

retabloid

marzo 2026

Il racconto · Joshua Jones · *L'ispezione*

L'Atomo · Licia Giaquinto · *Menico e il mare*

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
marzo 2026
«Ho sempre avuto l'impressione di trovarmi
fuori posto.»
Mark Fisher

Il copyright del racconto, dell'Atomo, degli articoli
e delle foto appartiene agli autori.
L'ispezione di Joshua Jones è stato pubblicato su
«The London Magazine» il 6 marzo 2025.
Le illustrazioni del racconto sono di Matilde Bruni.
Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Il racconto

Joshua Jones, *L'ispezione* 5

L'Atomo

Licia Giaquinto, *Menico e il mare* 10

Gli articoli

Rodolfo Walsh, una letteratura che sovverte la realtà
Francesca Lazzarato, «Alias», primo marzo 2026 11

Fitzcarraldo Editions, dalla nicchia al Nobel con la stessa passione
Davide Coppo, «Rivista Studio», 3 marzo 2026 14

Michelle Gallen e l'Irlanda dei traumi invisibili
Marco Ranocchiaro, «il T», 3 marzo 2026 18

Jenny Saville. Le mie superfici emotive
Germano D'Acquisto, «il venerdì», 6 marzo 2026 20

Addio Lobo Antunes, il Nobel mancato che conobbe l'orrore
Alberto Manguel, «la Repubblica», 6 marzo 2026 23

László Krasznahorkai: «Con il Nobel mi manca l'aria».
Jacinto Antón, «la Repubblica», 9 marzo 2026 25

Per una narrativa «glocult» italiana
Lorenzo Marchese, «Snaporaz», 9 marzo 2026 28

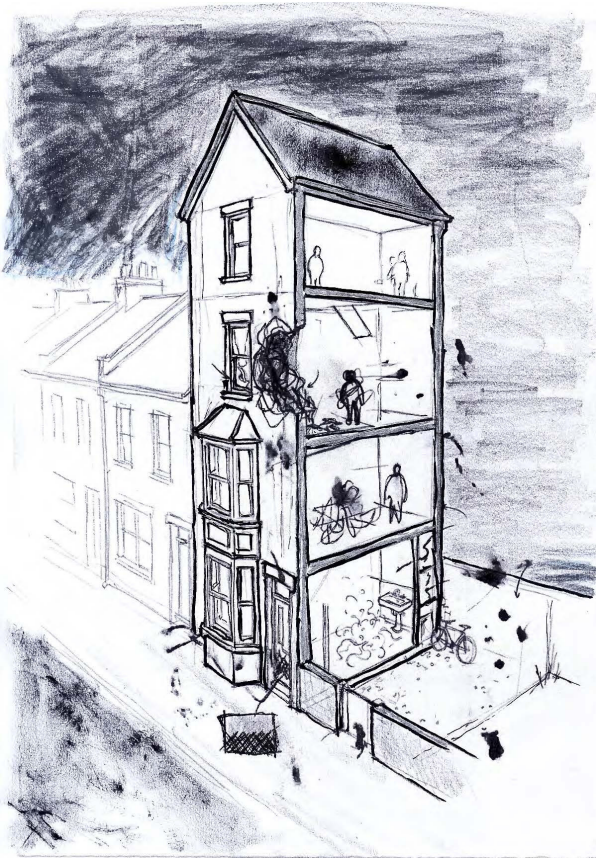
| | |
|---|----|
| # <i>Citofonare Roth</i> | |
| Michele Masneri, «Il Foglio», 14 marzo 2026 | 32 |
| # <i>Perseguitato dai «Porci con le ali»</i> | |
| Pablo Echaurren, «Domenica», 15 marzo 2026 | 37 |
| # <i>Siamo tutti nel videogioco</i> | |
| Leonardo G. Luccone, «Robinson», 22 marzo 2026 | 39 |
| # <i>Savaş: «Essere stranieri non è una tragedia, può essere una forma di libertà».</i> | |
| Francesco Raiola, «fanpage», 22 marzo 2026 | 41 |
| # <i>Burhan Sönmez: «Noi autori siamo sentinelle contro il potere».</i> | |
| Annalisa Cuzzocrea, «la Repubblica», 25 marzo 2026 | 44 |
| # <i>Fredric Jameson, l'età della rinuncia a opporsi al qui e ora</i> | |
| Alessandro Carrera, «Alias», 29 marzo 2026 | 46 |
| # <i>L'America strappa le storie. In 4 anni 22.810 divieti</i> | |
| Giulia Ziino, «la Lettura», 31 marzo 2026 | 49 |
| Esordiaro/confermario | |
| a cura di Lavinia Bleve | 51 |
| Giusto qualche parola | |
| a cura di Oblique Studio | 58 |

Joshua Jones

L'ispezione

traduzione di Leonardo G. Luccone

illustrazioni di Matilde Bruni



Prima che il proprietario raddoppiasse l'affitto eravamo in quattro a vivere in questa casa e, pure se non era esattamente perfetta, a noi andava bene. Ci dividevamo un affitto di millecinquecento sterline, e la casa era grande abbastanza che avevamo due stanze per ciascuno. C'era spazio per studiare, fare arte, sognare.

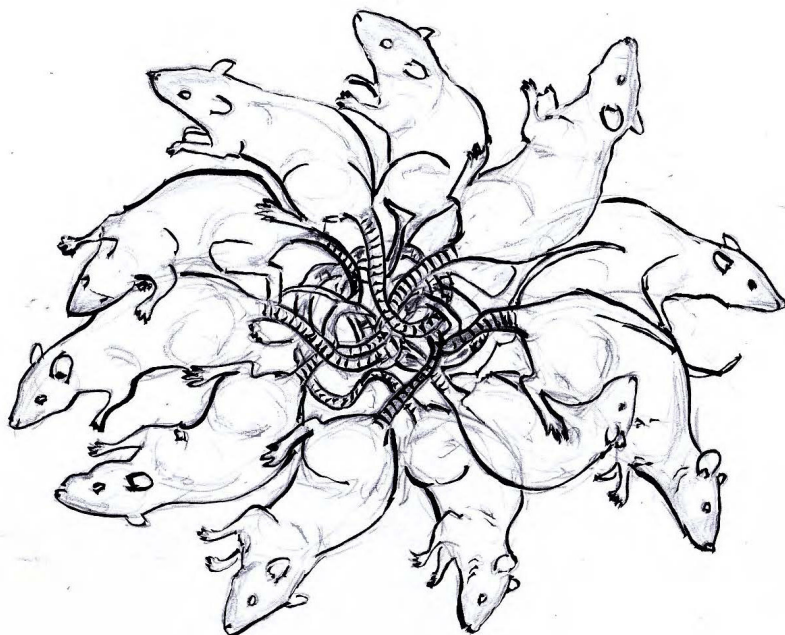
La casa è alta quattro piani ed è così stretta da sembrare una torre. Nonostante sia solo un piano più alta delle case sulla strada, ha comunque l'aspetto di una torre. All'ultimo piano viveva un uomo che avevo incontrato una sola volta e del quale non avevo mai saputo il nome, anche se pensavo spesso a lui. Aveva l'aria di qualsiasi altro uomo che io e te incontriamo in giro. Lavorava da remoto per una banca, nella stanza in più. Gli altri: due bellissimi omosessuali europei, venuti qui per amore e per una vita più semplice. Occupavano i piani centrali, e cantavano e ballavano spesso le canzoni dei loro paesi; io, invece, io mi sono preso le stanze al piano terra, in modo da essere vicino alla cucina e alla porta d'ingresso. L'ideale per fughe veloci.

Quando il proprietario ha raddoppiato l'affitto – doveva rinegoziare l'ipoteca, tutto legale e alla luce del sole, certo, e non aveva assolutamente nulla a che vedere col fatto che la moglie avesse chiesto il divorzio – gli altri se ne sono andati in rapida successione. I miei bellissimi europei hanno trovato fidanzati con redditi stabili e si sono trasferiti da loro. L'inquilino dell'ultimo piano se n'è tornato dai genitori senza lasciare tracce. Quanto a me, ho deciso di restare e resistere.

Ho pubblicato annunci su SpareRoom, RightMove e sui gruppi Facebook per chi è in cerca di stanze. L'affitto dell'intera casa è di tremila sterline al mese, ma ci sono due bagni, un giardino con tanto di ghiaia e una cucina spaziosa, diceva l'annuncio. Niente carnivori, per favore. Studenti, giovani professionisti, quello che vi pare, basta che paghiate puntuali l'affitto. A livello legale qui possono vivere al massimo quattro persone, me compreso. Ho piazzato subito le tre stanze libere – a una pittrice che dipingeva forme astratte (anche se in realtà erano autoritratti), a un ecologo che collezionava rane (e memorabilia sempre a tema rane, roba tipo bottoni e statuine), a un tipo di nome Jason – ma restavano ancora un bel po' di stanze vuote, e molte risposte agli annunci.

Mi sono messo a riempire più stanze che potevo. Ovviamente non era legale, ma le circostanze erano estreme. Volevo tenermi la mia casa, anche se non era un granché. Non si può sempre scappare. L'ecologo conosceva un altro fissato con le rane, che faceva anche l'autista degli autobus e poteva rimediaarci abbonamenti gratis, e così ha iniziato a subaffittare una delle stanze. Poi, un musicista che insegna inglese alle superiori (ma soprattutto insegna ai ragazzi come guardare un film – un'arte che le nuove generazioni hanno perso, dice). Non c'è voluto molto prima che ogni stanza avesse almeno una persona dentro – gente da tutto il mondo: Francia, Polonia, Vietnam, Nuova Zelanda –, e quegli stessi cominciarono ad accogliere i loro partner, portarono i loro animali. Le rane, troppe per contarle – bisognava assicurarsi di guardare bene nella tazza del cesso prima di fare la cacca –, due gatti, uno con due code e uno con mezza (e pure sdentato), un pollaio, una matassa di diciotto ratti. Una colonia di lumache che lasciavano scie luccicanti sui tappeti e sui muri della cucina.

Dopo non molto tempo gli inquilini hanno iniziato ad aprire varchi verso stanze del tutto nuove e, alla fine, la casa è diventata un labirinto, con così tante stanze da perdere il senso o la ragione. Stanze nella dispensa, dietro le librerie, stanze sotto le scale, nel locale lavanderia. Stanze che portavano ad altre stanze. E nemmeno una cavolo di persona in grado di aggiustare la tettoia delle bici in giardino! È diventato davvero, davvero difficile tenere traccia di chi ha pagato cosa per l'affitto e le bollette. Chi diavolo le sta pagando le tasse comunali? Ormai ho rinunciato a dare la caccia alla gente per i soldi. Nascondersi è facile; ci sono così tante stanze.



Un giorno il proprietario ha scritto una mail per dire che aveva pianificato un'ispezione dell'immobile. Mica diceva casa o dimora. Immobile. Sarebbe stata esattamente una settimana dopo l'invio della mail. La mia naturale reazione a una notizia del genere è avvoltolarmi a spirale e dispiegare le ali della disperazione e dell'ansia, ma stavolta mi sono fermato in tempo. Sarò pronto, ho pensato. La casa sarà pronta.

Da una fattoria fuori città abbiamo preso in prestito le gabbie per il trasporto di pollame. Un ex bracciante americano che viveva in una stanza sotto il tavolino della mia camera sapeva dove trovarle e ci ha portato lì. Era un tipo affascinante ed è stato perlopiù lui a parlare. Abbiamo portato le gabbie a casa, caricato le galline e siamo tornati alla fattoria dove abbiamo pagato il contadino perché se ne prendesse cura finché non fosse tutto finito. Tanto per cominciare, perché cazzo avevamo quelle galline? Di chi erano? Jackson – l'ex bracciante americano – faceva sembrare tutto un film. Era impeccabilmente forte e abbronzato.

La mattina dell'ispezione Paulina, una specie di broker assicurativo, ci ha detto che avrebbe stipato quanti più gatti possibile in una grossa valigia e li avrebbe portati a piedi a casa di un amico, a pochi isolati da lì. Ero un po' preoccupato perché Paulina ha l'aria della tipa che butta la valigia nel fiume e poi va a prendersi un caffè macchiato, ma non c'erano molte altre opzioni.

A tutte persone delle stanze che non facevano parte dell'edificio principale è stato detto di restare immobili e in silenzio. Di nascondere i piumoni nelle stanze sotto le scale, di trascinare i

materassi in altre stanze ancora e di nasconderli sotto altri materassi. Nella dispensa ho coperto le aperture per le altre stanze con pile di cibo in scatola. Oh, mi stavo dimenticando di dire che alcune delle porte sono minuscole, con persone minuscole che vivono in stanze minuscole, ma ormai non ci facciamo più caso. Le botole nei pavimenti sono state coperte con i tappeti, mentre per le altre porte sono stati usati i mobili. I soffitti sono così alti che non si poteva fare granché per le porte delle stanze lì sopra, ma a Jason è venuta l'idea di servirsi di un rullo con un manico lunghissimo per dipingerle di bianco, nella speranza che gli ispettori non le notassero. Magari non guarderanno in alto, ha detto. Molte persone passano la vita senza alzare gli occhi. Fino a quel momento Jason non mi era stato molto simpatico. Sapeva cose tipo come guardare Netflix americano nel Regno Unito o come abbonarsi ai canali in streaming senza pagarli. Tutti adorano Jason. Io invece non lo sopportavo. Ah, dimenticavo! Finalmente abbiamo risolto la questione della matassa di ratti sotto il lavandino del bagno, così almeno di quella non dovrai preoccuparti.

Sono arrivati alle 10,40 in punto, esattamente dieci minuti dopo l'orario annunciato. Le ispettrici: Emmaline-Marie e Lisa. Emmaline-Marie (d'ora in poi Elm, non ho nessuna voglia di scrivere il suo nome ogni volta) aveva le faccette ai denti che la facevano parlare come se avesse una leggera zeppola; labbra, pelle e cappotto erano della stessa identica sfumatura di beige. Lisa sembrava la classica Lisa. Aveva in mano un iPad per scattare le foto. Devo dire che sono state molto gentili mentre le guidavo di stanza in stanza.

Abbiamo cominciato dalla cima della torre, dalla stanza della pittrice. Si sono complimentate per i suoi quadri e io detto che sì, lì dentro eravamo tutte persone molto creative. È l'unico modo per barcamenarsi, davvero. Hanno riso, ma non credo abbiano capito che dicevo sul serio. Hanno scrutato gli angoli delle finestre e le crepe lungo il muro. Tempesta in arrivo, hanno detto, e ho pensato che la cosa fosse un po' sinistra, come se fossimo in quel cazzo di *Il Trono di Spade* o roba simile, ma intendevano solo che l'umidità sarebbe peggiorata. La chiamano Tempesta Judy. I paesi si allagheranno, così come parte della città, i fiumi esonderanno. Ma sì, diamo pure nomi carini alle tempeste, che vi devo dire.

Nella stanza dell'ecologo si sono messe a fissare lo squarcio nell'intonaco che mostrava la struttura recondita della casa. Non va bene, ha detto Elm. Lisa ha scattato una foto. A qualcuno piacciono le rane, eh?, hanno detto mentre guardavano i copripiumini con fantasia di rane, le coperte, i cuscini e le tende, e tutte le altre cianfrusaglie (peluche morbidosi, borsa dell'acqua calda ecc.). Figuriamoci se avessero saputo delle orde di rane stipate nel buco dell'intonaco, dov'è caldo e umido.

Che soffitti alti e incantevoli, hanno detto sulle scale. Queste vecchie case sono sempre così incantevoli. Sì, sì. Non hanno fatto cenno alle porte sul soffitto; di alcune si intravedeva il profilo attraverso la mano di vernice fresca.

Nell'ultimissima stanza, quella del musicista-insegnante, c'è stato un colpo di tosse. Proveniva dal camino. Lisa e Elm erano carponi a scrutare le macchie di umidità lungo il muro del bovindo dietro la scrivania. Elm era a metà di un monologo sulla bellezza dei bovindi e su quanto siano una gran rottura da mantenere, quando si è girata, scrutandomi dal buio sotto la scrivania. È stato lei?, ha chiesto. Sì, ho detto, tossendo per finta. Un po' di gola secca.

Un consiglio, ha detto Elm davanti alla porta d'ingresso. Apra le finestre, faccia entrare un po' d'aria. C'è una minuscola crepa in un paio finestre, e la finestra nella – Jason, giusto? – stanza di Jason ha della condensa che diventerà muffa e vi farà male ai polmoni. Ma ha detto che c'era una tempesta in arrivo. Spetta al proprietario sistemare?, le ho chiesto. E lei ha cinguettato come un uccellino mentre Lisa scuoteva tristemente la testa, e poi se sono andate.

Insomma, tutto qua. Scusa, doveva essere un appunto veloce ma avevo bisogno di vuotare il sacco. Non è facile fare il padrone di casa – o lo House Daddy, come mi chiamano tutti qui. Sono mesi che non sento le dolci carezze degli amanti. Mesi! Ma potrebbero essere anni. Camminare di stanza in stanza a riscuotere gli affitti, i soldi per le bollette, a ricordare a tutti di lavare i piatti e di buttare la spazzatura. Ho rinunciato alla chat di gruppo tanto tempo fa, era un caos. Me ne vado, e lascio a te questo lavoro. Non ne posso più. L'umidità, la muffa, le stanze labirintiche della casa. Voglio mettere da parte i soldi per comprarmi un furgone e vivere nei boschi. Le chiavi sono nella busta. Buona fortuna, ti voglio bene. Adesso lo House Daddy sei tu.

Joshua Jones è uno scrittore e artista queer e neurodivergente di Llanelli, Galles del Sud. Ha cofondato Dyddiau Du, uno spazio artistico e letterario NeuroQueer a Cardiff. *Local Fires*, il suo esordio in narrativa, è stato in short list al Dylan Thomas Prize e al Polari First Book Prize. Ha pubblicato diverse raccolte di poesie, tra cui *A Fistful of Flowers* in collaborazione con Caitlin Flood-Molyneux (2022), *Three Months in the Zebra Room* (Hello America Stereo Cassette, 2024) e *The City on Film* (Bread and Roses, 2024).

Licia Giaquinto

Menico e il mare

Una sera Menico tornò dal lavoro nei campi e non trovò i figli.

Li aspettò seduto su una pietra per giorni e giorni. Poi entrò in casa e alla foto della moglie morta esposta sul comò disse: vado a cercarli. Aspettami.

Girò per campi e monti, e infine dopo molti anni arrivò al mare.

Cos'è questo? Chiese ad alta voce al cielo stellato sopra di lui.

È la morte, rispose con voce cretosa la luna.

Menico capì e rifece il cammino al contrario.

Dall'alto di un poggio, vide la casa crollata e invasa da ortiche.

Un fico era cresciuto fra le macerie e offriva i suoi frutti maturi ai tanti uccelli attratti dal loro profumo.

Cos'è successo? Chiese alla foto della moglie quando la trovò tra le macerie.

Il mare. Rispose

Allora Menico capì e cominciò a scavare.

