo lei *l'inconscient*? «Lui ha Brigitte. Non muove un passo senza di lei, ed è veramente un rapporto che va contro ogni regola classica, un uomo che sta con una donna di ventiquattro anni più grande, questo è notevole. Incredibilmente femminista. Dovrebbero rendergli più merito per questo.» Anche il Carrère suo padre non faceva un passo senza la moglie. *Kolkhoz* è un delizioso lessico familiare con al centro la figura del papà, questo omino innamorato della moglie, storica, ambiziosa, atermica: una star, i cui funerali pubblici nel 2023 sono stati celebrati proprio da Macron; ma anche una moglie ingombrante, che spadroneggia sul povero marito, che lo fa dormire in uno stanzino, che non divorzia solo perché lui ne morirebbe. Atermica e pure aristocratica, discendente a metà da una stirpe georgiana e dall'altra da una augusta prosapia russa, il marito forse per spostare l'oggetto d'amore – direbbe uno psicanalista, francese o dei Parioli – passa la vita a studiare e ricostruire la genealogia dei parenti di lei, riempiendo enormi archivi. Va a trovare e accudire i di lei consanguinei *émigré* che non hanno più un soldo e a Parigi vivono in dieci in un monocale, con le principesse ridotte a fare le sarte... però affascinanti... un conte che aveva stretto la mano a qualcuno che aveva stretto la mano a qualcuno che aveva stretto la mano a... Napoleone. Uno zio principe che con chi vanta dei mobili Louis Seize, risponde: «Noi abbiamo solo mobili Louis *seconde main*». Carrère padre, alla fine, annichilito e innamorato, forse di nuovo per non ammazzarsi, si inventa pure lui un cognome e un'origine nobiliare, aggiungendo il falso «d'Encausse» accanto al vero Carrère, perché la sua mamma di cognome fa Dencausse, e allora lui fa due più due e spunta questo «d'Encausse» con «d» rigorosamente minuscola, che viene poi trasmesso a tutta la famiglia improvvisamente nobilitata, e pure alla inflessibile moglie accademica che si accolla il cognome aristotaro. «Ma non era solo snobismo» dice Carrère figlio che si è premurato che anche questa storia di famiglia non rimanesse segreta.

«C'era qualcosa, in questa ossessione di mio padre, di tenero, di molto romantico, a lui piacevano soprattutto i nobili impoveriti, i decaduti.»

Guardi che è nel posto giusto; a Roma col favore delle tenebre in molti si abbassano il «de», per non parlare dei finti nobili che spopolano. In quanto all'impoverimento dei veri, avrà l'imbarazzo della scelta. «Ma veramente io non ho le stesse passioni di mio padre» dice Carrère, riassetandosi sul divano, mettendosi nella posizione del loto, posizione che gli riesce facile, come raccontato in *Yoga*. Mi guarda un po' perplesso da queste *bêtise* che gli propino. Io penso al povero papà Carrère con la moglie accademica e il figlio star letteraria che si inventa la nobiltà. Ma insisto. L'hanno già coinvolta tutte le principesse? Guardi che le principesse con soldi e spesso senza sono la cosa più vitale di questa città. «Non ancora» fa lui, forse un po' spaventato, a questo punto. Dopo questo pezzo è spacciato. E i veri d'Encausse li sente ancora? Stupenda la storia dell'oscuro barone della stirpe già feudataria di Encausse, paesello di trecento abitanti in Occitania, che invece che arrabbiarsi per l'usurpazione, a un certo punto cerca e contatta la famiglia Carrère felice che qualcuno illustri l'augusto cognome ormai dimenticato, seppur abusivamente. «No, non li abbiamo più sentiti, devono essere tutti morti» dice lui con un sorriso.

Carrère in questa versione romana sembra finalmente pacificato, dopo tutti i drammi, il disturbo bipolare, la conversione, le liti con amori e parenti arrabbiati per le sue incursioni nei segreti di famiglia. Ma insomma che ci fa ai Parioli? «Ma niente, dovevo scrivere una sceneggiatura, la mia compagna aveva da fare, allora ho pensato, perché no?» Ah, il cinema. Anche lei lo vive male? È anche lei un gran deluso, come tutti gli scrittori tentati dalla settima arte e poi da questa tritirati? Niente da fare. «Io ho scritto tanto per il cinema, ho fatto varie sceneggiature, compresa l'ultima dal *Mago del Cremlino* di Giuliano da Empoli. Ma non sono mai rimasto deluso. Per rimanerci male devi avere delle aspettative. Per me invece è abbastanza una questione alimentare. Cioè,

non proprio solo per i soldi... però diciamo che se fosse gratis non lo farei. I libri invece li farei, sì, anche gratis.» E al cinema da spettatore ci va? «Mah, poco, più che altro vado a vedere cose di amici, anteprime, film abbastanza improbabili a dire il vero.» La tv italiana la segue? «Non vedo praticamente mai la tv.» Però guardi che si perde molto. Il caso Garlasco per esempio lo conosce? Oddio, ma perché gli sto parlando di Garlasco. Però un frequentatore di processi come lui se scopre i processi italiani non ci torna più in Francia. Sono un format unico, durano dieci anni, poi si ricomincia, cambia il giudice, cambia il cast e inizia la seconda stagione, poi la terza, la quarta. Lui che ha scritto *V13*, sul processo del Bataclan, e il primo gran successo lo ottenne con *L'avversario*, processone al pazzo che sterminò la famiglia dopo aver vissuto una vita sotto falsa identità, ormai quasi trent'anni fa. Carrère, lei anticipò la mania del crime. «Ma il crime (pronuncia *crim*) piace sempre, non ho anticipato niente, il pubblico da sempre ama i delitti e le storie nere. E pure i processi: sono un meccanismo che non delude mai. Tu vai lì, entri in un tribunale e ti passa un pomeriggio in un attimo. Sono un teatro umano straordinario.»

Però voi francesi siete proprio fissati con questi processi: lei, Yasmina Reza... «Ah sì, c'è una grande tradizione, da Céline a Simenon...» Potrebbe andare a qualche processo italiano, insisto. Tra un po' mi manda a quel paese. «Ma no, non parlo abbastanza bene la lingua, e poi ce ne sono già tanti in Francia, non abbiamo bisogno di processi esteri.» Si fidi, per esempio son sicuro le potrebbe piacere il caso Kaufmann, il tizio americano che ha sterminato la famiglia nel frattempo prendendo i soldi pubblici per realizzare un finto film, e vivendo da homeless in un parco. «Ma era un vero regista o un impostore?» Un impostore. «Ah!» si illumina per un attimo. E in che parco dormiva, domanda Carrère. A Villa Pamphilj. «Ah» dice ancora, forse deluso. «Io amo molto Villa Ada, trovo invece Villa Borghese troppo trafficata.» Forse dentro di sé sta elucubrando sul delitto, paragonandolo a quelli micidiali di cui si è occupato. Ma