Francesca Lazzarato

Rodolfo Walsh, una letteratura che sovverte la realtà

«Alias», primo marzo 2026

Torna in libreria per Sur, nella versione definitiva,
Operazione Massacro dello scrittore e giornalista
argentino che fu assassinato nel 1977

Nel 1956 Enriqueta Muñiz aveva ventidue anni e una storia complicata: figlia di repubblicani spagnoli fuggiti in Belgio alla fine della guerra civile, aveva trascorso l'infanzia a Bruxelles sotto l'occupazione tedesca e a sedici anni le era toccato cambiare emisfero e trasferirsi in Argentina. Bilingue, intelligente e decisa, lavorava presso la redazione locale di Hachette, casa editrice dove il suo collega Rodolfo Walsh (ventinove anni, origini irlandesi, aspirazioni letterarie testimoniate da una raccolta di racconti polizieschi, dalla cura di varie antologie e da una fitta attività di giornalista culturale) le annunciò trionfante di aver scovato una notizia che era «dinamite»: mentre giocava a scacchi in un bar di La Plata, aveva colto una frase («Il fucilato è ancora vivo») capace di suscitare un'immediata curiosità e il bisogno di vederci chiaro.

Ad accompagnarlo nei mesi in cui Walsh avrebbe indagato a suo rischio su tutto quanto si nascondeva dietro quel fulmineo ossimoro fu proprio Enriqueta, che annotò scrupolosamente ogni cosa su due quadernetti da scolara (Planeta li ha pubblicati nel 2019, intitolandoli *Historia de una investigación*), ed è a lei, alle sue intuizioni e al suo coraggio che Walsh rende il giusto tributo nel prologo alla prima edizione di *Operazione Massacro*, pietra miliare del cosiddetto «giornalismo narrativo», nato in Argentina ben

prima (e con una connotazione ben più politica e innovativa) del new journalism nordamericano. Già pubblicato diversi anni fa da Sellerio e da La Nuova Frontiera, il libro riappare adesso per Sur nella nuova e brillante traduzione di Bruno Arpaia e con un'appassionata prefazione di Annalisa Camilli, in quella che viene considerata la versione completa e definitiva di un testo che andò modificandosi nel corso degli anni.

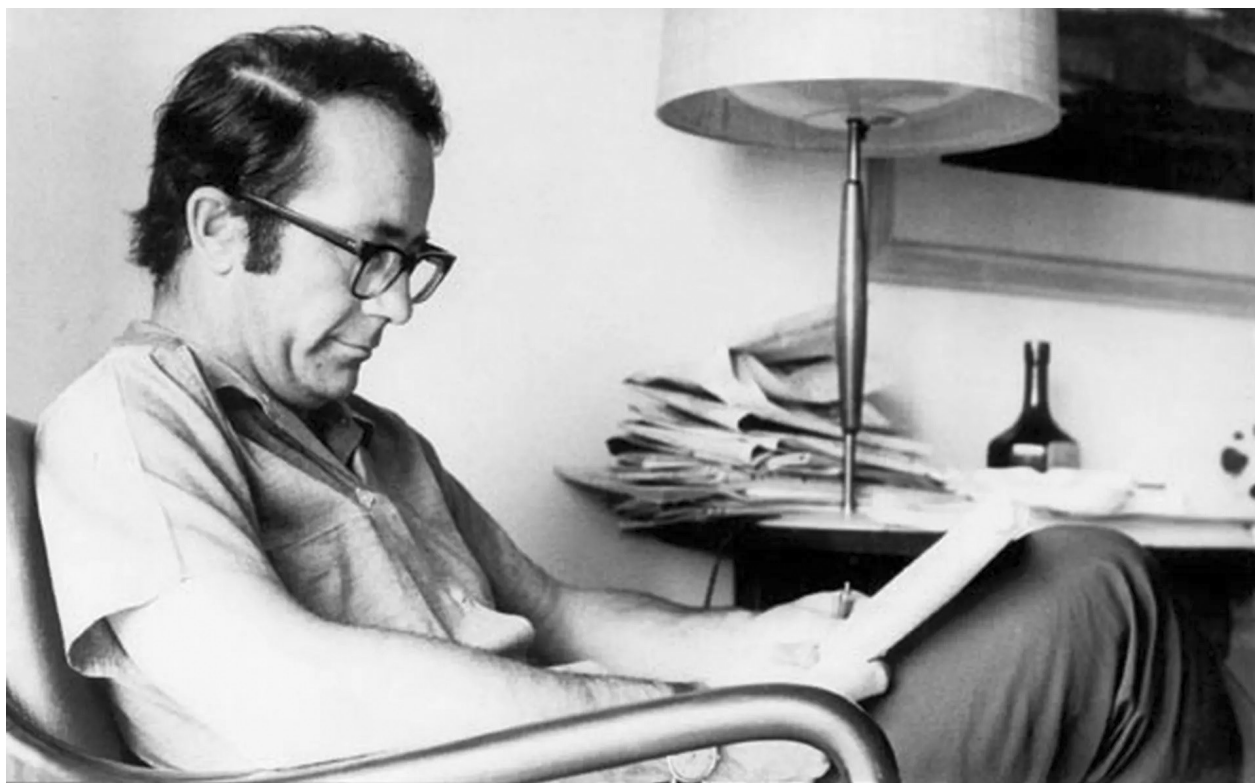
Enriqueta non è però l'unica che Walsh cita nell'introduzione, in cui sfilano buona parte dei protagonisti delle tre sezioni in cui il libro è diviso («Le persone», «I fatti», «Le prove»), a cominciare dal giovanissimo soldato Benjamín che muore gridando ai compagni: «Non lasciatemi solo, figli di puttana!» ai sopravvissuti, fino a una ragazzina di periferia che «sa tutto» e a colui che osa stampare sulle paginette gialle di una rivista una storia segreta e pericolosa, quella del massacro clandestino compiuto dai militari della Revolución Libertadora che nel 1955 avevano deposto Perón e che un anno dopo liquidarono rapidamente il controgolpe del generale peronista Juan José Valle, poi condannato a morte.

Operazione Massacro nasce prima come voce appena sussurrata, diventa fatto concreto e suffragato da testimonianze e documenti e, infine, si trasforma nel racconto della sorte di dodici operai fucilati in

una scarica, di notte e senza processo: un'esecuzione sommaria e così frettolosa che sette persone riuscirono a sopravvivere. Qualcuno fu creduto o si finse morto, qualcun altro finì comunque in carcere e impazzì per le torture, altri si rifugiarono all'estero o nella clandestinità, ma di ciascuno Walsh e Enriqueta ritrovarono le tracce e le loro storie individuali, insieme a quella di una nazione intera, vengono esposte con il supporto di documenti e dichiarazioni da un autore che si afferra a una sola certezza: il lavoro di un giornalista consiste nell'informare «con precisione e rapidità», nell'andare onestamente in cerca dei fatti, ma anche nel prendere posizione, testimoniare, restituire dignità e voce a coloro cui è stata negata. Il Rodolfo Walsh che affronta questo compito non è un peronista e neppure un uomo di sinistra e lo dice chiaramente; nato in una famiglia conservatrice e cattolica, è stato un nazionalista avverso al governo di Perón, ma l'indagine sulle fucilazioni clandestine,

sarà lui stesso a dirlo, cambia la sua vita e le sue opinioni. Con *Operazione Massacro* inizia infatti un cammino che continua con un soggiorno nella Cuba rivoluzionaria (dove Walsh contribuisce alla fondazione dell'agenzia *Prensa latina* e, da crittografo dilettante, decifra un cablogramma in codice in cui si annuncia lo sbarco a Baia dei Porci), e poi, dopo un'intervista con l'esiliato Perón, affronta una svolta decisiva grazie alla collaborazione con il leader sindacale Raimundo Ongaro.

È attraverso il contatto col sindacalismo peronista che Walsh diventa un militante («Sono lento,» scrive in un'autopresentazione «ci ho messo quindici anni a passare dal nazionalismo alla sinistra»), per poi fondare l'Ancla, leggendaria agenzia di stampa clandestina, ed entrare nei Montoneros, pur non condividendone appieno la linea che considera trionfalistica e militarista, «lontana dal popolo» (una critica cui la storia darà ragione). Dopo l'avvento



«Dagli inizi della borghesia, la letteratura di finzione ha esercitato un importante ruolo sovversivo che oggi non esercita più, ma devono esistere molti modi per tornare a esercitarlo, e vanno trovati.»

dell'ultima e sanguinosa dittatura, nel marzo del 1976, entra in clandestinità per mettere in moto la Cadena Informativa, un esempio di controinformazione diffusa, nato pochi mesi prima dell'imboscata dei militari in cui viene ucciso durante uno scontro a fuoco, come già era accaduto a sua figlia Victoria, montonera di cui María Moreno ha narrato vita e morte nel suo bellissimo *Oración. Carta a Vicky y otras elegías políticas* (Random House, 2018).

Letto oggi, a quasi cinquant'anni di distanza (la prima edizione in volume è del 1957) *Operazione Massacro* stupisce per l'intatta capacità di avvicinare e per la qualità della scrittura che sostiene l'intera narrazione: letteratura e giornalismo si incontrano, l'autore usa per il secondo tutti gli strumenti e le seduzioni che la prima gli ha fornito (chi ha letto i suoi *Cuentos completos*, tradotti solo in parte, sa che Walsh è un autentico maestro del racconto, saldamente inserito nella grande tradizione rioplatense), dopo essere arrivato alla conclusione che la letteratura non ha senso se non soverte, non smuove, non interviene sulla realtà, soprattutto in contesti come quello argentino, dove il filo della democrazia e della giustizia sociale è stato così spesso e così violentemente interrotto.

Dai suoi inizi dedicati al poliziesco (i racconti di *Variaciones in rosso*, che fanno pensare a un seguace del Bustos Domecq inventato da Borges e Bioy Casares per firmare i loro brevi gialli), i mutamenti introdotti dalla «voce» di *Operazione Massacro* e delle indagini successive (*El caso Satanowsky*, del 1958, e *Quien mató a Rosendo*, 1968) non potrebbero essere più netti né più felici. Nel modulare e praticare quello che si presenta come un nuovo genere, Walsh fa presente a Ricardo Piglia che in futuro sarà più facile «accettare l'idea che la testimonianza e la denuncia sono categorie artistiche almeno equivalenti al

romanzo e meritano lo stesso lavoro e gli stessi sforzi dedicati alla narrativa pura» e sottolinea che «dagli inizi della borghesia, la letteratura di finzione ha esercitato un importante ruolo sovversivo che oggi non esercita più, ma devono esistere molti modi per tornare a esercitarlo, e vanno trovati».

Uno dei modi è proprio quello che Walsh adotta nel trasferire *Operazione Massacro* dalle riviste alle pagine del libro, correggendolo all'infinito, cambiando i paragrafi, tagliando e asciugando, rendendo la prosa implacabilmente asciutta ed efficace, senza mai distorcere i fatti o rinunciare alle prove; le costanti riscritture dei prologhi e le nuove appendici, come quella dedicata a «Aramburu e il giudizio storico», sul sequestro e l'uccisione del generale che negli anni Cinquanta aveva ordinato l'esecuzione di Valle e trafugato il cadavere di Evita, testimoniano l'evoluzione del contesto e del punto di vista dell'autore, conferendo così nuovi significati al testo e trasformandolo in un organismo che si trasforma e cresce.

L'ultima aggiunta è quella, postuma, della sua celebre «Lettera aperta di uno scrittore alla Giunta Militare» scritta pochi giorni prima di morire, che oggi conclude *Operazione Massacro*: sei pagine in cui espone la situazione argentina, denuncia bugie e orrori e analizza lucidamente la politica economica attraverso la quale la dittatura pianifica l'esclusione e la sottomissione delle classi popolari (righe profetiche, che potrebbero valere oggi per la nuova economia di Milei e per la sua legge sul lavoro). Collocata da Daniel Divinsky delle Ediciones de la Flor in appendice alla ristampa del 1984, da allora la Lettera Aperta (documento insieme storico e letterario) fa sì che Walsh finisca di scrivere il suo libro sette anni dopo la morte, come a testimoniare che sì, il fucilato è ancora vivo ed è straordinariamente difficile metterlo a tacere.

Davide Coppo

Fitzcarraldo Editions, dalla nicchia al Nobel con la stessa passione

«Rivista Studio», 3 marzo 2026

Intervista al fondatore della casa editrice. Copertine e riconoscibilità, scouting e letteratura in traduzione, e la coerenza di fare le cose bene fino in fondo

La sala Natalia Ginzburg è piena, alla Stazione Leopolda di Firenze, il venerdì di Testo. Duecento persone, a occhio, per sentire parlare Jacques Testard, editore e fondatore di Fitzcarraldo Editions, e il suo ultimo caso editoriale, che qui conosciamo bene: Vincenzo Latronico, autore di *Perfection*, che in un anno o poco più è diventato il terzo libro più venduto nella storia di Fitzcarraldo. Davanti a lui, solo Olga Tokarczuk. Fitzcarraldo è un caso editoriale mondiale, e non solo britannico, per diversi motivi. Perché ha pubblicato, in quasi dodici anni di carriera, quattro vincitrici o vincitori di premi Nobel per la letteratura (Tokarczuk, appunto, e poi Annie Ernaux, Jon Fosse, Svetlana Alexievich) e una vincitrice dell'International Booker (sempre Tokarczuk: ma anche o soprattutto diciassette shortlisted). Perché ha portato in Inghilterra una proposizione commerciale coraggiosa, di molti libri in traduzione, e quindi autrici e autori non appartenenti al Commonwealth o alla lingua inglese, sfidando un conservatorismo linguistico tra i più forti al mondo. Perché, dal punto di vista del branding e del marketing, le sue copertine Blu Klein (e quelle bianche, per la saggistica) sono tutte uguali e riconoscibili, un marchio di fabbrica che è diventata assicurazione di qualità. Avevo incontrato Jacques, una prima volta, nel 2019, quando l'avevamo invitato al

festival Studio in Triennale. Allora i Nobel vinti erano soltanto due. Lui, sette anni dopo, è molto simile a com'era allora. Pacato, rilassato. Forse appena inquietato dal busto in gesso di Napoleone che, inspiegabilmente, domina la sala dell'hotel in cui si svolge questa intervista.

Dopo quasi dodici anni da editore, quando guardi il tuo lavoro oggi, ne senti ancora il lato romantico, quasi idealistico?

Non credo sia davvero cambiato, onestamente. È ancora molto entusiasmante, perché quello che c'è di bello nell'editoria è che c'è sempre qualcosa di nuovo. Per esempio, questa settimana ho ricevuto il nuovo libro di Clemens Meyer. Ho letto anche il nuovo romanzo di Vincenzo Latronico, quello di Patrick Langley, e alcune pagine di Kate Briggs: è entusiasmante. E poi c'è anche la lettura costante per scoprire cose nuove, nuovi autori. Quindi non diventa mai noioso, davvero. E credo che ci siano state varie fasi lungo il percorso di Fitzcarraldo che hanno fatto sì che non ci sia mai stato bisogno – e non è che l'avrei necessariamente voluto – di deviare, di cambiare rotta. Mi rendo conto che sto divagando, rispetto alla domanda. Ovviamente è un lavoro, ma mi piace ancora come prima. Anche se la responsabilità è sempre più grande.

C'è un filo letterario che unisce gli autori e le autrici di Fitzcarraldo? Guardo agli italiani, per esempio: Latronico, Durastanti, in futuro Pierantozzi. Potrei dire che sono tre autori molto diversi. E poi naturalmente Olga Tokarczuk, Claire-Louise Bennett, Jon Fosse, Mathias Énard... Anche questi: profili eterogenei. Cosa li tiene insieme?

Beh, il filo ormai è lungo. Abbiamo pubblicato circa ottantaquattro o ottantacinque autori a partire da Zone di Énard, che è stato il primo libro. L'idea è di avere un catalogo come una costellazione. Il modo in cui si può leggere il catalogo ipoteticamente da cima a fondo e cogliere gli echi e le affinità tra scrittori, stili e connessioni tematiche. Il modo in cui scegliamo nuovi autori e nuovi progetti è sempre influenzato da quello che già pubblichiamo. Se leggiamo qualcosa di nuovo che sembra essere in dialogo con un altro autore, o dove ci sono echi di qualcosa, la cosa ci entusiasma, anziché sembrarci un motivo per non pubblicarlo. Per darti un esempio di come lavoriamo: ieri parlavo con Sophie Hughes, la traduttrice di *Perfection*, che di recente ha frequentato Daisy Hildyard, una scrittrice britannica della nostra generazione. Daisy ha scritto un paio di romanzi. Ne abbiamo pubblicato uno intitolato *Emergency*, un libro sulla relazione tra gli esseri umani e le altre specie. Ha scritto anche un libro che si chiama *The Second Body*, su un tema simile. Daisy è tradotta da Esther Kinsky, una scrittrice tedesca che pubblichiamo. Esther è pubblicata in Germania da Suhrkamp, scrive anche lei di natura. Esther traduce Daisy. Sophie Hughes è stata presentata a Esther da me, credo, e poi è diventata amica di Daisy tramite Esther. Esther e Vincenzo Latronico si sono frequentati molto e sono fan l'uno dei libri dell'altra. Tutti questi scrittori si leggono a vicenda e creano una conversazione, crescono e si sviluppano fianco a fianco.

Sembra che tu abbia un rapporto personale con tutti quelli che pubblichi.

A volte è impossibile. Pensa a Alaa Abd el-Fattah, che è stato in prigione in Egitto per anni, fino al

«Il modo in cui scegliamo nuovi autori e nuovi progetti è sempre influenzato da quello che già pubblichiamo.»

2025. Ma quando è possibile sì. Organizziamo anche molti tour con gli autori, e questo è un aspetto in cui forse ci distinguiamo da altri editori nel Regno Unito, che ragionano sempre in termini economici sull'opportunità di invitare un autore e organizzare presentazioni. Per noi è ovvio: se un autore vuole venire a fare degli eventi, li organizziamo, e li facciamo anche fuori da Londra. Non la vediamo come qualcosa che deve avere senso economicamente nell'immediato. L'idea è che l'autore possa trovare un pubblico – un pubblico fisico, reale – per i suoi libri e parlare del proprio lavoro. E poi, a ogni evento che facciamo, specialmente fuori da Londra, possiamo conoscere persone che non hanno mai sentito parlare di Fitzcarraldo. Questi vedranno il libro, vedranno il design: e magari non compreranno il libro quella sera, ma non potranno più non vedere quel design, e riconosceranno per sempre i nostri libri. È una sorta di conversione lenta, a lungo termine. Un processo missionario.

Parlando di design: avevi in mente dei modelli, a parte quelli ovvi – Adelphi, Gallimard – quando hai iniziato? E anche dei modelli non letterari?

No, non direi. Il branding e il design non sono il mio ambito: sono sempre state cose di cui si è occupato Ray O'Meara. Per me è stata una reference anche la prima edizione inglese dell'*Ulysses* di Joyce, quella di The Bodley Head.

Qual era l'obiettivo che avevi in mente dodici anni fa? Non dal punto di vista monetario, ma in termini di fare libri. E com'è cambiato adesso, dopo tutti questi anni e anche il successo che state avendo?

All'inizio era davvero un'impresa su scala minuscola: c'ero solo io, pubblicavo sei libri all'anno. Onestamente, non credo che sapessi cosa aspettarmi. Non c'era una strategia a lungo termine. E non so se questo sia un falso ricordo, ma una parte di me pensava: *Faccio questo per un po', e qualcuno arriverà a offrirmi un lavoro.* Quindi all'inizio era su una scala molto piccola e non vendevamo molto. Ci vuole tempo per costruire l'infrastruttura e la visibilità necessarie a vendere numeri importanti. Ma dopo circa un anno – il primo libro è uscito ad agosto 2014 – a ottobre 2015 abbiamo organizzato una doppia presentazione: di *Pond* di Claire-Louise Bennett, che è diventato uno dei libri più importanti e resta un cult per noi, e *Notes on Suicide* di Simon Critchley. La presentazione congiunta era alla Bernard Jacobson Gallery a St James's, e per pura coincidenza è capitata il giorno in cui Svetlana Aleksievič ha vinto il Nobel. È stata una giornata folle. Credo che quello sia stato il momento in cui ho capito che questa cosa poteva funzionare, e che mi ha dato il permesso, anche economico, di iniziare a pubblicare un po' di più, di salire a otto o dieci libri all'anno abbastanza velocemente.

E ora, come vedi Fitzcarraldo tra dieci anni?

Ho un'idea di quello che voglio che diventiamo, e credo che ci siamo abbastanza vicini. Ultimamente dico così: «Stiamo raggiungendo la nostra forma definitiva». Intendo che la lista è oggi di circa trenta libri all'anno. Sono venti-ventidue novità tra narrativa e saggistica, divise più o meno a metà tra traduzione e inglese. Poi abbiamo lanciato i classici, con circa cinque o sei libri all'anno, anche questi divisi tra narrativa e saggistica. E poi la poesia, iniziata l'anno scorso, con circa cinque-sei titoli. Siamo un team di otto persone a tempo pieno, due part-time; Ray, il direttore artistico, è freelance; stiamo assumendo un'altra persona a tempo pieno per la

«L'idea è restare
indipendenti.»

comunicazione. Credo che questa sia più o meno la struttura che manterremo per un po'.

L'idea è di restare indipendenti per sempre?

Sì, l'idea è restare indipendenti. Non mi interessa la crescita fine a sé stessa. Voglio poter continuare a pubblicare libri e autori perché ci interessano, perché noi come gruppo ci crediamo. Più cresci e più diventi commerciale, è naturale, perché i costi fissi aumentano. È un equilibrio delicato. Kurt Wolff, un editore tedesco che fuggì in America e fondò Pantheon Books subito dopo la guerra, pubblicando autori come Kafka e molti altri grandi, ha scritto questa frase abbastanza famosa nel contesto editoriale: «All'inizio era il verbo, non il numero». Non direi che è un motto, ma corrisponde a ciò che facciamo: è sempre il testo al centro. Ho divagato un po', ma il piano a lungo termine è continuare a fare ciò che facciamo. Siamo diventati conosciuti soprattutto per la letteratura in traduzione, e questo è dovuto a quel punto cieco nell'editoria anglofona, per cui tutti questi ottimi autori semplicemente non venivano pubblicati nel Regno Unito o in inglese.

Nel panel a cui hai partecipato a Testo, Andrea Gessner (il relatore, e fondatore dell'editore nottetempo, Nda) ha parlato di un dato impressionante: quando Fitzcarraldo è nata, ha detto, soltanto il 3% della letteratura pubblicata ogni anno in Uk era letteratura in traduzione. Perché pensi che nel 2014 ci fosse ancora questa barriera così forte, come se non esistesse la letteratura europea?

Non lo sapevo nel 2014, e forse ancora non lo so del tutto nemmeno ora. Ma la mia teoria – che non è proprio una teoria, ci credo davvero con convinzione – è che sia un'eredità dell'imperialismo. Il fatto che l'inglese sia ancora la lingua dominante nel mondo, la lingua in cui persone di altre culture e lingue comunicano tra loro, ha fatto sì che si perpetuasse un'arroganza nei parlanti nativi anglofoni, che non sentono il bisogno di imparare altre lingue perché possono sempre cavarsela con l'inglese ovunque vadano. E con questa arroganza si sviluppa la

convinzione che quello che l'America o il Regno Unito facciamo sia l'apice di quella cosa, e non ci sia bisogno di guardare al di fuori. E per tornare all'industria editoriale: c'è sempre stata questa percezione che la letteratura tradotta fosse quasi un genere a parte, ed è stata sempre trattata come tale. Le cose stanno cambiando, ma ci sono ancora librerie dove c'è la sezione della narrativa dalla A alla Z, tutta di autori anglofoni, e poi la letteratura tradotta, separata. È quest'idea assurda che in qualche modo non facciano parte della stessa letteratura mondiale.

In Francia non succede, e nel resto d'Europa nemmeno.
Esatto. E poi questo senso che tradurre libri sia in qualche modo commercialmente rischioso è una follia per me. Perché i grandi editori spendono cifre come centomila sterline per un debutto anglofono, ma con quelle stesse cifre si potrebbe comprare un autore di caratura mondiale in traduzione. Molto meno, anzi: diecimila, ventimila sterline, più il costo della traduzione. Quindi l'argomento economico per non tradurre è assurdo. Ma ovviamente le cose sono cambiate negli ultimi anni. Penso ad autori come Sebald, Bolaño, Ferrante, Knausgård.

Parlando di traduzioni: quanto è importante fare una specie di analisi geografica? In Europa, ma non solo in Europa: ci sono certi paesi che tirano di più in certi momenti?
No, non direi che ragiono così nel cercare libri o autori. Il modo in cui il catalogo si è sviluppato... all'inizio ho semplicemente cominciato con ciò che conoscevo: il francese e lo spagnolo, perché leggo lo spagnolo, e in sostanza l'Europa occidentale. Nei primi anni il catalogo era molto eurocentrico. Un punto di svolta è stato quando abbiamo iniziato a pubblicare Adania Shibli, con il libro *Minor Detail* (*Un dettaglio minore in italiano*, uscito per La nave di Teseo, Nda). Quel libro ci è arrivato tramite un curatore di nome Gareth Evans, che conosco da molto tempo. Conosceva Adania e ci ha scritto dicendo: «C'è questa scrittrice palestinese, ha un nuovo libro, dovreste darci un'occhiata». Ci ha mandato il manoscritto, che era

in arabo. La mia collega Tamara – che è stata la prima persona che abbia mai assunto, dopo che Aleksievič ha vinto il Nobel – è per metà irachena, e avevamo parlato di cercare autori in lingua araba a un certo punto, ma ci sembrava più difficile da capire come proposta editoriale. Perché con gli autori occidentali puoi parlare con editori in tutta Europa che già li pubblicano, ci sono molti report disponibili, c'è magari del lavoro precedente già disponibile in inglese. Con Adania c'erano due libri, forse tre, disponibili in inglese, ma comunque era difficile valutare il libro rispetto a ciò che stavamo già pubblicando. Abbiamo commissionato alcuni report di lettura, e la domanda che abbiamo fatto ai lettori non era: «È un'autrice eccellente nel contesto della letteratura araba contemporanea?». Perché quello era abbastanza ovvio. Ma piuttosto: «Come regge il confronto? È al livello di un Mathias Énard, di una Svetlana Aleksievič, di un Clemens Meyer?». E la risposta è stata: «Sì, sì, sì». Quella è stata forse la prima volta, quando abbiamo comprato *Minor Detail*, in cui abbiamo pensato: *Non c'è ragione per non guardare al di fuori dell'Europa e continuare a espanderci*. E abbastanza rapidamente abbiamo trovato Dorothy Tse da Hong Kong e poi Mieko Kanai in Giappone. È molto interessante capire come una singola nuova idea apra un capitolo che può svilupparsi in modo profondo.

Un media cambia con il tempo. Talvolta cambia funzione. Cos'è che i libri possono ancora dare alle persone, nel presente e nel futuro?

Non penso che i libri cambino. La letteratura è ancora una delle più importanti espressioni artistiche umane. È un cliché da dire, ma c'è un motivo per cui la forma libro è sopravvissuta per tutti questi anni. Non penso che ci sia nemmeno un grande declino del libro o della lettura. Il fatto che Fitzcarraldo possa esistere, e continuare con la pretesa di essere un editore di letteratura di un certo tipo, molto seria, e che abbia avuto il successo che ha avuto e questa crescita organica, è un segno che non c'è esattamente un grande declino nella lettura.

Marco Ranocchiarì

Michelle Gallen e l'Irlanda dei traumi invisibili

«il T», 3 marzo 2026

Intervista alla scrittrice nordirlandese: «Nei chip shop si entra in cerca di cibo ma anche di contatto umano». L'eredità traumatica dei Troubles

Da dietro il bancone di un negozio di fish and chips, una ragazza introversa, sarcastica e scontrosa osserva la sua cittadina dell'Irlanda del Nord ancora traumatizzata da anni di scontri tra Ira ed esercito britannico. Attraverso lo sguardo della protagonista Majella, la vita dei suoi abitanti – tra difetti, ipocrisie e fragilità quotidiane – trascende la provincia fino a diventare il ritratto di un'umanità universale, raccontata con ironia secca e una malinconia sottile. È *Grande ragazza, piccola città* (Keller), romanzo della scrittrice nordirlandese Michelle Gallen premiato – tra gli altri riconoscimenti – con l'Irish Book Award for Newcomer of the Year.

Michelle Gallen, nel suo romanzo la cittadina di Aghybo-gey sembra quasi immobile: stessi luoghi, stessi rituali, stessi discorsi. È una scelta narrativa o la descrizione concreta della realtà?

È il riflesso fedele di una realtà che conoscevo bene. Il libro è ambientato nel 2004, dieci anni dopo il primo cessate il fuoco dell'Ira. Vivevo a Belfast, ma tornavo spesso nella piccola città in cui sono cresciuta, e mi colpiva il senso di paralisi. Non solo nel mio paese, ma anche nei centri più grandi. Il dramma dei Troubles era finito, la «pace» era stata raggiunta, ma la felicità e il cambiamento non erano arrivati. Più che una pace definitiva, sembrava un cessate il

fuoco. Si avvertiva una corrente sotterranea di sfiducia verso i politici e gli uomini della violenza. Forse è per questo che i personaggi sono quasi nostalgici dei «brutti vecchi tempi», pur non sapendo come orientarsi nei «tempi buoni», che in fondo li deludono.

Che segno hanno lasciato i decenni dei Troubles nella vita quotidiana delle persone comuni?

Il trauma ha molti strati. Ero convinta che su di me non avesse lasciato segni perché non sono mai stata colpita fisicamente. Solo col tempo ho capito quanto fosse anomalo crescere con i soldati per le strade, vivere in una comunità che conduceva una guerriglia contro un esercito occupante, sotto costante sorveglianza. Sotto la violenza fisica si nasconde un danno emotivo e psichico. Mi interessano le molte forme in cui si manifesta.

Nel libro c'è una sorta di «pioggia interiore» costante, una malinconia che non esplose mai ma impregna tutto. Non tutti in Irlanda del Nord sono malinconici: molti sono calorosi, divertenti e pieni di speranza. Ma esiste un dolore di fondo. Credo che oggi molte persone siano sole. Possono riconoscersi nei personaggi che entrano nel chip shop in cerca di cibo ma anche di contatto umano.

Veniamo alla sua protagonista. Majella è sarcastica, metodica, a tratti brutale, ma anche vulnerabile.

Non mi sono messa a costruire Majella: ho la sensazione che sia stata lei a impossessarsi di me, e io mi sono limitata a canalizzare la sua vita e i suoi sentimenti nella scrittura. Sono sempre stata attratta da donne forti che sembrano impermeabili alle norme sociali. In Irlanda diciamo che «le acque chete sono profonde»: mi incuriosisce la vita interiore di certe persone silenziose e straordinarie che non cercano approvazione né attenzione.

In molti hanno letto in Majella tratti riconducibili all'autismo femminile non diagnosticato: era un'intenzione consapevole?

Ci sono voluti dieci anni perché il libro venisse pubblicato nel Regno Unito e negli Stati Uniti. Gli editori mi dicevano: «Amiamo il libro, ma che cos'ha che non va la protagonista?». Non capivo cosa intendessero: ai miei occhi era semplicemente una giovane donna un po' eccentrica in una situazione difficile. Quando una mia parente ha ricevuto una diagnosi tardiva di autismo, ho iniziato a informarmi di più sulle forme di autismo femminile, molto diverse e più raramente riconosciute rispetto a quelle maschili. E così non solo ho capito di aver scritto un romanzo su una donna autistica non diagnosticata, ma di esserlo io stessa.

Majella mantiene la distanza dagli altri ma allo stesso tempo osserva tutto con estrema attenzione. È una forma di difesa?

In una piccola città non c'è posto dove nascondersi, ma la riservatezza permette di creare distanza tra te e gli altri. Majella sa che suo zio è morto in un attentato e sua nonna è stata uccisa ma non chiede perché. L'osservazione serve anche a distrarsi dal mettere insieme i pezzi del puzzle: forse non riesce ad affrontare la verità scomoda sulla sua famiglia e la sua comunità.

Nel libro, una piccola città diventa il mondo intero. Crede che la provincia sia più un limite o una lente di ingrandimento?

Per una scrittrice i pub di quartiere, le cappelle di provincia, le routine condivise sono luoghi meravigliosi. Crescere in una piccola città mi ha permesso di rivolgere l'attenzione alle persone intorno a me, imparando che gli esseri umani sono incredibilmente complessi. Anche l'anima più silenziosa trabocca di emozioni, ricordi e idee. È un privilegio diventare intimi con persone che incontri ogni giorno per decenni. Meglio dieci anni in una piccola città piena di personaggi eccentrici che trent'anni in una metropoli colma di musei e teatri.

Nel testo originale lo slang nordirlandese e il ritmo del parlato sono fondamentali. Quanto è importante per lei mantenere questa concretezza? È possibile renderla in italiano?

È stata una sfida catturare l'inglese della mia zona, influenzato dalla lingua irlandese e dallo scozzese, senza perdere lettori. Sono grata a Keller per averci scommesso, e sono profondamente colpita dal lavoro di traduzione di Elvira Grassi. Spesso abbiamo lavorato insieme per tradurre ciò che a prima vista sembrava intraducibile. Ovviamente le due versioni non sono esattamente equivalenti, ma Elvira riesce in modo incredibile ad accompagnare i lettori italiani in una cittadina irlandese, permettendo loro di sentire l'accento, annusare il pesce fritto e quasi assaporare le patatine.

Nel romanzo c'è molto umorismo. A cosa serve per lei l'ironia?

Per me è un meccanismo di sopravvivenza. Quando non riesco ad affrontare il dolore o le difficoltà della vita reale, fare una battuta crea una distanza tra me e la situazione.

Stai lavorando a nuovi romanzi o progetti?

Sto adattando *Big Girl Small Town* e il mio secondo libro, *Factory Girls*, per la televisione. E sto revisionando la prima bozza del mio terzo romanzo, *China Bull!*. Tutti e tre sono ambientati in una piccola città.

Germano D'Acquisto

Jenny Saville. Le mie superfici emotive

«il venerdì», 6 marzo 2026

Intervista all'artista inglese che conosce la tradizione e la mette in tensione con il presente. Una mostra con le sue opere a Venezia

Davanti ai dipinti di Jenny Saville succede sempre qualcosa di leggermente destabilizzante: non sei tu a osservare il corpo, è il corpo che osserva te. Non c'è distanza di sicurezza, né l'eleganza un po' ipocrita con cui siamo abituati a guardare la pittura figurativa. C'è piuttosto un incontro frontale, fisico, quasi tattile, in cui la materia pittorica diventa un luogo dove identità, vulnerabilità e desiderio si sovrappongono fregandosene di tutto il resto. È in questa intensità, più che in qualsiasi etichetta critica, che si riconosce l'anima di Saville, nata a Cambridge nel 1970 e formatasi alla Glasgow School of Art tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, negli stessi anni in cui prende forma la generazione degli Young British Artists a cui viene spesso accostata, pur restando sempre una presenza autonoma e difficilmente classificabile.

A Venezia la grande artista inglese torna con un'ampia mostra a Ca' Pesaro curata da Elisabetta Barisoni e organizzata da Muve e Gagosian Gallery. Trenta lavori che attraversano la sua ricerca dagli anni Novanta a oggi, culminando in un nucleo inedito concepito come omaggio alla città. Ma l'esposizione [...] è solo il punto di partenza. Perché il vero centro del lavoro di Saville non è la cronologia, bensì quella fedeltà ostinata alla pittura come esperienza sensoriale: l'olio spinto, stratificato, raschiato fino

a diventare carne mentale, superficie emotiva prima ancora che immagine. Fin dagli esordi, quando le sue tele monumentali furono sostenute e collezionate da Charles Saatchi nei primi anni Novanta, la sua pratica si è distinta per una relazione quasi anatomica con il medium, alimentata anche da studi sul corpo che l'hanno portata a osservare da vicino chirurgia, patologie e processi di trasformazione della carne. Saville è una pittrice classica nel senso più radicale del termine: conosce la tradizione, la attraversa, la mette in tensione con il presente. Nei suoi quadri il corpo non è mai un soggetto da contemplare, ma un campo di forze, un luogo dove si intrecciano biografia, storia dell'arte e percezione collettiva. La incontriamo alla vigilia del suo ritorno veneziano per parlare di corpi, di pittura come mestiere sensoriale, di storia dell'arte come organismo vivo. E di quella cosa che i suoi lavori fanno benissimo: ricordarci che basta un accenno di carne per riconoscerci. Anche quando preferiremmo non farlo.

Portare trent'anni di pittura a Ca' Pesaro è come esporre un corpo che invecchia, cambia, resiste: cosa racconta questa sequenza su di lei oggi?

Il cuore del mio lavoro è rimasto lo stesso, ovunque io abbia dipinto o vissuto. O almeno, questo è quello che ho sempre pensato. Poi, facendo un paio

di retrospettive di recente, mi sono resa conto che in realtà ci sono stati spostamenti e svolte, legati ai luoghi in cui ho vissuto, ai cambiamenti della vita, anche a palette cromatiche che ho sviluppato in momenti diversi. Queste cose si sono mosse. Ma il nucleo, quello sì, è rimasto davvero lo stesso.

Le sue tele entrano in uno spazio carico di storia: ha pensato all'esposizione come a una convivenza pacifica o come a una frizione tra epoche?

Spero sia un dialogo. Perché io sono una pittrice tradizionale, ma spesso lavoro su corpi profondamente contemporanei. È una relazione: il mio lavoro tiene insieme questa tensione. Ho un amore per la tradizione, ma allo stesso tempo mi interessa come viviamo oggi. E Venezia in fondo lo incarna già: senti la tradizione ovunque, ma poi ospita la

Biennale d'arte, quella d'architettura, il festival del cinema. Insomma, è un luogo unico.

Quando ha capito che il corpo sarebbe diventato il suo campo di battaglia?

«Campo di battaglia» è un'espressione forte (*ride*). In realtà è stato un processo organico. Ho iniziato facendo ritratti, poi sono cresciuta naturalmente verso la figura umana. È stato fisiologico.

Dopo trent'anni, cosa cerca ancora quando guarda un corpo umano?

Credo che attraverso la pittura si possa far emergere l'umanità. Dipende da ciò su cui sto lavorando: un ritratto, una figura, un gruppo. Se è una coppia, per esempio, può essere l'intreccio degli arti, la conversazione tra due corpi, come una mano è posizionata,



© Pal Hansen

come le gambe si toccano. Tutto questo può intensificare un senso di umanità. Se è un ritratto, può essere uno sguardo, il modo in cui gli occhi «cadono» su qualcosa, l'inclinazione del collo... In fondo, con la pittura figurativa lavori per accedere a diversi livelli di umanità.

C'è un'immagine della sua vita, non un'opera, che sente all'origine di tutto ciò che fa? Un libro, un film, un paesaggio...