certo non lo dà a vedere. Proseguo con le domande life style. Ma a Milano invece non ha mai pensato, di abitarci, una volta in Italia? «Ci ho pensato, sì, lì pure ho degli amici e c'è la mia casa editrice italiana, l'Adelphi, ma a Roma mi sembra che sia tutto un po' più rilassato, e poi si conoscono tutti, è incredibile.» È proprio entusiasta. «faccio molta più vita sociale qui che a Parigi.» Sa, glielo chiedo perché in Italia c'è questa antica rivalità tra Roma e Milano. «Da noi non potrebbe esistere, perché tutto è a Parigi, tutto centralizzato, la moda, la finanza, l'editoria... non è che può esserci una rivalità tra Parigi, mettiamo, e Bordeaux», sembra abbastanza ovvio. E per il ponte che farà? (ora sono Costume e Società). I ponti sono la cosa più seria in Italia, più della rivalità tra Roma e Milano. Quello di San Pietro e Paolo è detto «San Pietro e Ponza», perché tutti i romani vanno al mare. «Ah, Ponza mi mancava» mi dice perplesso, penserà che è un'intervista tipo bikini o slip, «Panorama» anni Ottanta. Chissà se in Francia c'era «Panorama». A proposito, la vedo già bello abbronzato. Fregene o Santa Marinella? A questo punto vado fino in fondo, voglio essere il re dei cialtroni. «La couleur l'ho presa nel Sud della Francia» risponde. E quest'estate che fa? «Vado in Francia, poi in Grecia, poi a ottobre torno.» Sempre Parioli? «Vorrei provare a cambiare quartiere» dice tutto contento. Vorrei calare l'asso alla fine, giocarmi a questo punto l'ultima carta per svelarmi autore Adelphi. Finzione e realtà come in un vero Carrère. Non per rovinarle l'entusiasmo, gli dico, ma lei la sa la storia del marziano di Flaiano? Quello che arriva in astronave, e i romani all'inizio son tutti contenti... Guardi che è un attimo, gli vorrei dire, che «a cena ho incontrato Carrère» diventa «c'era il solito Carrère, che pppalle». «Oui! Naturellement. Lo sto leggendo. So tutto! Adesso sono gentili, ma tra pochi mesi i romani non ne potranno più di me! Sono pronto.» Niente, non gliela si fa. Si rad-dizza a sedere sul divano, e sorride, sempre molto zen, mentre mi saluta, e niente sembra toccarlo, mentre la luce tra gli alberi sontuosi e le liane lo illumina come un piccolo Buddha. Dei Parioli, vabbè.

## Marco Fioravanti

### *Philip Hensher, intreccio di voci e destini sui tavoli del Grande Gioco*

«Alias», 31 maggio 2026

Recupero letterario: tra finzione e realtà storica, la lotta per l'egemonia in Asia centrale, dove inglesi, russi e afgani si scrutano e si giudicano

In uno dei più celebri ritratti di epoca vittoriana, *The Remnants of an Army*, conservato alla Tate Gallery di Londra, Elizabeth Thompson raffigura William Brydon, assistente chirurgo dell'esercito britannico, mentre nel gennaio 1842 giunge alle porte di Jalalabad. Le mura della città incombono su una pianura desolata, mentre i cavalieri della guarnigione escono al galoppo per raggiungere quella figura solitaria che reca la notizia della catastrofe: la fine della prima guerra angloafgana. Sediciemila uomini massacrati dalle truppe afgane segnano una delle più terribili sconfitte subite dagli inglesi. Da questo epilogo drammatico, lungo la rotta che porta da Londra a Kabul, passando per Pietrogrado e Calcutta, prende avvio l'itinerario – insieme storico e letterario – costruito da Philip Hensher nel suo *L'impero del gelso. I due straordinari viaggi dell'emiro Dost Mohammed Khan* (traduzione di Fabrizio Bagatti, revisione di Greta Bertella, Edizioni Settecolori). Alternando finzione e realtà storica, il romanzo che è uno dei recuperi più riusciti proposti della casa editrice – spalanca al lettore l'Asia centrale dell'Ottocento, con quel conflitto a fare da sfondo e motore della tensione narrativa.

Secondo la formula resa celebre da Rudyard Kipling, nel «Grande Gioco» per l'egemonia in Asia centrale – e attorno all'epopea dell'imperatore degli afgani, l'equilibrato emiro Dost Mohammed Khan,

con intorno il crudele sovrano di facciata imposto dagli inglesi, Shah Shujah e l'eroico liberatore Akbar – si confrontano i due protagonisti della storia e del romanzo: l'inglese Alexander Burnes e il russo Yan Vitkevich. Entrambi nutrono velleità di conquista, ma sono accomunati da un profondo senso di isolamento e disorientamento che ne condiziona lo sguardo e le azioni. Burnes, l'ambizioso ufficiale inglese, incrocia il suo omologo russo inviato nel turbolento Afghanistan dove gli occidentali – russi o inglesi che siano – sono percepiti come nemici della propria civiltà e delle proprie tradizioni. Al loro fianco si muove una vera e propria costellazione di figure indimenticabili: comprimari e comparse, ufficiali e nobildonne inglesi, ribelli e conformisti, eroici resistenti e abili intriganti, donne afgane, dame di compagnia, cortigiani, spie, avventurieri, esploratori. Tutti si incontrano e si scontrano nei luoghi nevralgici del potere: dalla corte di Londra agli entourage degli emiri afgani a Kabul o a Jalalabad fino a Calcutta, sede dell'onnipotente Compagnia delle Indie. La quantità di personaggi e di storie intrecciate costituisce al tempo stesso la forza e il limite del libro: da un lato restituisce la complessità di un mondo in fermento; dall'altro rischia di stemperare la tensione narrativa, facendo perdere al lettore il filo degli eventi. Ma la scrittura di Hensher, ricercata, mai

involuta, dotata di una ironia che nasce dall'incontro-scontro tra culture che credono di conoscersi e invece si fraintendono continuamente. È la qualità principale del libro; che offre uno sguardo deformante, quello dei colonizzatori, non tanto alla ricerca di un Oriente esotico quanto piuttosto familiare. «Il linguaggio» scrive Hensher «a volte confonde parole con significati contrapposti»: inglesi, russi e afgiani si osservano, si interpretano e si giudicano, senza mai cogliere davvero il punto di vista dell'altro, tanto che l'incomprensione reciproca diventa una delle chiavi narrative di una prosa a volte risonante, che privilegia la descrizione e l'atmosfera rispetto alla linearità della trama.

Descritte in una congerie di dettagli che le rende particolarmente vive, le città sono le vere co-protagoniste del romanzo: emblematiche le pagine dedicate a Kabul – «una montagna, un mare, una città, un deserto» – luogo di sensazioni, «grande giardino selvaggio», dove odori e colori, sterco di cavallo e frutti di gelso, melograni e polvere, mercati, vigneti e grida di bambini si sovrappongono, disegnando una sorta di «mappa olfattiva», che restituisce la vitalità di un luogo sospeso tra splendore e decadenza. Allo stesso modo Londra – polverosa e fangosa – è tratteggiata nella sua nudità di capitale di un Impero in crisi di identità, dove lampionai, borsaioli e spazzacamini convivono con poche migliaia di privilegiati dell'alta società, «lustrati e sbiancati come tanti sepolcri ambulanti», donne ornate di diamanti portati dall'Estremo Oriente e scrittori blasé che oziosamente trascorrono le giornate al club di lettura.

Erudite conversazioni di corte e sguaiato brulichio proveniente dai bassifondi della società evocano l'atmosfera dei grandi romanzi ottocenteschi: dialoghi tra ufficiali russi o inglesi; politici e militari, figure insieme potenti e ambigue; racconti di avventure e memorie di battaglie, sospesi tra eroismo e meschinità. Sullo sfondo, una Londra febbrile, assetata di resoconti esotici, dove le avventure sentimentali si intrecciano a improvvise esplosioni di entusiasmo romantico. Attraverso il porto di Londra scorre il

mondo intero: merci che racchiudono vite – cotone, seta, spezie, caffè, oro, argento – e relativo sfruttamento, ambizioni, speranze e frustrazioni. È qui che si compie il doppio movimento dell'impero: portare l'Inghilterra nel resto del mondo e il resto del mondo in Inghilterra. In questa stretta cruna d'ago si rivela, in filigrana, ciò che il mondo sogna – e il prezzo che è disposto a pagare per inseguirlo. E infine Calcutta, dove una manciata di inglesi, sparsi come isole, è circondata da una moltitudine indigena che dà vita a un mondo brulicante. Un intreccio continuo di figure: cuochi e perdigiorno, muratori e sarti, medici improvvisati agli angoli delle strade, restauratori di verginità, sensali di matrimoni, custodi dell'ordine delle caste, raddomanti, venditori di dolciumi, lattai, mendicanti e ladri; scribi, cantastorie, divulgatori di notizie, prostitute; e poi ancora chi non aveva alcun mestiere e chi ne esercitava uno senza nome. Nella Calcutta di Hensher nessuno sembra appartenere davvero alla città, come se tutti fossero solo di passaggio, accampati con il minimo indispensabile. Chi cerchi una ricostruzione precisa degli eventi della guerra si rivolga altrove: la dimensione storica, pur accurata, resta subordinata all'invenzione narrativa; che non spiega la guerra, bensì la mette in scena, in quanto teatro di illusioni politiche e incomprensioni culturali. Da questa prospettiva, la vicenda ottocentesca dialoga implicitamente con la storia più recente. La disfatta britannica del 1842 trova un'eco in altre sconfitte successive: quella sovietica negli anni Ottanta e, soprattutto, il ritiro americano da Kabul nel 2021. Cambiano gli attori, ma resta invariata la difficoltà dell'Inghilterra, della Russia e dell'Occidente di penetrare davvero l'Afghanistan, crocevia strategico e culturale, spazio di conquista e insieme di resistenza. Opera ambiziosa, *L'impero del gelso* è dunque un romanzo di affascinante abbondanza storica e narrativa, un mosaico e un viaggio irregolare nel quale ci si perde, e che dietro il teatro vuoto delle cerimonie diplomatiche, fatto di bugie condivise, e fra le atrocità delle guerre coloniali, nasconde una infinità di vite e destini.

Roberta Ascarelli

*Maria Lazar, la matita sia per me un'arma*

«Alias», 31 maggio 2026

Scritto tra il 1928 e il 1929, il romanzo modernista che giaceva fra i fogli ingialliti dell'autrice viennese, ignorata dall'intelligenza del tempo

Ci sono romanzi che hanno attraversato il Novecento da clandestini: dimenticati in qualche scatola, sepolti negli archivi o sopravvissuti alle fughe dei loro autori, hanno pazientato a lungo prima di incontrare chi li leggesse. Una esperienza fin troppo comune nella letteratura tedesca e austriaca dopo l'avvento del nazismo, quando le case editrici chiudevano, i libri bruciavano e chi era sopravvissuto si ritrovava a scrivere in lingue straniere per un pubblico che nulla sapeva della loro vita. A essere dimenticate furono, com'è ovvio, soprattutto donne: «La storia della ricezione delle scrittrici austriache è una sola grande dilazione» ha scritto Konstanze Fliedl, presidente della Schnitzler Gesellschaft, spazzate via dalla dittatura, ma anche vittime di una persistente e mai superata emarginazione.

Maria Lazar è una di loro, l'ultima a essere stata riscoperta. Era morta troppo presto, prima del tempo delle «riabilitazioni», era eclettica, intransigente, odiava (da brava allieva di Adolf Loos) ogni forma di ornamento, ogni tradizione letteraria, ogni gruppo: «La sua scelta degli argomenti non andava a genio» scriveva di lei l'amica Genia Schwalwald «non appartenere a nessun posto, avere pensieri propri, una convinzione propria, uno stile conciso che costringe a riflettere: questo non ha valore di mercato». Solo nel 2014, una casa editrice dal nome singolare, *Das*

*vergesene Buch (Il libro dimenticato)*, ha iniziato a stampare alcuni dei suoi romanzi e vari testi teatrali. Tardiva e inaspettata, la riscoperta di Maria Lazar non è quella di una figura marginale nei circoli culturali viennesi degli anni Venti e Trenta. Frequentava il salotto della Schwarzwald – uno dei centri dell'intelligenza progressista –, aveva solidi rapporti con Broch, Kokoschka, Egon Friedell, Helene Weigel, anche se non troviamo tracce di lei tra i loro ricordi. Canetti la cita nel *Gioco degli sguardi*, ma solo di sfuggita; Brecht la ricorda scambiandola per una attrice. Anche Oskar Kokoschka, che aveva conosciuto Maria Lazar dagli Schwarzwald e la aveva ritratta più volte, evita di menzionarla nella sua affollata biografia.

Era nata a Vienna il 22 novembre 1895 in una famiglia di ebrei progressisti convertiti al cristianesimo e aveva frequentato la Schwarzwald-Schule, il laboratorio intellettuale e libertario della capitale nel fin de siècle coltivando il sogno di diventare scrittrice. «C'era una volta, pochissimo tempo fa a Vienna» ricorda nel 1934 Genia Schwarzwald «una ragazza, della quale tutti dicevano, quando era ancora una studentessa, e poi quando era già universitaria: «Quella è una scrittrice». Ed era vero».

Scriveva non perché volesse farlo per mestiere, ma «solo quando le veniva qualcosa in mente, e in

parole essenziali». Appena ventenne, completò il suo primo romanzo, *Die Vergiftung* (*L'avvelenamento*), uno dei testi più radicali dell'espressionismo austriaco. Non mancarono gli apprezzamenti, ma Maria Lazar, scontrosa, isolata ed estremista, sembrava destinata a restare ai margini della scena letteraria, finché con un nuovo nome, Esther Greten, e una immaginaria nazionalità danese, cominciò a ottenere i primi successi. Scrisse *Leben verboten!* (*Vietato vivere!*) mostrando con una struttura polifonica il clima di violenza che alla vigilia del nazismo si era diffuso tra i più giovani; quindi *Die Eingeborenen von Maria Blut* (*Gente di Maria Blut*, un testo studiato in Italia da Elisabeth Galvan) che scava nell'imbarbarimento quotidiano in una comunità rurale austriaca.

Nel 1933 lasciò l'Austria e si rifugiò prima in Danimarca, poi in Svezia, e non riuscì più a tornare nella sua città: «Vedo nelle strade della mia città natia / i morti che mi hanno assassinato. / Li vedo terribilmente chiari, / nitidi come il giorno nel parco / che fu il paesaggio della mia infanzia» – scrisse nella sua ultima poesia. Morì suicida a Stoccolma nel 1948, a cinquantadue anni. L'ultimo dei romanzi di Maria Lazar recuperati da *Das vergessene Buch, Viermal Ich. Ein Roman* esce ora da Adelphi con il titolo *Quattro volte me* (traduzione ben condotta da Laura Ragone, postfazione dell'editore tedesco Albert C. Eibl).

Era stato scritto tra il 1928 e il 1929 e, per quasi un secolo, era rimasto tra i fogli ingialliti dei manoscritti che la figlia Judith e, quindi, la nipote avevano conservato con cura sospettosa, per poi approdare nel 2022 alla Österreichische Exilbibliothek di Vienna. Il testo, un radicale romanzo modernista, intreccia la vicenda della frammentazione dell'identità femminile, con un ritratto lucidissimo della Vienna postimperiale e una sconfessione delle ambigue promesse di emancipazione dei «dorati anni Venti».

Al centro del racconto, quattro giovani donne – la narratrice senza nome, Grete, Ulla e Anette – che crescono tra la fine dell'Impero austroungarico, la guerra e la Repubblica. Mentre le altre sono

personaggi ben delineati, la narratrice senza nome sembra vivere per tramite loro: le imita, a volte le ferisce, quasi incapace di distinguere la sua vita da quella delle amiche.

Grete, fragile e bellissima, sembra incarnare l'ideale della femminilità borghese; Ulla è il ritratto dell'intelligenza critica e del desiderio di autonomia etica ed economica; Anette, di origine popolare, porta nel romanzo sensualità, impulsività e libertà di costumi. Oscillando continuamente tra queste figure come se ognuna custodisse una parte di lei, la narratrice senza nome cerca di salvarsi dalla Estranea, e dalla allucinazione che la perseguita.

Di anno in anno, di tradimento in tradimento, in un crescendo impietoso e opaco il romanzo interroga i limiti della nuova libertà che si va diffondendo. Affronta temi allora quasi impronunciabili: aborto, sessualità, mestruazioni, maternità, dipendenza da oppiacei, prostituzione, violenza sessuale, relazioni lesbiche, in un gioco compositivo disorientante e geniale. Alla incerta consapevolezza della protagonista non resta che la scrittura, ultima salvezza per un Io ormai «insalvabile» – come aveva insegnato pochi anni prima Ernst Mach: «Ogni matita con cui scrivo dev'essere un'arma. Un'arma contro Grete, contro Ulla, contro Anette, e anche, soprattutto, contro l'Estranea. E a scrivere qui sono io. Proprio così, io! Io soltanto!».