Più invecchio, più la natura diventa importante per il mio lavoro. Da giovane ero ossessionata dalla città: non pensavo alla luce che cambia, a queste cose. Mi interessavano le relazioni tra corpi nella città. Con il tempo, la natura è diventata più misteriosa, e ne senti l'importanza. Non ho un'opera feroce, ma ci sono artisti a cui mi sento vicina: Michelangelo, Francis Bacon, Willem de Kooning... E poi ci sono momenti che ho vissuto: la mostra di Picasso al MoMA, il viaggio a Olimpia, l'isola di Delo con i leoni attorno alla fonte di Apollo e Artemide, Delfi. Luoghi dove senti una connessione con l'arte stretta tanto tempo fa. Respiri un'atmosfera e pensi: «Voglio qualcosa di questa aria». È come un'eco attraverso la storia che ti fa sentire parte di qualcosa.

Ha vissuto a lungo a Palermo: cosa le ha lasciato quella città?

Palermo all'inizio ti sembra il bordo dell'Europa. Ma in realtà incarna tanta storia europea, e non parlo solo degli ultimi cinquecento anni: parlo di Fenici, di stratificazioni profonde. Sei in un epicentro, in un crogiolo di mondi. Quando si parla di cosmopolitismo e ibridazione come cose moderne, ti rendi conto che in Sicilia esistono da sempre. Arrivi pensando di essere alla periferia, poi studi la storia e capisci quanto sia centrale: nella letteratura, nella cultura, nella storia del mondo. L'ibridità è proprio Palermo.

Perché l'ha scelta?

In realtà è la città che ha scelto me.

In che senso?

È un luogo che ti educa alla bellezza. Puoi fare conversazioni lunghissime con qualcuno su un limone, su un'arancia. Non so quante altre parti del mondo lo permettano, a meno che tu non sia uno chef. Lì lo fa chiunque. E poi c'è la sensualità della vita: guidare tra gli agrumeti in fiore è straordinario. È una bellezza piena, a volte anche dura, ma ti ferma, ti accende. E io vengo dal Nord, dove inseguiamo sempre il sole: a Palermo ho trovato l'opposto, persone che cercano l'ombra. È una differenza bellissima.

In un mondo attraversato da crisi e da un flusso costante di immagini di sofferenza, che ruolo può ancora avere una pittura lenta come la sua?

Davanti alla tecnologia moderna cose come cucinare, mangiare, teatro, danza, pittura, poesia diventano cruciali. Può sembrare futile rispetto a ciò che accade nel mondo, ma in realtà è ciò che le rende ancora più importanti.

Vede il futuro dell'arte come uno spazio di resistenza o di trasformazione?

Non penso debba essere per forza una cosa o l'altra. C'è certamente un elemento di resistenza, per via del fatto a mano, del fare unico, originale, in un mondo dove tutto è digitale. Ma soprattutto per me è una questione di presenza incarnata.

Dipingere per lei è ancora una lotta fisica con la tela?

Non una lotta, è soprattutto gioia. È un po' come intraprendere un viaggio meraviglioso.

«Credo che attraverso la pittura si possa far **emergere l'umanità**. Dipende da ciò su cui sto lavorando: un ritratto, una figura, un gruppo.»

Alberto Manguel

Addio Lobo Antunes, il Nobel mancato che conobbe l'orrore

«la Repubblica», 6 marzo 2026

La violenza insensata del nostro mondo e le sue
conseguenze ingiuste, nei fangosi fronti di guerra e
nei recessi oscuri della mente umana

Con la sua morte, avvenuta ieri a Lisbona, António Lobo Antunes è entrato a far parte dell'illustre schiera dei migliori scrittori del secolo scorso, come Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Vladimir Nabokov, Juan Rulfo, Italo Calvino, Cees Nooteboom, che sono morti senza aver ricevuto il premio Nobel. Questo onore negativo conferma forse la posizione di Lobo Antunes nell'empireo della letteratura mondiale. Il tema trattato da Lobo Antunes è la violenza insensata del nostro mondo e le sue conseguenze ingiuste, sia nei fangosi fronti di guerra che nei recessi oscuri della mente umana. In particolare, gli abusi e le conseguenze del colonialismo portoghese, la prima potenza europea dall'antichità a stabilire una colonia in Africa e anche l'ultima ad abbandonarla.

Nel 1822, Pedro I dichiarò l'indipendenza del Brasile; nel 1961, l'India conquistò Goa, Daman e Diu; nel 1975, l'Indonesia rivendicò il Timor portoghese; infine, nel 1999, il Portogallo fu costretto a restituire Macao alla Cina. Oggi, gli unici territori d'oltremare rimasti sotto il dominio portoghese sono le Azzorre e Madera. Nel febbraio 1961 scoppiò la guerra nelle colonie africane rimaste al Portogallo, che terminò il 25 aprile 1974 con la pacifica rivoluzione dei garofani. Quasi immediatamente, il nuovo governo avviò i negoziati per il ritiro portoghese dalle sue antiche colonie. Quasi novecentomila persone arrivarono a

Lisbona. Divennero noti come i *retornados*, «coloro che sono tornati». Lobo Antunes, presente come medico militare in Angola, divenne il cronista di questa tragica epopea.

Prima dell'Angola, si era formato come psichiatra. Entrambe le esperienze, la formazione medica e la guerra coloniale gli hanno fornito un linguaggio letterario complesso e ricco: caotico, frammentato, a volte lirico, a volte quasi giornalistico: i suoi maestri stilistici erano Faulkner e Céline. E tutta l'opera di Lobo Antunes può essere riassunta nel grido di Kurtz in *Cuore di tenebra*: «L'orrore, l'orrore!». Di fronte alla visione divina, Dante confessò la sua incapacità verbale; Lobo Antunes, guardando l'orrore in faccia, osa nominarlo con qualsiasi strumento verbale a sua disposizione. Per la prima volta dall'inizio della guerra, ha offerto al Portogallo una visione lucida dei crimini commessi in nome del «pluricontinentalismo» di Salazar: napalm sganciato sul nemico, capanne di paglia incendiate con le famiglie rannicchiate all'interno, teste dei prigionieri infilzate sui rami lungo le strade. E, di conseguenza, la corruzione delle anime dei carnefici, come Agamennone o Achille lasciati soli con i loro incubi. Questi due aspetti di ogni guerra sono inseparabili, e Lobo Antunes li ha affrontati entrambi. In una delle sue prime interviste, Lobo Antunes ha parlato

dell'atmosfera di paura in cui è cresciuto. «Ricordo che da ragazzo una volta chiesi a mio padre: "Cos'è la democrazia?". E lui mi rispose: "Stai zitto e mangia".» Quando il primo libro di Lobo Antunes, *Memória de Elefante*, fu pubblicato nel 1979, vendette bene, perché i lettori portoghesi, spaventati, volevano sapere cosa fosse successo.

Ogni esperienza di guerra, presente o passata, è unica e anche universale. Il lamento delle donne troiane si sente oggi in Medio Oriente, in America centrale e in Ucraina, e Lobo Antunes lo ha sentito durante il suo servizio in Africa. Tuttavia, essere testimoni comporta delle conseguenze, che si tratti di sindrome post-traumatica o di un indebolimento esistenziale.

In *Spiegazione degli uccelli* il protagonista soffre di un esaurimento nervoso, confondendo le distinzioni tra realtà e finzione, tra passato, presente e futuro.

In *Conhecimento do Inferno* uno psichiatra di nome António Lobo Antunes, di ritorno dalle vacanze al suo odiato lavoro in un ospedale di Lisbona, intreccia i ricordi della guerra coloniale con il suo lavoro di medico e confonde la distruzione causata dalla guerra con le cure inefficaci prestate ai malati di mente. Nel *Manuale degli inquisitori*, il paziente è un brutale ministro fascista che sta morendo nelle mani di infermiere beffarde ed è tormentato dal ricordo dei suoi crimini.

La sua narrativa sembra aver prefigurato il suo destino. Lobo Antunes è morto all'età di ottantatré anni a causa di una malattia neurodegenerativa. Nonostante non fosse un best seller nemmeno nel suo paese, era, secondo molti altri critici di rilievo, «uno degli scrittori viventi più importanti». Speriamo che i lettori del futuro siano più saggi di quelli di oggi.



© Sipa/Efe/José Méndez

Jacinto Antón

László Krasznahorkai: «Con il Nobel mi manca l'aria».

«la Repubblica», 9 marzo 2026

Intervista al grande autore ungherese: «Nella mia opera nulla è simbolico. L'importante è che il lettore riconosca sé stesso. L'Ungheria non è più un paese».

Insignito del premio Nobel per la letteratura, il capo incorniciato da ciuffi di capelli bianchi, barba canuta e occhi di un blu così puro da ferire, aspetto da apostolo o profeta, lo scrittore ungherese László Krasznahorkai (settantadue anni) è al bar dell'hotel Alma, dopo essersi concesso un bagno di folla insolito per un autore raffinato ed esigente come lui, al Centro di cultura contemporanea di Barcellona. L'autore di *Satantango* e di *Melancolia della resistenza* (editi in Italia da Bompiani, Ndt), tutto vestito di nero e sorprendentemente abbronzato, è di ottimo umore e si mostra cordiale e affabile, anche se si incupisce quando parla della situazione politica del suo paese. La conversazione inizia riprendendo una chiacchierata del 2024 a Marrakech, sul significato della balena che appare in *Melancolia della resistenza*.

Quella volta negò che la balena fosse un simbolo di qualcosa, di «Moby-Dick», dello stalinismo, dell'avidità, del caos...

E continuo a dirlo, nella mia opera nulla è simbolico, non mi piacciono i simboli nella letteratura, né le parabole, anche se ho un debole per la poesia simbolista francese.

Le chiedo allora se la letteratura è un tango con il diavolo.

Lo è per i personaggi di *Satantango*. Ci sono balli più allegri come il flamenco, anche se si può sentire l'influenza del diavolo anche lì. Ma nel mio romanzo, il tango è semplicemente il ballo che si balla mentre si aspetta un miracolo. Nient'altro.

Quindi è solo realismo?

Realismo è una parola associata a un'epoca, non è quello che faccio io. Cos'è il realismo? La verità è che non esiste, se si pensa che, anche di fronte a qualcosa di così oggettivo come un incidente d'auto, i testimoni daranno versioni diverse. Quando si parla di relazioni sentimentali o emotive come faccio io, non si può dire cosa è reale e cosa non lo è. Non si può presentare una situazione da un punto di vista corretto: quale sarebbe? Si tratta di un cambiamento radicale del concetto di realtà, anzi, della scomparsa della realtà.

Cosa cerca di dire al lettore? Alcuni rimangono un po' sconcertati dai suoi libri.

Innanzitutto, cerco di convincerli a non leggermi, e lo dico sul serio, onestamente. Non offro speranza, ma non la tolgo nemmeno. I miei non sono libri di ricette, ovviamente. Non ci si può cucinare un buon pasto. Sono come una paella che ho preparato una volta. È venuta male, avevo tutti gli ingredienti

della paella, ma il risultato non ha funzionato, mi ha persino fatto star male. Ma se qualcuno, nonostante tutto, decide di leggere i miei libri, consiglio di non credere a nulla di ciò che è stato detto su di loro. Che sono difficili da leggere. È vero che uso frasi insolitamente lunghe. È come quando si custodisce un segreto per molto tempo e poi improvvisamente lo si svela: come «ti amo Lucia e ti amerò per sempre», e tutta la valanga che segue; non si può dire in frasi brevi. L'uso del punto è reso impossibile dal fatto che scrivo spinto dalla passione per il racconto. Ma a chi interessa come è stato realizzato un libro? Ci sorprenderemmo se Samuel Beckett ci spiegasse come è nato *Aspettando Godot*. Credo che non avesse un'idea, è venuto fuori così. Onestamente, non posso dire altro. Ho qualcosa in testa, lo compongo e lo scrivo. E se il lettore ha avuto una brutta giornata, compra il libro.

Detto così...

L'importante è che il lettore riconosca sé stesso, che capisca quanto è fragile la sua dignità. Che si renda conto di come quella dignità è l'ultima cosa che gli può essere tolta, ma gli può essere tolta. In questo io e il mio amico Béla Tarr (importante regista ungherese scomparso a gennaio, Ndt) eravamo diversi. Lui credeva che non si possa togliere la dignità.

Sente un'affinità con il mondo ungherese?

Sono nato ungherese, la mia lingua madre è l'ungherese. L'ungheresità, la combatto con tutte le mie forze. Perché cambiare l'essere cittadino del mondo con l'essere solo ungherese? Il mio rapporto con l'essere ungherese è come quello che si ha con un sasso sulla riva del fiume. Non so perché non sono nato albanese o slovacco. Non voglio ideologizzare il fatto di appartenere a una nazione, in particolare all'Ungheria. Ci sono sempre ondate di populismo,

«Anche persone che sembrano molto intelligenti sono prigioniere dell'ideologia.»

persone che sono orgogliose della patria, di essere ungheresi. Sono orgoglioso della sedia su cui sono seduto? È molto dannoso il modo in cui la gente parla della patria in relazione alla realtà. La provenienza non ha molto a che vedere con nulla. Certamente, quelli che parlano come me sono odiati. Mi piace l'ungherese, mi sento molto fortunato che la mia lingua madre sia in grado di esprimere sfumature tanto sottili. Ma rispetto allo stesso modo anche altre lingue.

Dunque non è molto interessato agli ussari, agli Esterházy (antica casata nobile ungherese, Ndt), alle sciabole...

(Ride di cuore) Puoi solo ridere di tutto questo. Almeno finché i loro sostenitori non ti raggiungono per strada e ti picchiano. Mi chiedi degli ussari, della patria, e io parlo continuamente della lingua. Non è un caso. La mia Ungheria è quella della lingua e non quella degli ussari. Mi sono allontanato così tanto dal mondo ungherese, da quel concetto di ungherese contaminato dalla stupidità. In tutti gli Stati esposti al populismo accadono cose orribili, ma nulla è paragonabile per intensità e brutalità a ciò che accade in Ungheria. Quella capacità di manipolare è una fonte di contagio. L'Ungheria non è più un paese, è un manicomio da cui i medici se ne sono già andati e in cui i malati giocano a fare i medici il lunedì, il mercoledì e il venerdì.

Guardando alla storia, l'Ungheria sembra sbagliare sempre nei momenti decisivi.

Sceglie sempre la strada sbagliata. Quando in un'intervista ho detto che non capivo perché gli ungheresi fossero sempre così orgogliosi delle loro battaglie, che tra l'altro perdono sempre, sono stato attaccato dall'estrema destra. Non ha senso discutere. Anche persone che sembrano molto intelligenti sono prigioniere dell'ideologia. Come dice un proverbio ungherese, «maciniamo in due mulini molto diversi» e dalla loro farina non uscirà mai il pane. E questo ha costruito una società malata.

Nella sua letteratura, nonostante lei abbia radici ebraiche, non compare la Shoah, l'Olocausto.

Ma è presente. L'antisemitismo, il razzismo, la stupidità criminale sono nei miei libri, in *Melancolia della resistenza*, in *Satantango*... Il nazismo piccoloborghese.

Com'è stato vincere il Nobel?

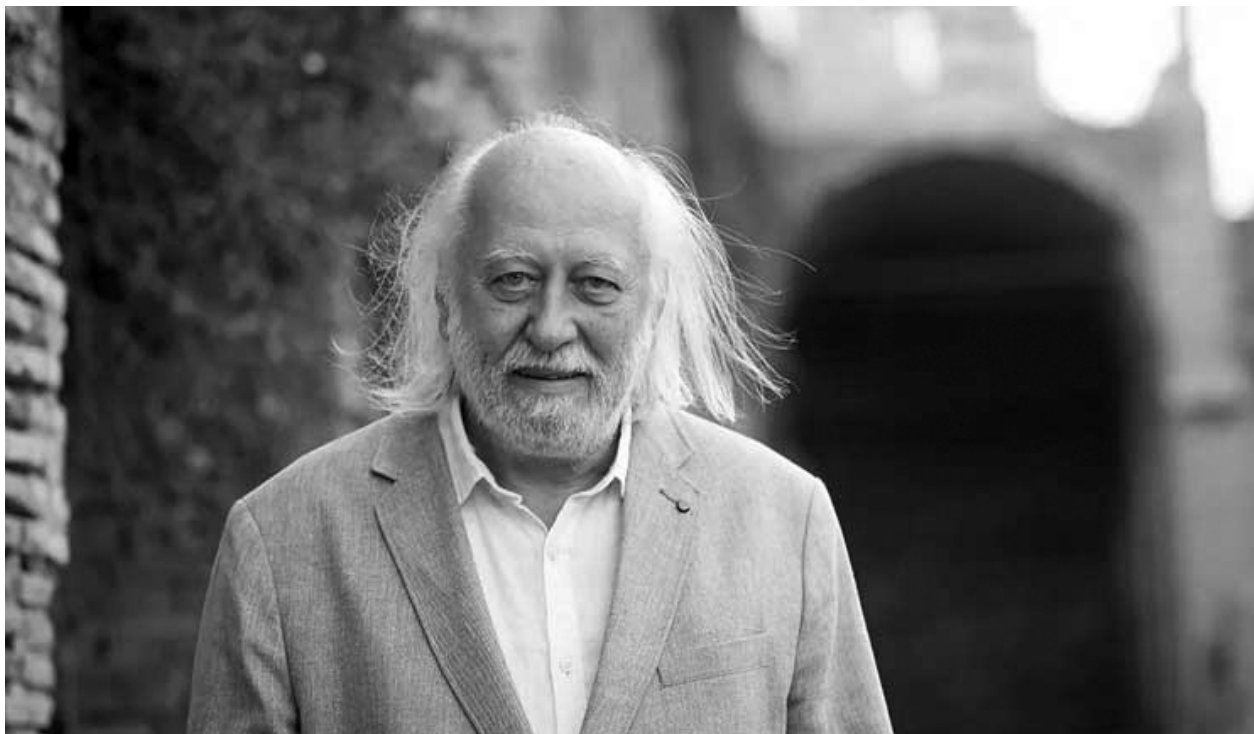
Molto inaspettato per me. Non appartengo al gruppo di quelli che il primo giovedì di ottobre stanno davanti allo schermo a guardare l'immagine di una porta chiusa e aspettano che si apra e venga annunciato un nome. È stato molto difficile accettare di essere messo accanto a tanti nomi che ammiri, come Faulkner! Continuo a non sapere cosa fare con il Nobel. È qualcosa che ti porta a un'altezza dove non c'è ossigeno, e i miei polmoni ne hanno bisogno. Ma è un grande onore per me. È stato coraggioso scegliermi, perché nei miei libri ho sempre raccontato fallimenti.

«È stato molto difficile accettare di essere messo accanto a tanti nomi che ammiri, come Faulkner!»

Kafka e Malcolm Lowry sono speciali per lei.

Ci sono molti scrittori che ammiro, loro due non sono gli unici, ma è vero che senza Kafka, senza *Il castello*, non sarei uno scrittore. E devo molto anche a Lowry. Non è che si debba scegliere. Incoraggio tutti ad aprirsi e a leggere più autori. Se continuiamo così, arriverà un mondo in cui le strategie di sopravvivenza individuali avranno un ruolo decisivo.

(Questa intervista è apparsa in spagnolo, in una versione più lunga, per la rivista «El País» il 26 febbraio 2026. @El País/Lena, Leading European Newspaper Alliance.)



Lorenzo Marchese

Per una narrativa «glocult» italiana

«Snaporaz», 9 marzo 2026



Che cos'hanno di meno gli scrittori italiani rispetto agli autori del glocult internazionale?