Delirante e concreto, disposto a inseguire sogni e allucinazioni, e pronto alla denuncia, il romanzo procede per frammenti, ricordi, dialoghi rapidi, improvvisi slittamenti di prospettiva, incursioni nelle esperienze mentali più minute, inseguendo con determinazione i movimenti instabili della coscienza. In questo senso, *Quattro volte me* non è solo la rivelazione di una autrice dispersa ma un'aggiunta fondamentale al canone della modernità europea: il documento inquieto di una generazione di donne, quella tra le due guerre, alle quali la modernità aveva promesso autonomia, lasciando invece in eredità identità compromesse, desideri contraddittori e forme nuove di solitudine.

# Esordiarlo/confermarlo

a cura di Lavinia Bleve



Non ci si aspetti molto da questo libretto. Sono idee e polemiche che raccolgo per me e per pochi lettori più giovani di me, nella presunzione che a questi pochi possano, forse, servire. Non troveranno qui né grandi teorie né analisi importanti, ma piuttosto degli sfoghi, delle domande a cui si cerca di dare faticosamente risposta, talvolta delle indignazioni. Se tutto questo servisse ad aiutare qualche lettore a orientarsi meglio in questo confuso presente, e a scegliere una strada di azione possibile e degna, sarebbe per me un risultato straordinario. Dubito di poterci riuscire. Ho sempre avuto molto forte la coscienza dei miei limiti e raramente ho osato più di quello che sapevo di poter osare, in fatto di pensiero e di scrittura. Non credo di essere un buon intellettuale e davvero, non mento, non ho mai attribuito una grande importanza a quello che scrivo, a quello che ho scritto nel corso degli anni, e lo considero non più della testimonianza di un dialogo costante col mio tempo, di una sorta di diario in pubblico. Non sono neanche un buon critico cinematografico, un buon critico letterario, un buon polemista, niente. Non ho mai avuto la costanza e il rigore che sarebbero stati necessari a divelarlo, forse perché – talento a parte, scarso – ho preferito vivere, stare dentro il tempo in modo partecipe, da testimone spesso e da comprimario altre volte quando alcune iniziative nelle quali credevo di più, mi sembrava avessero bisogno anche del mio contributo diretto.

*Da pochi a pochi. Appunti di sopravvivenza* raccoglie alcuni scritti pubblicati da Goffredo Fofi su riviste e giornali e consegna al lettore un prezioso manuale di analisi spietata di un'Italia che crede nel cambiamento non accorgendosi di essere sempre affetta della stessa malattia. Il punto di vista è quello di un «pessimista attivo» che ha le «tre condanne» «di *vivere quest'epoca*, di *essere italiano*, di *essere una persona molto "sociale"*» e che sceglie di fare di quelle la sua forza – «qui siamo, e qui dobbiamo fare la nostra parte, rompere i coglioni, dare il nostro possibile contributo alla resistenza ai disastri che incombono» – in una battaglia nella quale «gli intellettuali sono morti come possibile categoria di riferimento» quando «il

sistema” ha puntato tutto sulla “cultura”, sulla “comunicazione”» e loro hanno deciso di «separare il pensiero dall’azione» diventando «funzionari di questa o quella istituzione o ente», «intrattenitori delle masse comandati dal “principe”», «a diretto servizio di chi li paga», e l’unica soluzione è «non gareggiare», *«farsi lucidamente perdenti*, accettando di stare nella mischia e cercando, con i poveri mezzi di cui si dispone, di trovare, di proporre e di imporre altre strade per l’opposizione, con regole del gioco che non siano le stesse del nemico». Fofi le racconta con semplicità e precisione – il lettore è affascinato da una scrittura che non sale mai in cattedra e si mette accanto a chi legge per essere certa di aver spiegato con chiarezza –: il denaro che «non più servo del male» ed «è diventato padrone di tutto» – «la forma sensibile della rovina che è la ricchezza, oggi più sfacciata che mai, ma che è sempre stata la prima ingiustizia, il primo scandalo» –, la nostra fede nel progresso – il miracolo dell’automobile, «le ferrovie restano scadenti ma le autostrade si moltiplicano», il regno allargato della macchina in cui «Il progresso progredisce da solo, non ha più bisogno dell’uomo» –, le «mezzeseghe» nate dalle «feroci pratiche ideologiche dei gruppi post ’68, dall’antica fusione che possiamo accreditare al magistero togliattiano, tra durezza settarie e civico opportunismo» sono passate dall’«arrembaggio» al potere,

Tutte le lotte cui si è preso parte, i volantini che si sono scritti o diffusi, le assemblee-manifestazioni-scontri in cui ci si è lasciati coinvolgere sono serviti a questo: a formare un pezzo consistente di una nuova classe dirigente meschina, piatta, informe, molliccia, facile al compromesso e al cedimento come lo furono i suoi padri; anzi no, come lo furono i suoi nemici di quand’erano giovani, coloro i cui modelli più aborrivano. O dicevano di aborrire.

Il risultato è quello di una scena politica in cui si fatica a riconoscere la destra dalla sinistra perché «si inseguono e si copiano e ci sembrano alla fine un unico “Loro!” di stessi ideali e di stesse logiche (lobby, caccia al consenso, ruffianeria)» e sono complici nel desiderio di «burattinnizzare un popolo, cominciando dalla sua gioventù» – «anche se in questa società si è giovani fino a età indefinibili, salvo precipitare poi velocemente e irrimediabilmente non nella vecchiaia, ma nella decrepitezza» –; sono gli anni del «progetto educativo “karaole”» berlusconiano e del «sempre-ridente e molleggiato Fiorello, che si lasciava manipolare da marionettisti più astuti nell’amministrazione del paese di Bengodi», che selezionava un comune cittadino dal pubblico – «dalle “masse”», lo «sbatteva davanti alle telecamere» e gli insegnava «i trucchi della perfetta imitazione in una perfetta illusione di protagonismo»; del nuovo tipo di vergogna nato con Berlusconi e del costante clima di festa – notti bianche, sagre, «Il trionfo è l’estate, quando non c’è paese o vicolo italiano che non abbiano il loro festival» –

Perché senza «la cultura» le nostre masse malamente alfabetizzate si sentirebbero defraudate di un loro diritto. Ma naturalmente, proprio perché la sentono come un diritto, vogliono che la cultura venga loro sciorinata in tutta chiarezza, vogliono capire, per poter godere, e vogliono capire e godere per non essere inquietati in niente, dall’arte e da altro che li sovrasti.

Gli assessori alla cultura – i peggiori nemici della cultura, insieme ai ministri della Cultura e della Pubblica Istruzione degli ultimi lustri – passano il tempo a inventare occasioni di festa, che chiamano cultura. Il loro scopo, in sintonia con un progetto politico complessivo (cioè di ogni parte e partito), è quello di divertire e di non far pensare –,

della bruttezza che trionfa – nel desiderio di apparire diversi ognuno assomiglia all'altro e «Una pettinatura stramba, una veste più colorata, un ornamento metallico in più non bastano a distinguere, dal momento che tutti pretendono pettinature strambe e segni di distinzione particolari, che tutti vogliono sentirsi, come si dice, “esclusivi”. Voce del verbo “escludere”. Soli nella massa. Massa di solitari».