Scrivendo di *Nella carne*, qualche tempo fa, credo di non aver esplicitato il motivo profondo del mio interesse. Sta in un aspetto identitario, punto comune con altre storie lunghe, quasi tutte scritte in inglese, che ho letto negli ultimi mesi. Non saprei definirle se non facendo ricorso a una categoria scivolosa come «midcult»: che indica un prodotto che fa una promessa di cultura alta, accessibile senza sforzi né credenziali alla massa dei consumatori, scambiato per cultura «alta» da quella stessa indifferenziata platea (en passant, nella prima formulazione del concetto nel 1960 da parte di Dwight MacDonald, l'esempio principe del midcult è *Il vecchio e il mare* – le asticelle erano alte un po' per tutto, ai tempi).

La narrativa internazionale che negli ultimi anni, al di fuori dell'aiuola italiana, racimola premi, viene discussa dall'informazione, scala le classifiche di vendita e di qualità, sfonda i circuiti chiusi del professionismo editoriale, sembra rispondere bene a questa diagnosi antica di MacDonald. Tuttavia, David Szalay, Eshkol Nevo, Ottessa Moshfegh, Ayşegül Savaş, i pochi nomi per me più facili da indicare in un gruppo più numeroso, offrono un tipo di prosa che, ecco il punto, è banalizzante definire semplice «midcult», cioè letteratura insincera, garanzia di una profondità che non c'è. Le storie di questi e altri autori offrono un intrattenimento di grande livello, ma è impossibile non accorgersi che condividono anche le prospettive della letteratura

vera, la sua ossessione della profondità, a volte anche la sua ambivalenza morale e la riluttanza a compiacere il destinatario: solo, affrancate dalla fatica dello stile, dalla necessità di individuarsi in una tradizione e definirsi in una struttura. In questa letteratura vera «col segno meno», le continuità pesano molto di più delle differenze fra i singoli e offrono spunti per trarre una morfologia del genere. Partiamo con le caratteristiche generali:

1. Sottomissione della Storia al dominio simbolico del presente;
2. Sensibilità esclusiva per l'ordinario svolgimento glocal di microborghesie in sostanza intercambiabili all'interno di un contenitore macro-occidentale che Francesco Pecoraro ha individuato in *Lo stradone* col termine «grande ripieno»;
3. Ripartizione del mondo in dicotomie – centro/periferia; conservatori/progressisti; generazione dei vecchi/nuovi entranti; individui atomizzati/clan familiari; e così via;
4. Rovesciamento gerarchico, come inevitabile per questa classe media espansa, di pubblico e privato, con il secondo che oscura il primo più di quanto non abbia mai fatto;
5. Rimozione della politica, che ha senso solo per l'influenza simbolica e immaginaria esercitata sulle soggettività protagoniste.

Il complessivo ripiegamento verso la piccola percentuale di ultraprivilegiati del pianeta non è proprio

una novità nella storia del romanzo, se arretriamo nella sua prima modernità: ma permette di dire che siamo in presenza, più che di una narrativa midcult, di una narrativa «glocult» (crasi immaginaria di «global literature» e «midcult», appunto).

Da queste premesse, l'espansione incontrastata della sfera individuale lascia in teoria ampio spazio di manovra a una voce capace di fagocitare la realtà, di imporle il proprio corso e ricrearla dall'interno, come era successo al tempo del Modernismo: i personaggi di *L'uomo senza qualità* di Musil non erano mai lasciati soli dalla strabordante onniscienza del suo autore, fino a diventare comprimari di un'apocalisse della conoscenza; Proust poteva ricomporre una vita nascosta nel segno di una memoria dilatata fino a diventare una promessa d'eternità. Ma un'espressione iperindividualizzata della realtà manca dalle scritture glocult. La trasparenza minimale che le accomuna comporta invece:

1. Eclissi dello stile. Non che manchi: è che non si vede. L'illusione stenografica della realtà prevale sull'esigenza che di solito una voce d'autore soddisfa (risignificare la realtà stessa). L'impercettibilità di chi racconta (anche quando parla in prima persona) ci tiene a metà strada fra una conversazione al grado zero e una descrizione cinematografica. Non significa che i libri glocult siano di superficie: la vita interiore è descritta, spesso in dettaglio (in Rooney e Szalay, per esempio), sia pure per sintomi, frasi fatte, reazioni psicosomatiche, formule facili da memorizzare;

2. Comprensibilità immediata. Non solo la lingua in cui le storie sono scritte, ma anche i contesti in cui sono calate e i background dei personaggi sono concepiti per la più ampia platea raggiungibile: posso apprezzare Rooney capendo poco o niente di Irlanda; Moshfegh senza conoscere gli Stati Uniti; Nevo senza aver mai messo piede in Israele. Ciò che conta (le relazioni interpersonali, la famiglia, le dinamiche di lavoro, svago, comunicazione che tutti noi «grande ripieno», con la formula di Francesco Pecoraro, condividiamo) è patrimonio comune di questi autori e dei loro lettori;

3. Integrazione. Il glocult non va confuso con la letteratura della migrazione, perché quella nasce nel segno di un passaggio di stato esistenziale e linguistico, sostanzialmente irreversibile, mentre questo è segnato da una dimensione sospesa in cui conservare tante identità addomesticate è più facile che prenotare un volo andata/ritorno con Ryanair. Quasi tutti scrivono in inglese pur non essendo madrelingua, o essendo cresciuti in un contesto globale: l'omogeneità di forme, sintassi, riferimenti culturali è impressionante. Quando non ho potuto fare, come con l'inglese, il confronto diretto fra originale e traduzione, ho avuto comunque la sensazione che tutti gli autori condividessero una «lingua a



bassa caratterizzazione, quasi sovranazionale» (così Vittorio Coletti in un importante studio del 2011 sul global novel), formata sottraendo tratti da quella di partenza e da quella di arrivo. Da qui l'impressione che i libri, tradotti dall'originale in italiano, talvolta ci guadagnino. È avvenuto, per esempio, con un predecessore del glocult riconosciuto da Szalay, cioè Houellebecq, che in italiano talvolta *scorre meglio*. Ma in Houellebecq la forte componente saggistica e concettuale, così come i contenuti dell'estremo, ostacolano trasposizioni verso altri media: ce lo ricordano due deludenti film come *Le particelle elementari* e *La possibilità di un'isola*;

4. Adattabilità. Il glocult non nasce solo già tradotto: nasce già trasposto. *Nella carne* di Szalay è un calco dichiarato di *Barry Lyndon* di Kubrick, ma ciò non ne compromette la riuscita, e in generale le sue storie si sparpagliano nello spazio-tempo dell'intero Novecento, con scarsissime variazioni; *Il mio anno di riposo e oblio* di Ottessa Moshfegh si chiude col ritorno alla realtà di una ragazza depressa dopo gli attentati dell'11 settembre 2001, che sono però interscambiabili con qualsiasi altro trauma vissuto per procura; e se al posto delle videocassette la protagonista guardasse compulsivamente dei quiz show o andasse su internet, non cambierebbe nulla; *Tre piani* e *Legami* di Eshkol Nevo, radicati in una società che siamo abituati a pensare (anche per noti motivi) come una specie di unicum in Occidente, sono stati portati al cinema da Nanni Moretti (almeno nel caso di *Tre piani*) senza grandi prezzi da pagare in sceneggiatura; i romanzi di Sally Rooney sono ambientati, più che in Irlanda, in una generazione, quella cosiddetta «dei millennial» (e non, come ho sentito dire, in un'epoca: a Rooney interessa solo una fascia di persone, molto precisa, nel tempo). La trasparenza global dei contesti diventa, da stile, il tema esplicito di *Gli antropologi* di Savaş (turca che scrive in inglese). Il romanzo conserva i nomi dei protagonisti ma rimuove sistematicamente ogni preciso riferimento geografico e storico. Tutto si snoda attraverso contrapposizioni astratte. Asya

e Manu, i due sposi protagonisti, arrivano da altri paesi si presume più arretrati, vedono poco le loro famiglie e perlopiù su uno schermo, vivono nella Grande Città e nella lingua di questo luogo (non nelle loro madrelingue) comunicano, Manu fa un lavoro di terziario digitale e Asya insegue un progetto artistico che potrebbe aver luogo ovunque (fotografa dettagli di un parco pubblico), cercano casa lontano dalla Periferia, hanno una routine con pochi amici. Non conta individuare nulla di tutto questo su una cartina. La patria di Asya e Manu sono loro stessi, lo testimonia la riuscita del loro amore. Le loro identità, i loro orizzonti, stanno nell'essere disperatamente individuali.

Scrivo questi appunti con l'intento meno critico pensabile. Il mio lavoro mi suggerirebbe che la letteratura vera non deve funzionare necessariamente come uno specchio, e parlarmi soltanto di personaggi e situazioni con cui io possa immediatamente identificarmi. Ma non posso negare che a me il glocult piace: lo trovo letteratura vera – solo che costa meno fatica d'immedesimazione rispetto a Coetzee, Carson, Énard. Non ho la presunzione di affermare che in Italia non ci sia niente del genere; dico solo che non l'ho ancora trovato. Non c'entra nulla con la poesia e tutta la scrittura non-narrativa in cui continuiamo a produrre cose notevoli. I grandi romanzieri (o simil tali), ormai anziani, della generazione che va dal 1940 al 1965 chiaramente non rientrano in queste caselle, e difatti le esportazioni in altre lingue e media non abbondano.

Molti dei libri glocult che ho menzionato nel primo paragrafo escono, invece, tutti per gli stessi editori – le stesse collane – sebbene talvolta fuori da un progetto chiaro: La nave di Teseo, Mondadori, e soprattutto Gamma Feltrinelli (che accoglie anche saggistica), Supercoralli di Einaudi, Fabula di Adelphi. Proprio la casa editrice di Calasso, negli ultimi quindici anni, ha lavorato con intensità per smarcarsi dall'identità precedente, percepita troppo unidirezionale nell'highbrow e nella saggistica per iniziati, il che ha coinciso con un ammorbidimento

del rigido canone della sua narrativa. Si è partiti dalla narrativa straniera, coltivando scrittori raffinati di genere come Simenon, strappando a Einaudi autori come Emmanuel Carrère o, da poco, Philip Roth; ci si sta provando, con molta timidezza, anche per la narrativa italiana.

Prendiamo uno dei pochi italiani viventi di Adelphi, Fabio Bacà (1972). I suoi romanzi seguono per prescrizione inconscia alcune delle linee glo-cult che ho delineato. L'esordio *Benevolenza cosmica* (2019) è ambientato in una Londra di cartapesta, e s'impenna sul contrasto fra la sfacciata fortuna karmica del protagonista e un'oscura minaccia di futuro che grava su di lui; *Nova* (2021) è una storia toscana, sulla violenza sotterranea e pronta a esplodere in un neurochirurgo di fama come in una tranquilla famiglia di vicini; il recente *L'era dell'Acquario* (2025) si muove dagli anni Ottanta al presente, e la decontestualizzazione delle vicende passa per aspetti marginali, come la professione di Chloe, performer per adulti su piattaforme on line. Contesto glocal, patemi universali e microparticolarità, in flussi blandamente postsecolari (col ricorso massiccio alla meditazione, ai saperi astrologici, al karma).

Che cos'ha di meno Bacà rispetto agli autori del glo-cult internazionale? Per assurdo, il troppo (di stile, di tecnica, di commento d'autore) che nasce dall'insicurezza di non sapere se sia opportuno notificare la propria presenza sulla pagina. In *L'era dell'Acquario*, la sua opera più ambiziosa per architettura e lunghezza, si vede meglio (cioè peggio) che nei due romanzi precedenti: tutti i personaggi, sex worker impiegati studenti e passanti, finiscono a parlare con la stessa lingua artefatta e cadenzata (soprattutto in dialoghi che prendono qualsiasi forma ma non quella del verosimile). Se una prosa muscolare, repleta di aggettivi e volontariamente kitsch («una panacea cromoterapica ai suoi timori sulla deriva asintotica dei rispettivi sentimenti») può funzionare per la prima parte «Gli occhi di Danae», incentrata sulla luccicanza psicotica del jet set milanese degli anni 2020, la sua ricorrenza nel resto del libro rende il

Fabio Bacà



L'era dell'Acquario



Adelphi eBook

romanzo meno scorrevole e divertente di come vorrebbe mostrarsi, porta a scivoloni di serietà ragge-lante («Dopo una mattinata schizofrenica di pioggia e sole sbocciata in un arcobaleno così esuberante da sembrare la tracolla del mondo», incerta fra articolata metafora e sms di Raoul Bova).

Siamo in forte ritardo rispetto ad altri paesi più consapevoli di essersi omologati e globalizzati nelle proprie traiettorie. Ma se la narrativa italiana intende sopravvivere fuori dai premi, dai canali degli addetti ai lavori e da spazi minimi di riviste come questa, il glo-cult è una strada che ci converrebbe percorrere: anche in ordine sparso, o a prezzo di qualche sprovincializzazione forzata, dagli esiti deludenti.

Michele Masneri

Citofonare Roth

«Il Foglio», 14 marzo 2026

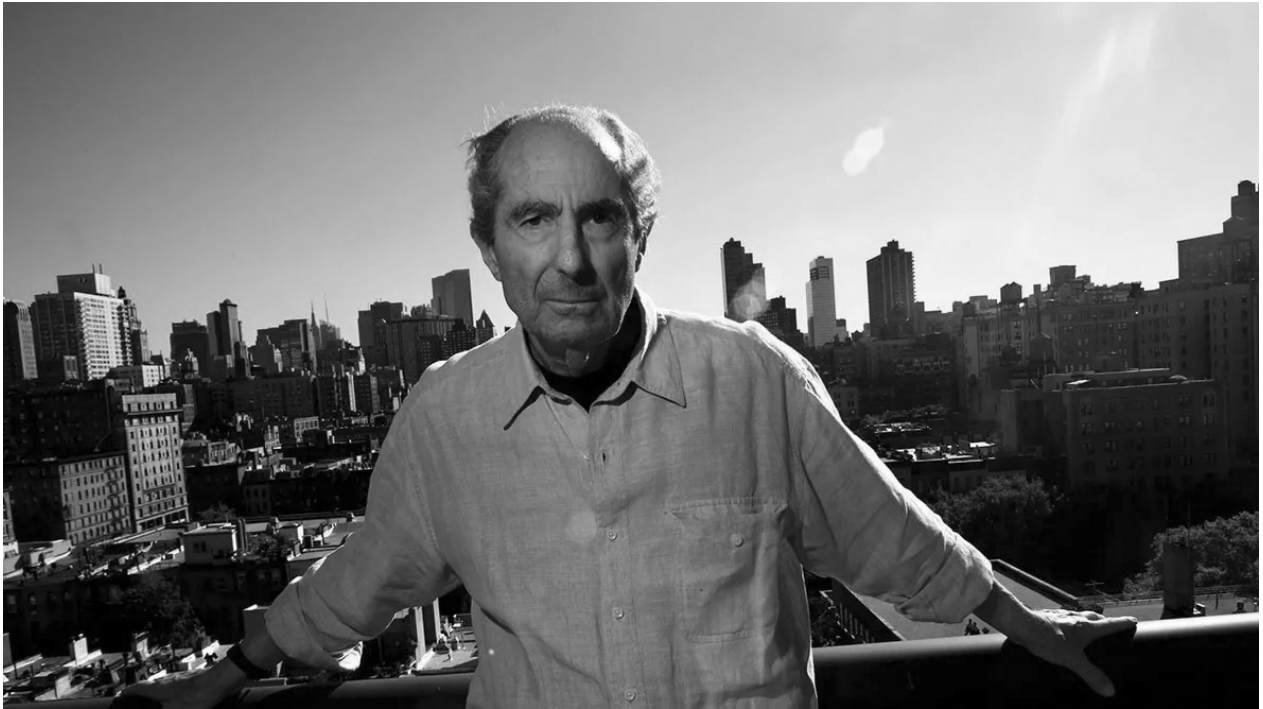
Reportage da Newark, New Jersey, sulle tracce dello scrittore di *Pastorale americana*. Bistrattato in vita, in particolare dall'Accademia svedese, e pure da morto

Una tremenda astinenza ci affligge. Non c'entra l'eroina nel boschetto di Rogoredo né il fentanyl dei senzatetto, bensì, come molti sanno, la carenza di libri di Philip Roth. Non si trovano più infatti in commercio, urla il lettore forte collettivo (che però non si spinge in biblioteca o al Libraccio), perché l'Adelphi ne ha rilevato l'opera omnia, in attesa di ripubblicarla nelle sue copertine pastello. Il dramma che scuote la società civile – altro che referendum o crisi iraniana – nasce in realtà più dal mancato rinnovo dei diritti da parte di Einaudi, che da trent'anni spacciava i libri dello scrittore in Italia, che dal successivo acquisto da parte adelphiana. Ma adesso, dopo l'8 aprile arriva una seconda dose di metadone con la riedizione e nuova traduzione (di Ottavio Fatica) di *Operazione Shylock*, romanzo del 1993, uno dei meno noti del Nostro. Trama: lo scrittore Philip Roth, dopo un esaurimento per overdose di psicofarmaci, finisce in Israele e si imbatte in un tale che si chiama proprio come lui. Roba forte.

L'astinenza dovrebbe poi rilanciare l'opera di Roth, perché è noto che l'eccesso di offerta produce calo della domanda, e viceversa, come la scuola che ti costringeva a leggere sempre libri tragicamente pallosi (o pallosi in quanto imposti, da Manzoni a *L'amico ritrovato*). Coi risultati che si conoscono. Mentre la proibizione o il sold out fa sempre venire voglia,

come fanno i cantanti e sapeva mia nonna, che in vacanza ci proibiva di leggere i romanzi che invece lei compulsava avidamente. «Non sono adatti» diceva, sadica. Ecco come si crea una generazione di piccoli drogati di libri.

Ma oggi che tutti pretendono invece, più che «il cartaceo», semmai «esperienze», «live», «eventi», ecco un tour sulle orme di Roth, a Newark, capitalina del New Jersey famosa soprattutto per l'aeroporto, ma anche per aver dato i natali al Nostro (e a Tony Soprano). A quaranta minuti da Manhattan, come Voghera da Milano, sotto la neve che ha colpito la costa est dell'America, procedo a un pellegrinaggio da anni rimandato, arrivando alla Penn Station di Newark su uno di quei treni tutti inox tipo *Una poltrona per due* (probabilmente proprio quelli, mai rifatti né mantenuti negli anni). Newark era, ed è rimasta, pare, capitale pure delle assicurazioni: tra i palazzi okkupati e un'aria di desolazione acuita dalla neve che scende soffice su costruzioni di mattoni sgarrupate e molti VENDESI, sorge il colossale Prudential Center, elencato anche dalle guide turistiche come highlight del luogo, e viene sempre in mente il papà assicuratore di Roth, quello vero e quello trasfigurato nel genitore stitico di *Lamento di Portnoy*. Quello che siccome era così bravo, ma era ebreo, invece che esser promosso viene mandato



dalla compagnia non molto filiosionista a rincorrere i neri poveri dei ghetti – cioè gli stessi dove si cammina noi oggi – per fargli pagare le misere polizze. In giro per Newark, più che di Roth si sente astinenza veramente da fentanyl. I ghetti sembrano rimasti tristemente quelli degli anni Sessanta: a un'altra attrazione rothiana segnalata, un ristorante da lui molto frequentato in una traversa del corso principale, si rinuncia, perché si è non solo gli unici bianchi ma si è anche molto torvamente guardati dai rari passanti. Ci sono tanti negozi di telefonini, frequenti come gli ottici nella provincia in Italia, in questo sabato del villaggio. Sulla piazza centrale, passata la cattedrale (terza attrazione) che pare costruita con la sabbia, tende canadesi per homeless nel parchetto e poi la biblioteca pubblica (quarta e ultima attrazione della rutilante Newark), edificio in stile neorinascimentale schiacciato dall'enorme mole del quartier generale mondiale di Audible, la società del gruppo Amazon che fa gli audiolibri, grande metafora che forse l'avrebbe divertito, il vecchio Roth. Al quale non solo non hanno dato il Nobel, ma non hanno

manco intitolato la biblioteca di questa sua cittadina che gli diede i natali il 19 marzo del '33. Nella biblioteca, dove lui compulsava avidamente volumi, si sa che c'è una sala Philip Roth con tutti i suoi cimeli. Nella hall ci sono i monitor per la consultazione dei film e i giornali, e, tra i volumi in bella vista sulle mensole di legno spiccano piuttosto *Come cucinare con la friggitrice ad aria* e *Love and whisky*. *La vera storia di Jack Daniel's*.

Salendo le scale verso corridoi a logge un po' spagnoleschi, ecco signori sdraiati a pancia in giù sulla moquette non a compulsare Roth ma a ricaricare i cellulari alle prese elettriche (le biblioteche ormai in tutto il mondo sono una grande powerbank per telefonini). Ma finalmente si entra nella Philip Roth Personal Library, che ha lo stesso logo del *Lamento di Portnoy* tondo e svolazzante originale dell'edizione americana, tipo carattere Eugenio di Scalfari. La biblioteca-studio, divisa in due parti, una aperta al pubblico e l'altra solo su appuntamento (ma non pare ci sia questa enorme richiesta) ricorda lo studio di Alberto Arbasino ricostruito al museo

Vieusseux di Firenze. Dentro la saletta, deserta, ecco un piccolo paradiso per noi appassionati. La classica poltrona Eames (come quella di Arbasino) e l'alto banchetto di legno chiaro dove Roth scriveva da grande, in piedi, per i problemi alla schiena (Arbasino invece seduto, con cuscino a fiori). Al Vieusseux è esposto anche il famoso fax-segreteria; qui, il fax che pure risulta agli atti è invece assente tra le provenienze dell'appartamento della Settantanovesima strada, Upper West Side, messo in vendita un anno dopo la morte dello scrittore nel 2019 per 3,2 milioni di dollari (chissà chi ci vivrà adesso. Feticisti rothiani? Cinesi ricchi inconsapevoli?).

Ecco la mamma Bess forse simile alla madre ebrea che il povero Portnoy bambino pensa sia ovunque, anche a scuola, travestita da insegnante: pensa che sua madre *sia tutte le insegnanti*. C'è un album inquietante dove Bess appunta ogni successo del figlio. Centinaia di ritagli. C'è il fratello maggiore Sandy e c'è il papà Herman e c'è una lettera battuta a macchina – forse la Olivetti Underwood esposta in una teca – in cui Roth mette in guardia i genitori dall'imminente uscita di *Zuckerman scatenato*, uno dei romanzi irresistibili degli anni Ottanta, e dice non preoccupatevi, è tutta finzione, anche se la scena del funerale è proprio il funerale dello zio Tizio, l'altra scena è il compleanno dello zio Caio, quell'altra è il bar mitzvah del cugino Sempronio ecc. ecc. Viene in mente la famosa frase citata da Roth nel documentario realizzato da Livia Manera anni fa, citazione del premio Nobel Czesław Miłosz, «quando in una famiglia nasce uno scrittore, quella famiglia è finita», ma il Roth che emerge da questi reperti newarkesi sembra invece pericolosamente uno di quei bravi, troppo bravi figli che oggi raccontano proprio tutto a mamma e papà nella interminabile chat di famiglia. «Chi è molto amato dai genitori viene su conquistatore» dirà sempre lui; conquistador ma con molto juicio parentale. Come quando, proprio prima che esca *Portnoy* (1969), offre ai genitori di accompagnarlo in una lunga crociera, per sottrarli all'enorme scandalo. E viene in mente anche

l'Arbasino che in vista dell'uscita dell'ugualmente scandaloso *Fratelli d'Italia*, solo pochi anni prima (per Feltrinelli nel '63, pure quello da poco riedito) parte lui, per un lungo viaggio, in California, senza però mamma e papà. Quello di Roth si porterà in nave un congruo numero di copie del romanzo appena stampate, che propina ai passeggeri a prezzo maggiorato, con la dedica «dal papà dello scrittore Philip Roth».

E a proposito di scandali, trovo in rete un interessante saggio di uno studioso, Francesco Samarini, sull'accoglienza di *Lamento di Portnoy* in Italia, nella traduzione che arriva nel '70. C'è (si fa per dire) da divertirsi. Sul Tempo di Roma un tal Fausto Gianfranceschi, critico almirantiano (*sic*) scrive un pezzo intitolato *Erotismo con la coda di paglia*; poi su «Lo Specchio», altra recensione, questa volta *Lamento di uno sporcaccione*. Svolgimento: «Nessun eventuale pregio di scrittura può riscattare un'opera davanti alla quale le pubblicazioni pornografiche da caserma diventano esempi di finezza». Inquietano maggiormente firme più prestigiose. «Il romanzo di Roth è così ignobile che nessuna persona perbene vorrebbe esservi associata» scrive Carlo Cassola sul «Corriere». E ancora: «È da lamentare che sia stato scritto, e che un importante editore italiano si sia affrettato a tradurlo» (l'editore è Bompiani, dopo il rifiuto di Rizzoli. A Einaudi Roth passerà nel 1997). Per fortuna l'ingiustamente dimenticato critico Paolo Milano su «L'Espresso» si chiede se l'autore di *La ragazza di Bube* l'abbia veramente letto, *Portnoy*. Natalia Ginzburg su «La Stampa» non lo stronca del tutto ma parla di «ciarpame» e sostiene che «si sente che l'autore *pensava al successo* mentre lo scriveva». Pensare al successo effettivamente è gravissimo. Tra i pochi sobri, Arbasino: sul «Corriere» analizza le diverse influenze su *Portnoy*, tra Woody Allen e Gore Vidal, per poi paragonare Roth al Gadda della *Cognizione del dolore* (anche per il rapporto con mamma); e infine decreta che, grazie alla lingua, Roth trasforma «il deprimente dramma domestico» in «uno smodato divertimento alla Groucho Marx».

Chissà se i due si saranno mai scritti, Arba e Roth. Non lo dice l'audioguida disponibile nella biblioteca, con la voce di Morgan Spector, già baron robber George Russell della serie *The Gilded Age* ma forse scelto perché era anche in quella tratta da *Il complotto contro l'America* di Roth (che paura). La calligrafia rothiana è comunque minuta e accurata, si vede nelle note alle bozze dei vari romanzi, e viene in mente, negli infiniti rimandi tra vita e opera che sono il centro del mondo rothiano, direbbe la professoressa prescrittiva (o la mamma di Roth travestita da professoressa), il romanzo *La mia vita di uomo* (il mio preferito), con un padre commerciante che tormenta il bambino perché ha una brutta calligrafia, chiudendolo in uno sgabuzzino per ore, e poi dopo la tortura lo ricopre di baci, quando finalmente il figlio si produce in una graziosa firma (verrà su ovviamente nevrotico narcisista).

Oltre a mamma non mi pare di vedere, nella saletta deserta di Newark, traccia delle donne di Roth, che pure si sa quanto sono state importanti. Non ci sono le mogli, non la prima, Maggie, quella che lo induce a sposarla mostrando il test di gravidanza positivo (ottenuto comprando un campione di urina da una donna veramente incinta, altra storia che finisce in *La mia vita di uomo*); non c'è la seconda, l'attrice inglese Claire Bloom che lui distrugge in *Ho sposato un comunista* con ritratto al curaro della musicista Anna Steiger, figlia di Bloom e di Rod Steiger (il romanzo esce dopo che Bloom pubblica un libro di memorie, *Living a Doll's House*, pietra angolare e tombale nel monumento alla misoginia che si frapone per sempre tra Roth e il Nobel). Non c'è Jackie Kennedy, non Ava Gardner, né l'amica Mia Farrow (a chi gli chiedeva come riuscisse a frequentarla, lui rispondeva pragmaticamente che racchiudeva in una sola anima nevrosi sufficienti a creare tantissimi personaggi). Ci sono invece gli amici e colleghi, Primo Levi, Milan Kundera, e Saul Bellow, suo maggiore, che invece il Nobel lo vinse (eppure davvero non regge il confronto, basta rileggerlo oggi). Bellow, insieme a Norman Mailer, mixati, diventano Felix

«Oggi, se fosse ancora in vita, oltre che misogino e bianco, lui tormentato per ottant'anni perché non era abbastanza ebreo, sicuramente sarebbe troppo ebreo.»

Abravanel, celebrità letteraria ebrea-americana con bassissimo *attention span* e bella morosa in visita al college nello stupore ammirativo delle giovani leve e del Narratore nello struggente romanzo da camera *Lo scrittore fantasma*.

Ci sono alcuni degli innumerevoli premi: la medaglia presidenziale datagli da Obama nel 2011, quando la Casa Bianca non era ancora gintoneria globale con shop di cappellini. C'è il Pulitzer, preso per *American Pastoral* nel 1998, e si scopre che questo premio leggendario ha la strana forma di un prisma di cristallo fumé, sembra un antistress da bancarella, o quelle leve del cambio delle auto cinesi di fascia alta. C'è il Grinzane Cavour (ve lo ricordate? Era un premio prestigiosissimo, poi il fondatore fu accusato dal maggiordomo, come in un film con Lino Banfi, e finì tutto). Poi c'è una grossa chiave un po' arrugginita, è quella della città di Newark che gli venne conferita nel 1991 e nelle foto si vede lui felice e forse imbarazzato alla cerimonia, tipo Alberto Sordi sindaco di Roma per un giorno con Rutelli. E c'è la laurea honoris causa datagli nel 2014 dal Jewish Theological Seminary, che segnò la tregua col mondo ebraico. Il grande assente, ovvio, è proprio il Nobel. Ma forse alla fine gli è andata ancora bene, a Roth: oggi, se fosse ancora in vita, oltre che misogino e bianco, lui tormentato per ottant'anni perché non era abbastanza ebreo, sicuramente sarebbe troppo ebreo.

C'è poi una vetrinetta dedicata al Roth professore, nei college di quelli tipici americani nelle foreste e coi laghi ameni, dove tenne vari insegnamenti, e lì,

che sogno, pensate, avere Roth che fa seminari su Roth (da noi sarebbe impossibile, primo finiresti in aule sgarrupate di cemento armato progettate negli anni Settanta, poi servirebbe indire un concorso, e ci sarebbe subito il ricorso al Tar di altri scrittori con Isee più basso e più titoli anche ottenuti on line alla Pegaso). Insomma, gli è andata bene, anche morire nel 2018, quando il mondo era ancora un po' normale. Anche se maltrattato dagli svedesi del Nobel (Nemesi – titolo peraltro di un suo libro – di uno dei suoi protagonisti più celebri, Levov appunto lo Svedese, di *Pastorale americana*).

E un po' pure maltrattato da questi pulciari dei suoi concittadini. In una vetrinetta c'è infatti il catalogo di questa stanza rothiana, in vendita, però per comprarlo bisogna rivolgersi alla segreteria su all'ultimo piano, solo cash ecc. ecc. Allora salgo, attento a non calpestare i ricaricanti spiaggiati sulla moquette: arrivo in segreteria, è deserta. Sopra la scrivania c'è un ritratto in bianco e nero. Finalmente, almeno un quadretto di Roth, penso. Macché, è Charles F. Cummings, storico di Newark e «Assistente Direttore delle Collezioni Speciali della Biblioteca di Newark». Anvedi. Arriva una tizia, quale catalogo, dice? Lo indico, ah dice, come se fosse una richiesta stranissima. Con entusiasmo americano, nell'introduzione al catalogo si legge invece che «quando Roth ci donò i suoi 7000 libri e i suoi cimeli fu una enorme responsabilità (*tremendous responsibility*)», per «ricreare l'architettura e lo stile di Roth». Esagerati, per una stanzetta, manco avessero chiamato Renzo Piano. Nel catalogo si parla però molto del signor Cummings, che accompagnò Roth in un tour di Newark nel 1992, e da allora il signor Cummings (che Roth «stimava immensamente», apprendiamo) divenne «lo storico locale di riferimento di Roth», vabbè. Esco nella Newark sonnolenta, e prendo un Uber per la seconda parte del pellegrinaggio, in esterna,

come direbbe Maria De Filippi. Destinazione, Weequahic, il quartiere di villette dove Roth era nato e dove c'è il suo liceo. L'uberista mi molla su uno stradone ad alto scorrimento. È una costruzione enorme e grigia, di cemento a guglie in stile assiro-babilonese tipo Stazione centrale di Milano o sede di Scientology a Los Angeles, però più cupa. Niente ricorda il pòro Roth, ma si capisce benissimo la sua gran smania di andarsene. È incredibile che Manhattan sia a sole tredici miglia da qui, ma forse se nasceva newyorchese poi non avremmo avuto i sublimi romanzi.

Al liceo di Newark sono i giorni delle ammissioni, open day. Il campo di baseball accanto è coperto di neve. Nessuna traccia dello Svedese. Ma neanche di Roth. Se *Pastorale americana* parte proprio col narratore che si ritrova a una riunione di ex allievi di questo liceo, nell'annuario delle celebrità della vera scuola figurano invece un tale Irwin Lee Brody, classe 1944, inventore di un tipo di telescrivente, e un dott. Robert Dubman, classe 1952, «dentista e autore». Sembra un romanzo di Roth. Proseguo per la «casa natale», che dovrebbe sorgere in una «Roth Plaza». Riattraverso lo stradone, dove il rischio di essere arrotati è altissimo, il verde pedonale infatti non scatta mai, forse sono l'unico pedone mai visto da queste parti. Auto truccate suonano e guardano rombando, siamo una strana attrazione del sabato pomeriggio di Newark. Naturalmente «Philip Roth Plaza» si rivela essere poco più che un crocicchio, tra vie più importanti e comunque marginali, villette silenziose e dormienti di microscopiche borghesie, coi pacchi Amazon accatastati nella neve e gli avvisi di *past due* e forse sfratti. Però la casa e il liceo sono effettivamente attaccati. Forse la madre di Roth si travestiva *veramente* da insegnante: avrebbe fatto in tempo, senza farsi accorgere. Comunque sia, adesso basta. Me ne torno a Voghera.

«Gli è andata bene, anche morire nel 2018, quando il mondo era ancora un po' normale.»

Pablo Echaurren

Perseguitato dai «Porci con le ali»

«Domenica», 15 marzo 2026

Il ricordo di come nacque la copertina del best seller, tra manifestazioni e giornaletti, e i tentativi di ricomparsi l'originale

I *Porci con le ali* mi hanno perseguitato per cinquanta lunghi anni, fino a ieri l'altro. Oggi però mi sono quietato, mi sono pacificato, mi ci sono riconciliato. Come si fa con un parente un po' rompiballe.

Lo si incontra di tanto in tanto alle feste comandate, lo si accetta per quello che è, in casi estremi ci si gioca a Mercante in fiera o a Monopoli.

Quante volte sono stato de scritto come «quello della copertina». Nel bene e nel male.

A chi piaceva e a chi no. Ma quella maledetta copertina faceva notizia, dilagava in ogni dove, anche in edizioni estere. Dalle poche copie iniziali *Porci con le ali* (Savelli, 1976) divenne un best seller, tanto il libro quanto la copertina in sé e per sé (*an und für sich* direbbe Hegel).

Enzo Siciliano all'epoca recensì addirittura la copertina scrivendo tra l'altro: «Più che la copertina, mi piace il disegno in copertina: disegno che è di Pablo Echaurren... questo disegno di Echaurren con molta sottigliezza mette in pagina quel tanto di ilare e adenoideo, di liberato e inceppato che può esservi nell'animo dei quindicenni... ciò che riesce a rappresentare il disegno di Echaurren non riesce a rappresentarlo e a esprimerlo il romanzo di Rocco e Antonia» (*Il buio in cima alle tette*, «Tempo», 26 settembre 1976). Questo dette una sterzata alla percezione di quell'insieme di quadratini che era la

mia cifra stilistica (se così si può dire) come artista a prescindere.

L'idea di coinvolgermi nel progetto di una nuova collana editoriale fu di Giuliano Vittori, alfiere moschettiere dei Fantastici 4, un gruppo di grafici devoti agli stampati di utilità sociale e alle iniziative contro-culturali tipo Film-studio etc. Giuliano mi disse che c'era da disegnare questa copertina per il giorno dopo. Leggere il libro neanche a pensarci, non c'era tempo né voglia, bastava mescolare sesso e politica.

Ma la sessualità esplicita non era ancora roba da compagni. Infatti, se guardate attentamente (nessuno l'ha mai fatto finora), le scene di nudo femminile sono «raccontate» come se fossero estrapolate da riviste di settore, da pubblicazioni scollacciate. Sono rappresentazioni di foto stampate su pagine di un giornale appena sfogliato, un loop ideologico. Un gioco di specchi un rimpallo di responsabilità.

E sono temperate dalla presenza di un classico Libretto rosso sotto il quale fanno capolino le testate di «il manifesto» e di «Lotta continua», organi in linea di condotta a tutti gli effetti. Come a dire che al guardonismo capitalista si contrapponeva comunque un'ottica «di classe».

Ovviamente tutto ciò scomparve nella semplificazione dei media che si buttarono a pesce sull'idea

che anche i sedicenti rivoluzionari sono incasinati eroticamente. D'altronde uno degli slogan delle femministe era «maschio represso masturbati nel cesso». Il tripudio di bandiere rosse e falci e martello che caratterizzava il mio lavoro degli anni Settanta era perfettamente in sintonia con la contrapposizione tra positivo e negativo. Nel caso specifico quindi cortei e manifestazioni si giustapponevano a giornali scollacciati e piccoloborghesi come a dire che due società, due visioni del mondo convivevano sotto lo stesso tetto, nello stesso letto. Che il maschilismo non troppo strisciante anche tra le lenzuola e tra i rossi vessilli.

Credo però che mediamente il tutto fosse percepito e analizzato in un mix scollacciato di ribellismo e frustrazioni adolescenziali.

Ma, in fondo, io ero amico di Toni Negri che sosteneva che il comunismo era «giovane e bello», un'affermazione che condividevo in toto.

Com'è come non è il disegno fu accettato e fu «pagato» con un controvalore in natura di cinquantamila lire. Mi fu cioè concesso un credito in libri della Savelli, la casa editrice in questione. Sarebbe come a dire che fu pagato in buoni interstellari stampati su un imprecisato pianeta di Alpha Centauri e riscuotibili solo su un asteroide della Cintura di Orione dove sopravviveva una comunità di seguaci dell'ancestrale presidente Mao. Roba da militonti.

Ma la rognà non si limitò ai dindi, quella copertina mi procurò infiniti grattacapi. I galleristi con cui lavoravo cominciavano a sospettare che i miei quadri altro non fossero che delle banali illustrazioni e sappiamo quanto il mondo dell'arte sia inchiodato a una incoercibile puzza sotto il naso in fatto di unicità dell'opera e via discorrendo.

Se ne frega, il mondo dell'arte, di Walter Benjamin e dell'epoca della riproducibilità tecnica. Non ne vuole proprio sentir parlare. Quindi cominciai a essere considerato come un ibrido, un millantatore, un illustratore.