Il lettore si diverte a leggere le «lacrime repubblicane» davanti a ogni governo di destra – «le lagne del suo ex direttore, ora anche risibile filosofo e romanziere, e tuttavia eterno patron di grande (per i suoi servi) prestigio», quelle «veltroniane» di chi si oppone al modello berlusconiano e basa il proprio sulla stessa idea di consenso facile, quelle di Scalfari che «sa come attirare a suon di soldi e con la promessa di un'audience sempre crescente per le loro opere scrittori e saggisti purché famosi» – «mentre per il “Corriere” di Milei, degno allievo di Scalfari, il problema non si pone, il conformismo petteggolo e la vocazione di destra non presentano ombre» –; sono tutte lacrime di coccodrillo cui non bisogna credere perché non sono vere – «E se talvolta lo sono, ben gli sta, ti vien fatto di pensare: chi semina cinismo tra chi conta e stupidità tra chi non conta, non può che raccogliere sterco» – e hanno contribuito al diabolico processo di «massificazione della cultura» che ha coinvolto anche la letteratura, incapace di rinascere nemmeno nel «grande rimescolamento degli equilibri politici e demografici e nel meticcio culturale»: il conformismo degli editori e dei critici ha preso atto della novità solo «quando stava già ammuffendo» e i gli scrittori sono caduti vittime della globalizzazione – «Tutti peraltro hanno fatto l'università e le scuole di scrittura e sanno scrivere decentemente delle imitazioni di altri altrettanto decenti, secondo regole codici canoni decisi dall'industria editoriale» –, la democrazia – «non è esattamente quella per cui le passate generazioni e noi stessi abbiamo lottato» – concede a tutti di scrivere e «chi scrive assomiglia da matti a chi legge, e somiglia a chi sceglie, edita, stampa, diffonde, vende, propaganda, recensisce», «È come se fosse la stessa persona» perché i gusti sono gli stessi «dato che sono gli stessi le scuole, i consumi, i condizionamenti, di cui quasi tutta la società si è fatta prigioniera»; è morta la critica letteraria: il critico che garantiva imparzialità e giudizio puliti del testo e aiutava il lettore a scegliere nel mare delle pubblicazioni ha preferito l'«appartenenza» alla «vocazione» e

diventa giurato di premi, funzionario di enti, consulente di feste, presentatore di eventi, con una maggior visibilità pubblica ma con la perdita secca della propria individualità e capacità di giudizio. Una volta nel meccanismo, il meccanismo ti protegge, il meccanismo ti castra.

Per tutta la lettura il lettore annuisce perché ogni cosa raccontata da Goffredo Fofi è vera – è vera da sempre e il rischio è che potrebbe esserlo per sempre – e dopo averla letta così analizzata e spiegata bene è impossibile non chiedersi come interrompere questa catena; senza questa lettura il lettore avrebbe sospirato e pensato che il compito debba essere solo dei veri intellettuali, adesso invece conosce un nuovo significato per la parola minoranza che non ha nulla della presunzione elitaria dei grandi pensatori: è capacità di riconoscersi come «non-vinti» e non come sconfitti in mezzo al folto gruppo dei vincitori, è scegliere di collocarsi «quasi ai margini», è comprendere che «*Si lavora con quello che c'è*, volta per volta e anno per anno, ma si lavora, sempre, sentendosi membri della comunità e al contempo suoi figli attivamente critici e ribelli», è dimostrare il proprio antagonismo ogni giorno, è mantenere un'«ostinata presenza nella società» in tutti i modi in cui si è capaci di esserci, è il passaggio di conoscenze da minoranza a minoranza, è «rompere i coglioni ai molti e ai loro portavoce», è immaginare un'altra socialità.

Chiuso il libro, il lettore lo sistema accanto a *Venerati maestri* di Edmondo Berselli – il migliore amico del saper dire «Non mi piace nulla» è il «Non-accettando».

*Non-accettando.* Rifiutando ogni premura o ossessione di successo personale o di gruppo, per la pervicace affermazione di un metodo. Facendo noi per primi ciò che è giusto fare, momento per momento. Facendo ciò che ci è possibile fare e, quando necessario, anche l'impossibile. Cercando la coerenza tra il dire e il fare, facendo interagire tra loro la teoria e la pratica. *Non-accettando.* Mossi da saggia impazienza. Amando la vita e cercando di farla amare da chi ne è distratto dal dolore, dalla solitudine o dall'esclusione dai beni primari per sé e per i suoi. O dalla malattia della ricchezza e del potere. Studiando, e diffondendo il pensiero e le conoscenze di chi ne sa più di noi, di chi ci sembra riesca a ragionare meglio di noi e veda più a fondo e più lontano. Individuando e proponendo terreni di lotta. *Non-accettando.* Agendo da ponti tra culture e tra «identità» nemiche. Insistendo sul legame assoluto tra i fini e i mezzi di cui ci serviamo per il loro raggiungimento. Non chiedendo agli altri quello che non siamo disposti a dare noi. Non disprezzando nessuno, ma esigenti con sé stessi e dunque autorizzati a esserlo anche con gli altri. *Non-accettando.* Aperti a tutti e in funzione di tutti. Ma trasmettendo le nostre acquisizioni, oggi almeno – nella confusione dell'epoca – da pochi a pochi.

Goffredo Fofi, *Da pochi a pochi. Appunti di sopravvivenza*, elèuthera

#### ALTRI PARERI

«In questo magnifico libro *Da pochi a pochi*, Goffredo Fofi alterna pensieri, considerazioni ed esperienze molto personali con analisi sociali e politiche di grande spessore.»

Rita Baghino, [artapartofculture.net](http://artapartofculture.net)

«Un libro da leggere e meditare fino all'ultima riga, da pochi a pochi.»

Fiorella Iannucci, «Il Messaggero»



I corpi e i calchi, neri, sono disposti lungo le vie di fuga della prospettiva all'interno del mercato ittico. Posizionati sui banchi di marmo del pesce, non si muovono. Cercano di non muoversi. Dal telaio metallico scendono lampade di neon: assorbono l'ultimo fascio di luce del giorno che attraversa il vetrocemento. Da vicino i calchi in gesso si distinguono dai corpi viventi che simulano la morte. da lontano no. Da lontano la morte appare come una massa nera indistinta. Da vicino assomiglia a chi la guarda. Da lontano la massa lascia sporgere le ossa appuntite dei gomiti che ne deliano il contorno. Da vicino anche le ossa si fanno più morbide. Sono passati millenni ma il tempo del rigor mortis è dilatato. Le funzioni vitali non sono ancora cessate del tutto, come invece avrebbe voluto l'artista.

La prima immagine dell'esordio di Maria Teresa Rovitto è la performance VB66 di Vanessa Beecroft cui prendono parte Livia e Zoa – i corpi dipinti di nero diventano quelli carbonizzati in seguito all'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C. – e l'autrice riesce qui a trasmettere al lettore l'angoscia di chi interpreta sotto lo sguardo dell'ideatrice – «Giacché si deve morire, l'artista perfeziona l'idea della fine: lavora all'imitazione

che vuole più reale della cosa imitata», «L'artista è immune alla loro fine. Avete fatto tutto da sole, pensa, siete venute a morire da sole, con i piedi già sporchi, già marchiate da domande morbose, da prime e ultime volte, da smisurati atti di dolore».

*L'aneddoto dei calchi* si sviluppa in due parti e attraverso salti temporali il lettore segue la storia delle due ragazze – come hanno deciso di partecipare alla performance, come si sono conosciute, quali sono le paure e i sogni che le animano, come si sono separate – ed è l'aver preso parte alla performance a tagliare la narrazione. La prima è interessante e Rovitto racconta bene il corpo: quello delle danzatrici – la disciplina e le coreografie da Livia «eseguite tempo addietro secondo una scrittura del movimento che non riusciva mai del tutto a incanalare l'istinto», «le ballerine di danza classica sorridono o recitano disperazione, allungano i colli e le braccia come piante in cerca di luce secondo un tropismo indotto, mentre nella danza contemporanea si contrae, ci si abbassa per cercare il contatto con la terra, tentando di aprirsi una faglia per strappare le radici, mangiarle e farsi radice. La forza di gravità non è un nemico ma una possibilità» –, quello nudo che ha paura di essere guardato – Livia «Si sarebbe vergognata dell'unica persona che già la conosceva nuda. Veniva colta in anticipo da quella sensazione, la prova di un corpo difettato che non avrebbe più retto il gioco – di quel piacere che tra loro restava un esperimento – nel momento del confronto con altri corpi alla luce del neon» –, quello che crede di poter ereditare la malattia paterna, quello che vuole essere guardato quando teme l'immobilità e quando la desidera –

È questo che sono venuta a fare qui? Essere di nuovo guardata. Recuperare lo sguardo di chi si fa pubblico, di chi si unisce in un unico volto, di chi è responsabile del mio incubo ricorrente (l'incubo della paralisi: sono dietro le quinte e spio la platea. È il mio momento. Devo *uscire* sul palco, ma le gambe non rispondono. Non vorrei raggiungerlo trascinandomi sulle braccia. Non vorrei umiliarmi così e, quindi, non c'è nessuno spettacolo). È questo che sono venuta a fare qui? A vendicarmi dell'incubo della paralisi che continua a che ora che non mi esibisco più? Qui, dove l'artista mi ha detto di non muovermi, se vengo colta da paralisi, nessuno se ne accorgerebbe. La paralisi sarebbe perfettamente congeniale all'idea estetica che incarniamo –,

quello che non vuole lavarsi via la vernice una volta terminata la rappresentazione perché il nero rende il corpo invisibile e al riparo dalla quotidianità – «Il pubblico mi guardava anche se non ero al mio posto, non avevo alcun ruolo nella società in quel momento, nessun ruolo reale, funzionale, macchinale, utile».

La seconda parte dell'esordio perde forza e Rovitto si affatica a tenere in piedi la storia; brava nei primi capitoli a restituire i pensieri della sua protagonista attraverso frasi brevi che chiedono al lettore di guardare e non solo di leggere, l'autrice non riesce poi a scendere in profondità e prosegue sbiadita con la partenza di Zoa, Livia che la spia sui social alla ricerca di risposte che restano sempre accennate, la rottura della storia sentimentale della protagonista, il nuovo lavoro; chi legge vede comparire sulla scena più di un personaggio che è utile alla narrazione solo come pretesto per dilungarsi sul tema del corpo e dell'artista – l'amante Raffaele che «Le aveva detto che a causa della saturazione quotidiana di immagini, lei, Zoa e le altre erano uscite da ogni rappresentazione e solo grazie alla performance e a quei quadri, ora in giro per il mondo, vi erano rientrate. Forti della teoria del contesto, si erano materializzate come arte, sottratte alla serialità dei corpi. Poi le aveva chiesto, Non ti affascina il modo in cui uno stesso metodo di lavoro sia stato applicato a voi, ai cavalli e alle farfalle? La vostra stessa abilità di trasformarvi in allegorie?», l'infermiera Tabita che rimetterà in comunicazione la storia di Livia a quella di Zoa quando ormai la fine della storia

è dietro l'angolo, l'amica Patty che resta tanto invisibile quanto insignificante nel progetto di narrazione che il lettore non anticipa a chi non ha letto il libro perché arriverà il colpo di scena.

A lettura finita il lettore non ha riconosciuto «lo stile ellittico, letterario e libero» con cui era stato minacciato dalla seconda di copertina – lì la casa editrice dovrebbe eliminare quel fastidioso «Lettore ideale» e prendere atto che non esiste il libro adatto al lettore e né il lettore adatto al libro – ma ha letto un tentativo di scrittura che sapeva dove andare e come arrivarci ma che ha deciso di restare superficiale. Forse, se il testo fosse stato lavorato meglio, se fosse stato maneggiato meglio, se fosse stato consigliato meglio, chissà.

Maria Teresa Rovitto, *L'aneddoto dei calchi*, TerraRossa Edizioni

### ALTRI PARERI

«Estrapolare un semplice sintagma dal flusso del romanzo è azione improba, tali sono la cucitura delle frasi, la segreta risonanza delle parole in cui sintassi, storia, trama e intreccio trovano una precisione e una maturità notevoli. Le frasi si susseguono con cura e densità: ogni parola è pensata e scritta e pronunciata con chiarezza. La mano, che ha composto il romanzo, è quella di una poetessa per l'attenzione al ritmo, alla ripresa, al ritornare di certe immagini [...]. *L'aneddoto dei calchi* non ha in sé le stigmate del testo d'esordio, non lo è soprattutto per la storia che narra. [...] un romanzo da leggere e consigliare assolutamente.»

Demetrio Paolin, «la Lettura»

«Una qualità di scrittura sospesa fra non fiction e la poesia. Interessante come pochi.»

Antonella Cilento, «la Repubblica» (edizione Napoli)



Non ti puoi lamentare, se fossi rimasto nella tua valle saresti stato fermo, ogni sera fermo immobile dopo una giornata di lavoro nei campi, a guardare il tramonto sulla casa crollata qualche collina più in là del vostro granaio. Avresti passato la vita a zappare, arare, seminare, raccogliere, erpicare, tagliare, potare, vangare, falciare, e a custodire, allevare, dare da mangiare alle bestie, pascolarle, allattarle mungendo, ammazzarle, sventrarle, scuoiarle, conciarle. Avresti saputo solo la puzza dei tuoi piedi dopo ore e ore negli stivali di gomma o negli scarponi, la puzza del grano tagliato, dell'erba bagnata, dello sterco di vacca, del latte appena munto, la puzza delle vasche di sangue rancido, del concime, della carne bollita di gallina, la puzza della terra sotto la tua vanga. Saresti stato al comando della fame, della legge delle stagioni.

Invece te ne sei andato, *hai* cambiato.

Nel prologo di *Tichico, Cochiti* Mariana Branca racconta di «un signore di ottant'anni che sale e scende a piedi tutti i giorni dal santuario di San Cristoforo, protettore di camminatori, viandanti e pellegrini»; specificando «Si dice che salga camminando in avanti e che scenda camminando al contrario. Dicono che è perché deve vedere, guardare passo per passo tutto quello che si è lasciato indietro» l'autrice anticipa

al lettore il tema del suo libro: il viaggio di Tichico verso il suo paese di origine, la sospensione delle sue certezze, l'abbandono di una certa misura di stabilità emotiva e materiale che nella vita del protagonista è stata sempre tradotta con miserabile accettazione delle circostanze. Il cammino dell'uomo è guardato da due diversi punti di vista – quello in avanti, dove Tichico parla in prima persona a sé stesso, e quello all'indietro, in cui la seconda singolare si rivolge al protagonista –, e Branca mantiene la narrazione unitaria legando i capitoli con la frase di chiusura di uno che diventa spesso quella inaugurale dell'altro – «Che non sarò in questa casa grande» e «Che non sarai in questa casa grande», «mascelle di signore che sono signore dal primissimo momento che sono venute al mondo» e «sei venuto al mondo dalla testa», «Un sasso che suona sospeso, così mi sembra» e «Suonava sospeso, così ti sembrava», «Il mio contorno in legno di carpino rosso» e «Il tuo contorno in legno di carpino rosso che sembra un papavero divelto cucito su misura addosso» –, cambiando il contesto in cui la ripetizione è inserita e invertendo le sillabe del nome di Tichico e dei luoghi che attraversa.

Tu parti per la tenerezza di questa penombra che non è notte non è giorno, tu parti per l'inanimata pace delle cose che hanno un nome ma nessuno lo pronuncia.

Non vedrai che una parte, la piccola parte delle cose intorno a te, le insignificanti, le impermeabili, le selvatiche, le addomesticate; le guarderai appena, sfiorandole di una visione laterale. Tu guarderai avanti io indietro, al contrario; guarderò le cose dal lato dove il loro senso cambia, dove Tichico non è Cochiti, o forse sì.