Invece i compagni più puri vedevano in quella stessa immagine (e nel libro) un cedimento al voyeurismo piccoloborghese, un ammiccamento alla pornografia in cui sguazzavano i padroni. Una mercificazione dei corpi e una banalizzazione della lotta dura senza paura.

Ne ebbi le scarole piene. Interruppi la professione di artista e mi disciolsi nel flusso del movimento in gran fermento. Disegnavo e complottavo in incognito, collettivamente, su giornali, fanzine, dazibao. Espressioni di quella creatività diffusa che contraddistinse il 1977.

Allorquando mi si chiedeva se fossi io quel Pablo della copertina dei *Porci con le ali* rispondevo prontamente di no. Tanto che con Justine (che si firmava «la frocia censora») pubblicammo una dura stroncatura del libro corredata da un disegno in cui un porco privo di ali ne strozzava un altro regolarmente alato (*Va Porcello sulle ali dorate*, «Lotta continua», 3 settembre 1977).

Una forma di vendetta tardiva ma figurata.

Ora l'originale della copertina riposa appesa a una parete dell'ufficio di Dino Audino, il patron della Savelli assieme a Vincenzo Innocenti.

I colori dell'acquarellino sono, ahimè, andati persi, stinti, cancellati dalla luce troppo forte. Malgrado ciò quante volte gli ho chiesto di vendermelo, quello straccio cartaceo, per salvarlo, per restituirlo alla dignità di reperto. Nisba, da quell'orecchio non ci sente. Sulla memoria i soldi non hanno alcun potere. *Make Art Not Money!*

«Allorquando mi si chiedeva se fossi io quel Pablo della copertina dei *Porci con le ali* rispondevo prontamente di **no**.»

Leonardo G. Luccone

Siamo tutti nel videogioco

«Robinson», 22 marzo 2026

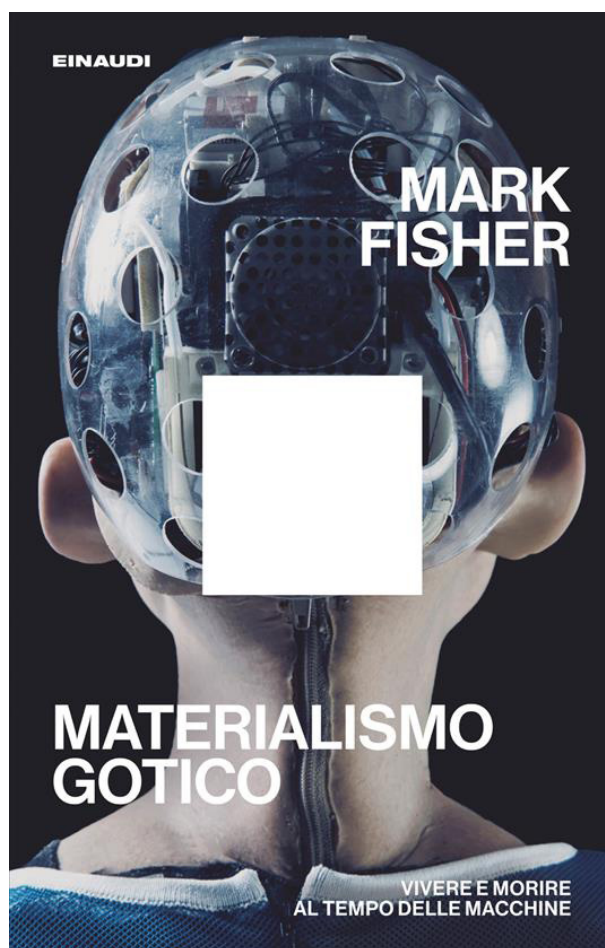
La tesi di dottorato di Mark Fisher del 1999 è diventata un saggio postumo ricco di riflessioni e premonizioni angoscienti, ora edito in Italia da Einaudi

«Siamo tutti in un grande videogioco, non sono mica convinto di essere vivo, vivo come essere umano, intendendo.» Me l'ha detto alla fine degli anni Novanta un tipo strambo che avevo conosciuto a un concerto di musica stramba. Parlava un italiano scattoso e divergente, gonfio d'inglese e così impregnato di tecnologia di cui avrei sentito parlare molti anni dopo che mi faceva sentire antiquato; usava già il cloud, anche se non si chiamava ancora cloud; aveva una struggente – e a me pareva stridere con la sua presenza vichinga – nostalgia per il passato (serie tv, gruppi musicali, e perfino sigle di cartoni animati sconosciuti); aveva nostalgia per un futuro che sembrava imminente ma capiva che non si sarebbe realizzato come avrebbe voluto che si realizzasse. L'ho frequentato intensamente per tre o quattro mesi e poi non l'ho mai più visto – improvvisamente volatilizzato o smaterializzato –, non ricordo nemmeno più come si chiamasse. È stato il primo a parlarmi di Mark Fisher e a spingermi a leggere i suoi saggi e le sue recensioni musicali. Mi fotocopiò decine di articoli da riviste che non avevo mai sentito nominare. Francamente non capivo perché la musica jungle, come sosteneva Fisher in quelle pagine freneticamente segnate dall'Uniposca fucsia del mio amico, fosse la prova che il futuro stesse arrivando attraverso i campionatori; Fisher era convinto che

quei ritmi spezzati fossero la traduzione sonora del caos dei mercati finanziari e della velocità digitale. Non capivo perché apprezzasse così tanto la techno e l'hardcore; per lui erano «produzioni macchiniche prive del sentimentalismo del rock tradizionale»; mi era, però, leggermente più chiaro perché citasse gruppi come Joy Division e Kraftwerk come laboratorio per nuove forme di vita. C'era qualcosa di ossessivo e affamato in quelle pagine, un'energia che ritrovo oggi in *Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction*, la sua tesi di dottorato discussa nel 1999 all'Università di Warwick e pubblicata soltanto nel 2025 da Zer0 Books (la casa editrice radicale che Fisher aveva fondato nel 2009 con Tariq Goddard) e appena uscita in Italia per la nuova collana Maverick di Einaudi con il titolo *Materialismo gotico – Vivere e morire al tempo delle macchine*. Va detto che in questi anni, grazie al lavoro di Nero e minimum fax, Mark Fisher è diventato piuttosto popolare e perfino di moda. Immergersi in *Materialismo gotico* permette di delineare la matrice del suo pensiero, i ragionamenti di un intellettuale per nulla sistematico e nient'affatto definitivizzante. Espressioni ora di largo uso come «realismo capitalista», «hauntology» e «comunismo acido» sono naturali evoluzioni di concetti qui sviluppati – materialismo gotico, theory-fiction, agentività. Quando sostiene

– non dimenticate che era il 1999 – che l’ipertecnologizzazione della società stava sfumando sempre di più la distinzione tra animato e inanimato si ha la sensazione che Fisher avesse previsto l’attuale impatto dell’intelligenza artificiale. Invece di stare lì a misurare quanto le macchine stessero diventando sempre più vive, Fisher suggeriva di cambiare prospettiva: siamo noi che stiamo diventando sempre più morti o «macchinici». La *flatline* del titolo originale si riferisce a una zona di «immanenza radicale» (ispirata al cyberpunk di William Gibson) dove il confine tra vita e morte, tra realtà e finzione, organico e inorganico è sempre più impalpabile. Non è una soglia di morte clinica, ma una «morte simulata» o artificiale, un continuum anorganico dove l’identità viene prodotta e smantellata. Fisher utilizza la narrativa e il cinema – Lovecraft, Ballard, Cronenberg, Lynch – come strumenti filosofici: *Videodrome*, *Crash* e *eXistenZ* non sono una semplice rappresentazione dell’orrore, ma una mappa dell’ontologia cibernetica. Il desiderio non è più un fatto privato del soggetto, ma un circuito di feedback mediato dalle macchine. Poi il salto: il capitalismo non reprime il desiderio, ma lo ricabla (*rewire*) attraverso protesi tecnologiche, rendendo l’identità umana del tutto obsoleta. Allo stesso modo il cyberpunk è la più accurata diagnosi del capitalismo contemporaneo perché ci permette di decodificare la soggettività. Pur nelle sue durezze accademiche e a tratti infiacchito dalla ritualità citazionistica, *Materialismo gotico* è un testo determinante per comprendere le implicazioni del Ccru (Cybernetic Culture Research Unit). Fisher agognava una «riflessione teorica critica e impegnata» che desse forma alle intuizioni selvagge, esoteriche e accelerazioniste di quel collettivo («fiction, teoria dei numeri, voodoo, filosofia, antropologia, tettonica a placche, scienza dell’informazione, semiotica, geofilosofia, occultismo e altre conoscenze senza nome», più, ovviamente, musica elettronica e sostanze stupefacenti). In queste pagine sentiamo già il picchiare della prosa ricorsiva e straniante che renderà Fisher un inusitato «edificio di pensiero», e avvertiamo il male

oscuro che lo tira e lo ritrae: «Ho sofferto in modo intermittente di depressione fin da quando ero adolescente, [...] passavo mesi rinchiuso nella mia stanza, avventurandomi fuori solo per mettere la firma alla disoccupazione e comprare la minima quantità di cibo che consumavo». Non ha mai nascosto la sua lotta quotidiana per scrivere e pensare: «Ho sempre avuto l’impressione di trovarmi fuori posto», «ho sempre avuto la convinzione di essere letteralmente un buono a nulla». Fisher era stritolato dell’incombere di un presente sempre più spogliato di futuro, e lo stesso succedeva a quel mio amico. «There’s no alternative» era lo slogan mantrificato della Thatcher nell’imposizione del capitalismo. Ho sempre avuto paura che il mio amico si sia tolto la vita, come fece Fisher nel 2017.



Francesco Raiola

Savaş: «Essere stranieri non è una tragedia, può essere una forma di libertà».

«fanpage», 22 marzo 2026

Intervista all'autrice turca di *Gli antropologi*, romanzo sulla ricerca di identità tra relazioni e quotidianità, senza drammi ma con profondità emotiva

Gli antropologi di Aysegül Savaş – pubblicato da Gramma Feltrinelli – è stato uno dei casi del 2025. La scrittrice turca, nata a Istanbul ma che ha vissuto in Inghilterra, in Danimarca, negli Stati Uniti e attualmente di stanza a Parigi, racconta la storia di Asya e Manu, due stranieri in una città mai nominata. La loro è una ricerca della propria identità e del proprio posto nel mondo, lontani dalla propria cultura d'origine. Asya è una documentarista e racconta la vita quotidiana della città, mentre Manu è impegnato in un ente non profit. Non è un libro di colpi di scena e turning point, quanto piuttosto di quotidianità, dove l'evento straordinario è nelle vite di tutti i giorni.

Cos'è che ci definisce veramente? Dov'è veramente casa? Non è solo nei luoghi materiali, ma nelle relazioni, per esempio, che creiamo, sia quelle nuove, di amicizia, sia quelle familiari che manteniamo con videochiamate e pochi incontri dal vivo: «La sua ansia (di Asya, Ndr) di ancorarsi non può essere soddisfatta da cose materiali» dice Savaş. «Una delle sfide più grandi è stata proprio non inserire un grande dramma» ci ha detto la scrittrice, che abbiamo raggiunto al telefono, e ha aggiunto: «Volevo guardare la questione da questo punto di vista: essere stranieri non è necessariamente una cosa negativa».

La vita quotidiana è davvero una storia difficile da raccontare, come dice Asya, la protagonista del libro?

Da un lato è una storia molto semplice perché è ciò che viviamo ogni giorno, ciò a cui siamo abituati; ma proprio perché ci siamo così abituati, forse è difficile vederla per quella che è. Può essere difficile coglierne gli elementi interessanti. Inoltre, penso sia difficile da raccontare perché, nei film come nei libri, siamo abituati al dramma. C'è l'aspettativa che debba accadere qualcosa di straordinario e non solo la trama quotidiana della vita.

Eppure, forse le cose straordinarie sono proprio quelle comuni.

È vero. Ho scritto questo libro durante la pandemia, quindi la vita quotidiana – anche solo andare al bar o al parco – mi sembrava straordinaria. Mi appariva molto esotica, e penso sia per questo che sono riuscita a scriverne. Ma poi, proseguendo, una delle sfide più grandi è stata proprio non inserire un grande dramma. Ad esempio, evitare un grosso litigio tra Asya e Manu o una tragedia familiare. Sapevo che, se lo avessi fatto, quello sarebbe diventato il centro del libro e l'opera non avrebbe più riguardato la vita di tutti i giorni.

Ho letto che tra le tue ispirazioni ci sono «Nadja a Parigi» di Eric Rohmer o Agnès Varda (penso a

«Daguerréotypes»). Parigi è sempre al centro, anche se non la nomini esplicitamente o non collochi i protagonisti in una città specifica. Questi documentari sono stati un'ispirazione?

Sì, *Nadja a Parigi* è stata un'ispirazione perché, prima di tutto, parla di un parco, il Parc des Buttes-Chaumont. È stata un'ispirazione perché è un tipo di cinema che onora davvero la vita quotidiana e i suoi ritmi. Il film è ambientato a Parigi, ma penso che queste sfumature si possano trovare in ogni città. Mi sono ispirata a quel cinema francese specifico, ma volevo rendere il mio racconto un po' più astratto, forse più universale.

In un'intervista hai dichiarato di voler scrivere un «libro felice». Puoi descrivere cosa sia per te un libro felice? Direi che è un libro felice con molta malinconia. Mi ero prefissata di scrivere di una coppia che si ama davvero. Per me questo è un libro felice: il fatto che noi sappiamo fin dall'inizio, e loro sanno fin dall'inizio, che resteranno insieme. Allo stesso tempo, però, avevo le mie preoccupazioni, perché sentivo che forse la felicità non è un tema considerato «appropriato» o abbastanza serio per la letteratura. Mi chiedevo se mi sarebbe stato permesso farlo.

Leggendo il tuo libro, ho ripensato a una conversazione di qualche mese fa con David Szalay sul tema del disorientamento: il sentirsi a casa in un luogo diverso da quello in cui si è nati, o il non sentirsi mai davvero a casa. Il tuo libro parla anche di questo disorientamento, ma come dici tu, è un libro felice; non è qualcosa di disruptivo che crea il caos nelle loro vite. Qual è l'aspetto principale del disorientamento di cui volevi scrivere?

Una delle cose a cui volevo resistere era la creazione della classica «narrazione dell'immigrato», dove l'immigrato è sempre ai margini e si sente sempre estraneo alla società. Volevo raccontare la stessa storia da un'angolazione diversa. La mia storia personale è quella di chi non si è mai sentito del tutto a casa in nessun posto. È un mix di fattori: vivere in paesi diversi, cambiare culture, ma anche classi

sociali e lingue. Siamo abituati all'idea che questa sia una storia triste, un fallimento o la mancanza di qualcosa. Invece può essere una storia molto felice. Può essere una storia di libertà, di avere molte scelte, di creare la propria cultura o la propria famiglia. Volevo guardare la questione da questo punto di vista: essere stranieri non è necessariamente una cosa negativa.

Per i protagonisti, la crescita – il superamento della linea d'ombra – è rappresentata dalla ricerca di una casa, che è un passaggio materiale ma anche un sentimento, no?

Sicuramente. Da un lato la casa è molto simbolica: è il luogo a cui apparteniamo. All'inizio del libro, la loro ricerca sembra quasi metafisica, come se la casa dovesse fornire loro un'identità e un'ancora. Allo stesso tempo, alla fine, quando finalmente ne trovano una e ci entrano, sembra quasi un evento casuale. Dicono: «Beh, in realtà è un po' brutta, non



«Volevo analizzare quei **piccoli rituali**: chiamare i genitori, dispiacersi per loro e sentire di non stare facendo mai abbastanza. È qualcosa che proviamo tutti.»

è la casa dei nostri sogni e non dovevamo necessariamente lasciare quella precedente». Penso che il libro riguardi anche la consapevolezza di Asia: la sua ansia di ancorarsi non può essere soddisfatta da cose materiali. Deve trovare il suo baricentro nella sua piccola famiglia – lei e Manu – e forse nel suo lavoro.

Le relazioni, appunto, perché è una storia di relazioni, penso al rapporto con i genitori e della nonna che vivono in un altro paese: un mondo di amore, ma anche di non detti e piccoli malintesi.

Mi interessava anche esaminare in modo minuzioso i tipi di relazioni quotidiane che abbiamo oggi, ad esempio su WhatsApp o nelle videochiamate. Quei piccoli sentimenti di colpa, tenerezza e tristezza che proviamo per la nostra famiglia ogni giorno: è questo che costituisce la nostra vita. È così che ci si sente a essere figli, ad avere genitori che invecchiano, non importa dove ti trovi. Volevo analizzare quei piccoli rituali: chiamare i genitori, dispiacersi per loro e sentire di non stare facendo mai abbastanza. È qualcosa che proviamo tutti.

C'è qualcosa che senti di non capire del luogo in cui vivi, qualcosa che stai ancora cercando di scoprire?

Quando mi sono trasferita a Parigi, per i primi anni pensavo che avrei scoperto esattamente il «modo giusto» di stare in città, i codici corretti. Poi, dopo diversi anni, ho capito che non sarei mai stata una nativa. Questa consapevolezza mi ha permesso di rilassarmi, di continuare a vivere la mia vita e accettare che questa città ha molti segreti che probabilmente non scoprirò mai. Proprio come la mia città natale ha segreti che io conosco intuitivamente e a cui un'altra persona potrebbe non avere accesso.

Penso a Nadja, che nel documentario di Rohmer era scioccata dall'importanza che i francesi danno al cibo. Secondo te, qual è l'aspetto dell'antropologia più utile nella tua vita quotidiana?

Penso sia la capacità di vedere che le cose che facciamo non sono casuali. Anche la giornata più noiosa è densa di simbolismo, rituali, piccole superstizioni e speranze che cerchiamo di materializzare. L'antropologia ci permette di guardare a quella giornata piatta e vedere che è piena di significati simbolici; cerchiamo sempre di «incantare» il mondo. Ogni passo che facciamo, persino la scelta della tazza per il caffè, fa parte di strutture specifiche della nostra vita.

Scrivere «Gli antropologi» ha cambiato qualcosa nel tuo modo di scrivere? Ha avuto un impatto su ciò che scriverai in futuro?

È una domanda molto interessante. Per questo libro in particolare, ho dovuto trovare il linguaggio giusto: non poteva essere troppo serio, ma nemmeno troppo scherzoso. Volevo scrivere in modo semplice ma accorato. Per farlo, ho continuato a scomporre le cose, a semplificarle per arrivare all'essenza. Il risultato è un libro fatto di capitoli brevissimi, dove ho cercato di dire le cose con la massima precisione e semplicità possibile. È uno stile che il libro ha sviluppato da sé. Nel mio prossimo progetto, iniziato un anno dopo, c'è invece una narrazione lineare, ambientata in Messico. Credo che con questo nuovo lavoro io stia resistendo a tutto ciò che ho fatto nel precedente, andando nella direzione opposta. Se in questo libro la narrazione è un po' esterna e racconta ciò che accade in superficie, nel prossimo ho finito per scrivere un libro molto psicologico e interiore.

Annalisa Cuzzocrea

Burhan Sönmez: «Noi autori siamo sentinelle contro il potere».

«la Repubblica», 25 marzo 2026

Lo scrittore a capo di Pen International e le minacce crescenti verso gli intellettuali: La nostra arma? La solidarietà internazionale

I regimi avanzano, le democrazie liberali sono sotto minacce continue. Interne ed esterne. La situazione peggiora invece di migliorare?