Il libro è interessante per questa idea di scrittura del viaggio: l'autrice sceglie di non giocare alla simmetria o al parallelismo della narrazione e crea una versione di contemporaneità in cui Tichico guarda al futuro senza essere capace di vederlo mentre Cochiti gli racconta il presente attingendo dal passato; Branca chiede al lettore di concentrarsi su questo, allungando le pagine del viaggio all'indietro e usando la punteggiatura: le virgole esprimono l'insicurezza del procedere in avanti – «Riconosco il movimento, riconosco la luce alternata, non è la luce molle del sole al tramonto, non è il petalo di questi fori che l'assorbe, la riflette e la curva, fiori un po' bianchi un po' gialli, non sono petali che col vento si muovono e si piegano e piegano di contro anche la luce del sole. Sole non è, perché questo movimento è freddo, è metallico, intermittente. Questo è ferro, metallo, non scintilla, la ruggine il sole se l'assorbe» –, e nel passato devono dettagliare l'angoscia –

Così lordo di sangue, hai preso la carcassa dell'ultimo capretto per la testa, l'hai guardato negli occhi, erano fermi, azzurri, la sua pupilla rettangolare in mezzo a un azzurro gentile, chiaro, un fiore appassito di borragine. Lo guardavi, era lui a guardarti, i suoi occhi fissavano la tua opera di sangue, fissavano la tua fame, il fuoco della tua fame si rifletteva nella sua iride azzurra –,

sparire per caricare la frase – «poi capiva il tuo imbarazzo e si faceva docile, una gatta sulle tue cosce, e ti diceva *con dolcezza* di spingere, di spingere più forte, ti strizzava i capezzoli ti accarezzava il petto ti leccava il collo il cazzo, tu ti lasciavi fare», «Le tue mani seimila mani per vent'anni piano piano lentamente a forgiare il ferro per fare le funicolari le funivie come quelle del Passo della Gemmi dove sei diretto» –, cedere il posto al punto fermo che arriva dopo il punto e virgola se Tichico e il lettore hanno bisogno di allentare la tensione – «Quando ne fu rimasta solo la copertina, ti dicesti che così sono i libri, involucri del niente;

che tuo padre avrebbe fatto meglio a non farti perdere tempo con quelle storie, le navicelle, le capre man-nare, la luna; che non c'era niente che ti voleva insegnare».

Il movimento di Tichico verso il futuro è quello lento di un uomo abituato alla passività con cui è vissu-to e la voce dell'indietro non lo giudica ma lo analizza: immobile è il protagonista quando lavora in fabbri-ca – «Hai tenuto la testa bassa, calata sulle smerigliatrici, sul nastro circolare, tutto il turno tutti i turni tutti i giorni, non hai mai parlato con l'operaio alla tua destra o alla tua sinistra, non hai mai alzato lo sguardo per vedere che faccia avesse» –, al suo primo ingresso in una discoteca – «Per tutta la sera sei stato fermo, freddo, solo isolato, distaccato. Sembravi un ginepro alpino, un rododendro, l'assenzio genepi a spiga, il salice strisciante, la sassifraga verdeazzurra che s'insinua con le radici nella roccia asciutta, sembravi una forma vegetale separata, di quelle che oggi incontri mentre scali la parete sud del Re di Pietra» –, nella bot-tega del ciabattino – «tu eri un principiante delle scarpe dei plantari, imparavi in fretta ma non capivi. Sei rimasto, negli anni, in una non-voluta ignoranza, nella inettitudine che non hai scelto» –; la sua salvezza non sarà l'arrivo ma i momenti in cui le due traiettorie del viaggio si uniscono attraverso i dialoghi di Ti-chico con scrittori e personaggi di libri che parlano con citazioni – alla fine del libro sono bene elencate le fonti – maneggiate da Branca per adattare a loro la trama di quello che racconta; la trovata poteva essere interessante ma il lettore ha purtroppo letto *Renuntio vobis* di Sergio Claudio Perroni e avverte lo sforzo dell'autrice che fa perdere fluidità alla sua scrittura – chi legge è ancora indeciso se essere più spaventato dall'idea di chiamare Miller «Enri'», Nobbs «Albe'» e Burroughs «Guglie'», dall'«ologramma di Arturo Schopenhauer» la cui voce era «un suono infimo, grattato, un bofonchio di una fiera che scava furiosa tra le radici di un albero perché fiuta l'odore della paura» o dal ritorno in vita di Craxi –; Tichico da queste conversazioni impara che la soluzione è allargare lo sguardo – smettere di «guardare soltanto il paesaggio dall'alto della collina delle casa crollata» – e abbandonare l'universale a beneficio del particolare che non ra-giona per necessità o per imposizioni – «Se smetto di guardare solo il paesaggio, vedo tutto il resto, i resti, il disegno mancante di Dio, la mano mancante del padrone».

Conclusa la lettura, il lettore ha letto una seconda prova interessante quanto l'esordio e pensa che la conclusione di questo libro possa essere usata come pratico consiglio a quegli autori che si affannano a con-segnare in libreria un libro all'anno senza concedere ai lettori il tempo della nostalgia per la loro scrittura: fermarsi, guardare la strada percorsa, scavare con pazienza, turbare la pagina con garbo e da quella lasciarsi turbare, non avere fretta.

Seduto sul muro di un cimitero a settecento metri, a picco su una valle d'acqua, seduto in mezzo ai morti ti guardi i talloni, le ascelle delle ginocchia, il retro delle cosce, i polpacci, la schiena, ti guardi indietro, guardi la strada che hai percorso. *L'oceano è un deserto camuffato con una vita sotto la terra.* Per vederla, zappare non basta: devi scavare. «Ciò che viene al mondo per nulla turbare, non merita né riguardo né pazienza»; scava, Tichico, ma con pazienza, turba la terra ma con riguardo, Cochiti, lascia la terra turbarti.

Mariana Branca, *Tichico*, *Cochiti*, *Wojtek*

## ALTRI PARERI

«La voce del protagonista detta fuori orario quello che la mente ha filmato e ricorda, come guidato da uno

spartito invisibile, ma che risuona di una musica tutta interiore. Così come la scrittura di Mariana Branca è una prosa musicale, la stessa a cui ci aveva preparato con il suo primo romanzo, *Non nella Enne non nella A ma nella Esse* [...].»

Omar Suboh, «Poetarum Silva»

«Un romanzo sulla lunga educazione all'ottusità imposta dalla povertà, dal lavoro, dal patriarcato, e insieme il minimo varco attraverso cui quell'ottusità può forse incrinarsi. Da questo punto di vista *Tichico, Cochiti* è un libro raro, duro, lirico, politico.»

Riccardo Frolloni, «Il primo amore»

# Giusto qualche parola

a cura della redazione



Sudtirolo, fine anni Trenta del secolo scorso. Le «Opzioni»: i cittadini di lingua tedesca sono obbligati a scegliere se emigrare nella Germania del Terzo Reich o restare in Italia a prezzo della totale assimilazione linguistica e nazionale. La famiglia dell'undicenne Ludi – voce narrante – e del fragile fratellino Hanno – «le sue gambe continuavano a essere troppo sottili per poter camminare come si deve»; «ritardato» secondo la gente – sceglie di andarsene – «papà diceva con trasporto che finalmente saremmo diventati dei veri tedeschi» mentre la mamma «si era fatta più silenziosa». Partono. A Innsbruck tutti loro fanno a pezzettini le carte d'identità, tutti ma non Hanno, che viene mandato in «un istituto dove si prenderanno cura di lui», una struttura che accoglie «bambini disgraziati». Aktion T4. La famiglia si installa a Son nau, «in una casetta simile a un rimessa», il padre si arruola nella Wehrmacht e viene spedito al fronte mentre Hanno torna a giocare con Ludi, «come un sogno», o «come un fantasma». Il Male è in corso – ma fuori scena. Poi arriva il giorno in cui il paese si riempie di «uniformi straniere e di gente che qui, prima, nessuno aveva mai visto» e Ludi si rende conto di non appartenere più a nessun luogo – «Non eravamo più italiani come prima, ma neppure tedeschi, perché il Terzo Reich era sparito e con esso tutto il sangue tedesco. A pensarci bene non eravamo più niente e i confini con l'Italia per noi migranti erano chiusi e ben presidiati». Come fare ora a rientrare nella terra d'origine, nella «terra più bella del mondo»?

Sogno e memoria in questo romanzo poetico finalista al Deutscher Buchpreis 2023. Confini e nostalgia di casa. Due scene magistrali: una mucca pezzata, con un enorme ventre rigonfio, mammelle oscillanti e corna ricurve, emerge dalle nebbie del mattino ed emette un suono prolungato, agghiacciante, che sciocca Ludi dopo la prima notte nel Reich; Ingrid, l'amichetta di Ludi con una guancia gonfia e martoriata da cicatrici, rivolgendosi a un carro carico di cianfrusaglie dei tedeschi canta a ripetizione la filastrocca con cui Vladimiro provava

a ingannare l'attesa: «*Un cane andò in cucina e si accostò al fornello / E il cuoco col coltello lo sgozzò. / Ciò visto gli altri cani scavarono una fossa / E sulla terra smossa scrissero con la coda: / Un cane andò in cucina e si accostò al fornello...*» – drammatica allegoria della cecità umana.

**Sepp Mall**, *Un cane andò in cucina*, Keller, traduzione di Sonia Sulzer

~

Mentre leggo, nella mia mente avviene una sorta di baratto tra l'insicurezza e il desiderio di conoscenza, in cui devo riuscire a vincere un senso di ansia e scoramento. Ho imparato a leggere come un corridore che impara ad aspettarsi di trovare la seconda e la terza curva, o come un atleta che si spinge oltre il proprio limite. Leggo parola per parola, a volte congratulandomi con me stesso quando completo una frase, un paragrafo, un capitolo. Forse per questo trovo particolarmente difficile leggere qualcosa che non sia emozionante e ben scritto; per questo sono diventato poeta, perché la poesia è serrata e spesso emozionante e ben scritta.

Della dislessia non te ne accorgi finché qualcuno non ti dice cos'è e tu capisci che procedi con il freno a mano quando leggi; hai il freno a mano ma pure la sciolina nei pensieri che compensano tutto quello che ti sfugge – i pezzi che perdi, le parole che non vedi, quelle che non decifri, quelle dove ti ingrippi. Quando ero bambino credevo che un occhio servisse per vedere quello che stavi leggendo in quel momento (cioè le parole che escono dalla bocca), l'altro – il destro – per anticiparsi e a ogni cambio di riga avevo paura che gli occhi si incrociassero. Chi ha gli occhi storti, pensavo, è perché ha letto troppi libri con le righe troppo lunghe. I bambini, si sa, scodellano le storie sopra le storie. Quando mi sono imbattuto nel libro di Schultz (mi ricordo la colonnina della recensione, l'ombra della quercia gigante che mi riparava dal sole, l'odore dell'asciugamano che avevo messo sulla tela della sdraio azzoppata, i morsi delle formiche rosse cannibali) avevo già metabolizzato la mia dislessia e quindi mi godevo il resoconto di un altro – un bravo poeta a cui avevano dato il Pulitzer nonostante la dislessia, *nonostante*, ridevo; ridevo perché ho sempre pensato che la mia lieve e non preoccupante dislessia, che avevo ingegneristicamente combattuto con gimcane di esercizi di lettura che inventavo – acrobatismi assurdi che devono aver avuto qualche effetto sul mio modo di leggere –, fosse stata la mia più pervicace alleata. Quando si è i difficili allievi di un insegnante così folle e determinato di solito esce fuori qualcosa di buono.

Per molto tempo ho pensato che non sarei riuscito a fare niente della mia vita che potesse essere considerato degno di rispetto e affetto. Non sapevo di avere qualcosa di sbagliato o di diverso nel modo in cui il mio cervello elaborava le informazioni e il linguaggio. Credevo che in me ci fosse qualcosa che non andava. Lo penso ancora, a volte. Forse lo penserò sempre.

Gioisco di fratellanza quando Schultz scrive: «Ogni tanto devo rammentarmi che essere costretti a rileggere di continuo le frasi è cosa ragionevole e necessaria, un atto di autodisciplina,

forza morale e concentrazione che alla fine mi gioverà non solo in quanto persona, ma in quanto scrittore».

Ho scoperto della dislessia perché volevo scrivere di un ragazzino che aveva difficoltà di lettura e inventava le cose che non riusciva a leggere; avevo sorpassato i quarant'anni e volevo scrivere un migliaio di pagine di cose che mi venivano in mente, finzione senza finzione. L'alleato di Emanuele – un nome che attribuisco a ragazzini e figli non avuti – era il padre, un signore che aveva la mia età quando scrivevo e al quale non sono mai riuscito a dare un nome. Dice Schultz: «C'è una cosa importante che ora capisco della mia dislessia: scrivervi sopra un libro vuol dire scrivere della mia ansia. Lottare con l'ansia, cercare di sfuggirle è diventato per me uno stile di vita». A differenza di Schultz, non sono stato bocciato a scuola e non ho vissuto ansie debilitanti, finora, ma il senso di vicinanza dipende dalla reazione agli agguati che si subiscono: «[...] se pensavo che l'insegnante mi chiedeva di fare qualcosa che lei sapeva già che non ero in grado di fare, mi sentivo sotto attacco e intrappolato. Odiavo le regole e gli esami di qualsiasi tipo. Quasi mai capivo cosa mi si chiedeva, e quasi mai ne sospettavo i motivi. [...] La mia mente non ama la lettura, l'ortografia, l'interpretazione di ricette, mappe, indicazioni e istruzioni di ogni tipo, non ama prendere decisioni immediate o seguire una conversazione per intero».

Schultz ha imparato a leggere da solo, con lui la scuola ha fallito. «Avendo molto da dimostrare, mi sentivo motivato, testardo, determinato, e forse anche un po' pazzo.» Con l'ebraico però non c'è stata partita: incomprensibile: «ogni volta che provavo a ripetere il suono di una parola [...] mi si chiudeva la mente e sentivo soltanto un'eco».

È una questione di consapevolezza e accettazione. Poi c'è l'allestimento del bastione difensivo, quel «modo di pensare compensatorio, tortuoso, bizantino»: «La mente del dislessico è un muscolo che ricorda che deve proteggersi dal ricordo di eventi dolorosi: si chiude quando è sovraccarica per risparmiare ulteriore fatica, cosa che accade automaticamente senza preavviso» – «Ogni volta che mi accorgo che la mia mente si sta allontanando da quello che sto leggendo devo attivare questo processo [cioè leggere senza rendersi conto di stare leggendo, Ndr] e andare oltre le mie incapacità, abbandonandomi all'eccitazione della voce narrante: un modo intuitivo e insieme emotivo di leggere. A tutt'oggi la lettura continua a essere per me una sfida».

La cosa che veramente sento in comune con Schultz è l'amore per la solitudine: «Riesco a passare una quantità smisurata di tempo da solo in una stanza completamente immerso nei miei pensieri e sentimenti».

In *La casa mangia le parole* Emanuele è salvato dalla sua solitudine e dalla tenacia dal padre, che però non può fare niente contro le onde del destino.

**Philip Schultz**, *La mia dislessia*, traduzione di Paola Splendore, Donzelli

# Dedicamenta e disgraziamenti

un genere letterario

*Alle storie vere che vengono tramandate.  
A tutte le madri, figlie e sorelle, al mio Sud.  
Alla scrittura, ai lettori.  
Alla mia famiglia, a Federico.  
Alla mia agente Loredana,  
a lei devo questo sogno di carta.  
E a me stessa, perché non so arrendermi*  
**Alessia Coppola**, *Nate dalla tempesta*, Fazi



Grazie per sempre.

Al tempo, alla cura e alla fiducia di Elisa, Gianni, Gianluca, Giovanna, Ivan, Maria, Maurizia, Mattia, Nicola, Peppe, Sabina e Scar.

Ma, più che a tutti, grazie a te, Vita, che mi hai insegnato a chiederlo di nuovo e davvero: dimmi di te.

**Chiara Gamberale**, *Dimmi di te*, Einaudi