Negli ultimi dieci anni, il numero degli scrittori in pericolo va aumentando. È un segnale preoccupante, che mostra come la politica di destra – in particolare i governi populistici – stia crescendo ovunque: in Europa, in Asia, in Africa, ora in America. E ovunque si cerca di mettere a tacere scrittori, giornalisti, accademici, intellettuali, editori lettori, cittadini.

Il caso di Boualem Sansal, perseguitato dal governo algerino, ha mobilitato la comunità internazionale degli scrittori. Cosa possiamo imparare dalla sua condanna? E dalla grazia arrivata dopo una lunga battaglia?

Le persone pensano che certe cose accadano solo in alcune zone calde del globo. Poi improvvisamente si rendono conto che nessuno è al sicuro da nessuna parte. Potresti venire dalla Francia, potresti essere cittadino degli Stati Uniti: non sei mai al sicuro, in nessun paese, nemmeno nel tuo. Conosciamo casi in Italia, in America, in Gran Bretagna e in molti altri paesi cosiddetti «sviluppati». È un segnale di allarme per tutti noi.

Ci sono libri messi al bando anche negli Usa di Trump, che ha risposto alla cancel culture woke istituendone una

nuova, di destra. Gli scrittori sono sempre stati ingombranti per il potere. Cosa possono fare, insieme, per difendersi?

Serve consapevolezza a livello locale: i cittadini di ogni paese devono essere consapevoli del pericolo e devono essere attivi nel difendere la democrazia nel luogo in cui vivono. Allo stesso tempo dobbiamo rafforzare il potere della solidarietà internazionale.

Che scelta hanno gli intellettuali? All'ultima Berlinale Wim Wenders ha detto: «Voglio solo parlare di cinema» e Arundhati Roy se ne è andata sostenendo che non si può fare cultura dove sono banditi temi come il massacro di Gaza. Si può risolvere la tensione tra queste due posizioni?

Uno scrittore che vuole stare lontano dalle questioni politiche o preferisce tacere su questioni sociali ha la sua libertà: dobbiamo rispettarla. Ma, se si assume una responsabilità sociale e poi dice «non sono politico», qualcosa non torna. Wenders quattro anni fa fece una dichiarazione opposta. Era molto politico, mentre ora ha sostenuto che non dovremmo esserlo. Benissimo, se non vuoi prendere posizione non farlo, resta a casa, lascia che ci pensino gli altri. Il punto è che noi invitiamo le persone a difendersi: possono scendere in piazza, scrivere su un giornale, oppure possono affrontare questi temi nella loro

arte: nella pittura, nella musica, nella letteratura. Invitiamo le persone a partecipare, perché l'allarme non viene solo dalla politica ma dai capitalisti finanziari, dalle corporazioni, dalle aziende della Silicon Valley che hanno preso in mano la nostra vita attraverso le piattaforme social, i progressi tecnologici, i robot.

Ha paura degli effetti dell'intelligenza artificiale?

Non sappiamo cosa succederà. Non c'è controllo, nessuno dà informazioni, nessuno si sente responsabile, eppure queste persone hanno potere e sono di destra. Non si preoccupano degli interessi dell'umanità: vogliono che diventiamo loro clienti, non cittadini attivi. Dobbiamo rifiutarci di stare al loro gioco. Siamo creatori di mondi. Non dobbiamo dimenticarlo.

Gli oligarchi tecnologici, legati al potere di destra, sono una minaccia alla libertà d'espressione, di cui pure si dicono paladini?

Certamente, perché il denaro, quando crea monopolio, non vuole essere controllato né bilanciato. Vuole essere libero da tasse e pressioni sindacali, libero dai lavoratori, dai veri produttori. Solo alcune persone o alcune famiglie dirigono l'azienda, e con quel potere guidano il mondo e collaborano con i dittatori. Le aziende di Elon Musk sono buone amiche di tutti gli Stati del mondo, dal mio paese, la Turchia, alla Cina. Non hanno nessun problema e hanno un capo che è un radicale di destra. Perché dovremmo fidarci? Non è solo il mio futuro in gioco. Il futuro dell'umanità è in pericolo in questo momento.

Anche il giornalismo appare scomodo a chi è attratto da modelli autocratici, e ciò accade anche nelle democrazie. Lei è turco, curdo per nascita. Teme che quello che ha fatto Erdoğan in Turchia si stia diffondendo?

Noi crediamo che i dittatori siano stupidi e cattivi. No, sono intelligenti e imparano gli uni dagli altri. Erdoğan copia Putin. Putin copia Duterte. E poi arriva Trump. Il referendum che avete appena respinto in Italia si tenne in Turchia quindici anni fa.

Erdoğan vinse, dopodiché, passo dopo passo, l'intero sistema giudiziario fu demolito. Il cambiamento arriva sempre in slow motion, poi come una palla di neve diventa sempre più grande.

Qualcosa le dà speranza?

Sono ottimista. Forse troppo. La nostra organizzazione ha ora 105 anni e quarantamila iscritti. In ogni decennio abbiamo lottato contro la brutalità dei governi. Si iniziò nel 1933 con il governo nazista, poi nel 1936 con la Guerra civile spagnola. Gli autocrati hanno una lunga tradizione: fin dai tempi dei Romani sanno come reprimere la gente. Ma esiste anche una lunga storia di resistenza e noi stiamo da quella parte. Queste due linee della Storia si scontrano di nuovo. Lasciatemi dare una buona notizia: le persone pensano che noi attivisti non otteniamo risultati. È vero, non cambiamo i governi ma cambiamo le cose.

In che modo?

Il 70 per cento, forse qualcosa in più, dei casi di cui ci occupiamo si conclude con un successo. La solidarietà internazionale è centrale. Se non difendessimo Roberto Saviano, sarebbe in una situazione peggiore. Khatia Kolesnikova, in Bielorussia, è stata liberata la settimana scorsa con altre duecento persone. Se Julian Assange è ora libero, è anche per questa lotta.

Ha citato la Guerra civile spagnola. C'è relazione tra gli anni Trenta del Novecento e l'oggi?

Certamente. Guardi gli Usa, ritenuti terra di democrazia, che mettono al bando migliaia di libri. Come possiamo considerarlo normale? Lo scontro tra autoritarismo e libertà continua ancora come accadeva negli anni Trenta. Durante la Guerra civile spagnola, quando arrestarono Arthur Koestler, un movimento ampio organizzò la prima grande campagna internazionale e riuscì a liberarlo. Ma non riuscì a salvare Gabriel García Lorca. Possiamo fare cose buone ma non è mai finita: dobbiamo farne di più.

Alessandro Carrera

Fredric Jameson, l'età della rinuncia a opporsi al qui e ora

«Alias», 29 marzo 2026

Una ridiscussione di *Postmodernismo*, ineguagliata radiografia di un tempo che per l'autore statunitense ha segnato la «caduta della distanza critica»

«Il postmoderno potrebbe essere benissimo poco più di un periodo di transizione tra due fasi del capitalismo, nel quale le precedenti forme dell'economia sono in via di ristrutturazione su scala globale. Non ci vuole un profeta per pronosticare che da questo violento sconvolgimento riemergerà un nuovo proletariato internazionale.»

Bisogna arrivare all'ultima pagina di *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* di Fredric Jameson (riedito da Einaudi nella traduzione di Massimiliano Manganelli e con prefazione di Daniele Giglioli, a poco meno di vent'anni dalla prima uscita italiana, Fazi 2007) per trovare la chiave dell'intero libro. Perché l'autore – troppo tardi per chiederglielo, è mancato nel 2024 – non l'ha detto subito? Non per risparmiarsi la fatica delle densissime pagine di un classico «moderno» (benché il titolo dica altrimenti), ma quando un lettore entra in un labirinto vorrebbe almeno tenere in mano un filo. Non importa; è un filo che si sarebbe comunque spezzato. Solo arrivando nudi alla meta dell'ultima pagina si apprezza, se ancora se ne ha la forza, l'enorme sforzo compiuto da Jameson. Non era facile affacciarsi sulla postmodernità per tracciarne una «mappa cognitiva» rimanendo nella posizione di un geografo che delinea il profilo di un nuovo continente senza che la sua nave trovi una baia dove attraccare.

Provoca però un inquietante senso di vuoto che in un libro uscito nel 1991, la caduta del Muro di Berlino non venga neanche menzionata, mentre a Gorbaciov è riservata una nota un po' ironica, per dire che da quando c'è lui, «le immagini spaventose di 1984 risultano persino più risibili di quanto non lo fossero prima».

Ma quando mai sono risultate risibili? E quale sarebbe il nuovo proletariato (s'intende rivoluzionario) sorto dal capitalismo globale? La «moltitudine» di Toni Negri? Le masse dei migranti? I rider di Glovo? Il precariato cognitivo minacciato dall'intelligenza artificiale? Tutte domande che non possiamo più rivolgere a Jameson, benché resti la certezza che le sue risposte sarebbero state orgogliosamente «moderne».

Nell'introduzione, l'autore immagina (o delira) un immenso termometro grande come un isolato, un oggetto che potrebbe essere stato scolpito da Claes Oldenburg, poi fantastica di accorgersi che all'improvviso quell'oggetto è scomparso. Lo stesso si può dire del «moderno». Un mattino uscimmo di casa, e non c'era più.

E al suo posto cosa c'è? Il postmoderno, che non è affatto diverso dal moderno, solo che non si sa più quali classi sociali siano impegnate in un progetto che è un'assenza di progetto. Il postmodernismo

originario, quell'architettura americana ironica e citazionista che si faceva beffe della storia nonché di quello stesso capitale da cui riceveva le commissioni, riuscì a ridurre la modernità a un parco divertimenti. Successivamente, il sarcasmo postmoderno si estese alla produzione di ogni merce che avesse la sfacciataggine di presentarsi come una manifestazione della «cultura». Il postmodernismo divenne così lo stile di chi non aveva stile, la storia di chi non aveva storia, la ribellione di chi non aveva niente contro cui ribellarsi, la sottomissione a valori ai quali nemmeno gli veniva chiesto di credere, in un tempo sospeso in cui progresso e decadenza accadevano insieme. La radiografia che *Postmodernismo* fa di questa trasformazione è ancora ineguagliata, ma forse Jameson sarebbe stato ancora più tagliente se invece di ancorarsi a pensatori europei rigorosamente moderni come Lukács, Adorno e Horkheimer, Sartre e Althusser, avesse potuto osservare l'America con occhi interamente «locali». Allora, avrebbe dovuto teorizzare apertamente che dove c'è Disney non ci può essere Gramsci. E, se pure entrasse, dovrebbe farlo di soppiatto, senza farsi troppo notare, a meno di non essere disneyzzato a sua volta.

Il postmodernismo è il paradosso che fa perdere chi vince. Più Jameson, in quanto suo teorico, si fa perspicace, più scende nei meandri del suo oggetto d'indagine, più «capisce», e più si allontana da qualunque azione politica che potrebbe modificare lo stato delle cose. Ma quale stato, di quali cose?

L'arte modernista – nota Jameson – era anche un tentativo di contenimento della modernità: spesso, è per poter restare reazionario in politica che il modernismo è stato rivoluzionario nell'arte; o viceversa. Dopo, questa contraddizione sarebbe venuta a mancare. Jameson l'ha chiamata «caduta della distanza critica», ma la si può anche intendere come una rinuncia all'imperativo di opporsi al proprio tempo.

La prefazione di Daniele Giglioli sintetizza la questione: l'attore della postmodernità si è liberato da quattro pesantissimi «doveri»: non deve più mettersi al posto di Dio e della natura; non è più obbligato

«Il postmodernismo è il paradosso che fa perdere chi vince.»

a fare la rivoluzione; non è tenuto a mantenersi in una condizione di perenne autocoscienza, né deve produrre incessantemente sé stesso come Soggetto mentre produce il proprio Oggetto. Che sollievo, che liberazione, anche se è una liberazione che nessuna dialettica aveva previsto, se non quella disperata dell'ultimo Adorno.

Ma è una disperazione che il postmodernismo rifiuta. È una commedia recitata sull'orlo dell'abisso, non una tragedia. E leggere *Postmodernismo*, più che farci precipitare nell'abisso sembra farci scivolare in un imbuto. Il primo e l'ultimo capitolo sono larghi, si fanno afferrare, quelli interni sono già più scivolosi. La caduta verso il fondo diviene inarrestabile nella parte centrale dedicata a Paul De Man e alla sua teologia negativa della lettura, che rende futile qualunque orientamento critico. Jameson si arrampica su tutti gli specchi per salvare il sodale del decostruzionismo di Derrida dall'accusa di nichilismo chic, ma l'odore da «Dipartimento d'Inglese» che emana da quelle pagine, con le lotte al coltello di quei tempi su chi fosse il più decostruzionista del reame, è piuttosto irrespirabile. Meglio concentrarsi sulle parti migliori: sull'architettura, la pittura, la fotografia e la video art.

Il confronto tra le scarpe da contadino dipinte da Van Gogh (elevate ad archetipo da Heidegger) e le scarpette leziose di Andy Warhol, il frivolo e festoso foyer del Westin Bonaventure Hotel di Los Angeles che contrasta con la banalità dei corridoi e l'anonimità delle camere, il Wells Fargo Center, sempre di Los Angeles, che sembra non avere una terza dimensione come se fosse uscito da *Flatland*, le installazioni di Robert Gober come i video di Nam June Paik, sono ancora oggi le pagine più vive. Meno il capitolo sul cosiddetto «cinema della nostalgia»: gli anni Cinquanta di David Lynch sono

ectoplasmi dell'inconscio americano situati da nessuna parte se non nella repressione che li congela e insieme li fa eternamente ritornare. Né sembra più possibile attribuire a *Velluto blu* una connotazione nostalgica.

Il postmodernismo abolisce la profondità, o la svela come superficie, e il critico marxista-francofortese non si muove benissimo quando deve scivolarvi su. Nietzsche e Benjamin gli sarebbero venuti in aiuto, ma nel libro sono una presenza marginale. Per parte sua, il lettore dovrà tradurre il linguaggio di Jameson in quello di noi poveri post-postmoderni, e dove sta scritto «gruppi» dovrà leggere «minoranze»; dove sta scritto «differenziazione» dovrà leggere «diversità»; ma dove si legge «dialettica» la questione è più ardua. La dialettica non è postmodernizzabile. E per di più Jameson la usa in modo classicamente lineare, articolando parallelismi ancora storicisti tra modi di produzione e conflitti tra le classi (è una critica che gli aveva già rivolto Franco Fortini quando era uscito *L'inconscio politico*, dandogli anche un po' del trozkista... vecchie storie).

La negazione delle società totalitarie degli anni Trenta è la società democratico-capitalista del dopoguerra, e sta bene. Ma la negazione della negazione non è il ritorno dell'ideologia totalitaria e nemmeno il progresso della democrazia ad opera del «nuovo proletariato». È invece il suo ripresentarsi come «democrazia totalitaria», morta e insieme viva, viva e insieme morta, nella forma-zombie in cui la ritroviamo oggi.

Non per questo le spiegazioni «moderne» fornite da Jameson hanno perso efficacia. Democrazia e

socialismo nascono dall'universalizzazione del lavoro salariato; la frammentazione che disintegra la classe in «gruppo» fino a ridurla a minoranza, differenza o politica dell'identità (termine che in Jameson non compare ancora), nasce dal mutamento di produzione del capitalismo avanzato e dalla conseguente precarizzazione del lavoro salariato: lo sappiamo, ma è importante la conseguenza che Jameson ne ricava, cioè che insieme alla classe operaia si sfalda anche la classe dirigente.

È la stessa parcellizzazione della produzione a rendere impossibile una classe dirigente, politica e imprenditoriale, che sia all'altezza dei tempi nuovi. Al suo posto abbiamo gruppi di potere (o ceo megalomani) nelle cui esternazioni non si distingue tra cosa sia progetto e cosa sia complotto (termine usato dallo stesso Jameson). Il proliferare di teorie complottiste è così lo specchio distorto di un'assenza di direzione del capitale, che a sua volta genera infinite «differenze» nonché richieste di diritti sempre più minoritari. Questo, Jameson lo aveva previsto.

Il postmodernismo è stata la belle époque della globalizzazione. Non poteva sopravvivere ai nuovi conflitti, ai nuovi soggetti planetari, alle nuove rivoluzioni tecnologiche. È stata una parentesi breve, divertente per alcuni e deprimente per chi non si trovava ancora nel richiesto stato di beata ignoranza. E non è stato ucciso dai suoi critici, ma dall'11 settembre. Non ne sentiamo la mancanza. E tuttavia, non potendo più godere della sua leggerezza, ci rimane un debito verso la teoria che ha cercato di comprenderlo.

«Il postmodernismo è stata la **belle époque della globalizzazione**. Non poteva sopravvivere ai nuovi conflitti, ai nuovi soggetti planetari, alle nuove rivoluzioni tecnologiche. È stata una parentesi breve, divertente per alcuni e deprimente per chi non si trovava ancora nel richiesto stato di beata ignoranza.»

Giulia Ziino

L'America strappa le storie. In 4 anni 22.810 divieti

«la Lettura», 31 marzo 2026

Il fronte conservatore vuole impedire ai ragazzi la lettura di libri che toccano temi sessuali e di genere ma anche il passato schiavista. Banditi anche i classici

L'ultima battaglia in ordine di tempo è quella che ancora si deve combattere: terreno di scontro, il disegno di legge numero 7661. Presentato alla Camera degli Stati Uniti un mese fa, il 24 febbraio, dalla rappresentante dell'Illinois Mary E. Miller con altri diciassette deputati repubblicani, deve essere discusso dal Congresso prima di poter diventare legge. Finora, i provvedimenti in materia erano stati tutti a livello locale (voluti da singoli Stati o distretti scolastici): se passerà, l'hr 7661 – noto anche come Stop the Sexualization of Children Act – sarà la prima norma federale ad avere un effetto sulle restrizioni dei libri in tutto il territorio degli Stati Uniti. Un passo in avanti in una guerra che, nel paese, si combatte da anni. Nelle biblioteche delle prigioni, in quelle di istituzioni pubbliche come l'Accademia Navale (381 titoli banditi tra cui, per dire, l'autobiografia di Maya Angelou) ma, soprattutto, nelle scuole: è qui, più che altrove, che i libri considerati inadatti, troppo espliciti o addirittura pericolosi per bambini e ragazzi vengono vietati. Dal luglio 2021 le messe al bando sono state 22.810 distribuite in 45 Stati e 451 distretti scolastici: a tenere i conti è Pen America, rete no profit nata nel 1992 che si batte per la libertà di espressione. L'ultimo rapporto disponibile riguarda l'anno scolastico 2024-2025: Pen ha registrato 6870 istanze di messa al bando distribuite in 23 Stati e 87 distretti. I titoli proibiti sono stati 3752: in molti casi, infatti, lo

stesso libro viene bandito in più Stati con provvedimenti copia-incolla che usano come base liste di titoli «inappropriati» che girano on line, presentate come guide per genitori con figli in home-schooling. In testa, con 23 provvedimenti di censura, c'è un classico del 1962: *Arancia meccanica* di Anthony Burgess. L'autore che ha collezionato più bandi – 206 – è stato Stephen King. Lo Stato che ne ha emessi di più per il 2024-25 è la Florida con 2304 decreti seguita da Texas (1781) e Tennessee (1622). Un bollettino di guerra testimone di quella che Pen America chiama la «normalizzazione» dei bandi di libri. Dal 2021, denuncia l'organizzazione, in nome di una presunta difesa degli studenti e dei diritti genitoriali, è in corso una progressiva campagna – cavalcata dai repubblicani e resa ancora più forte da Donald Trump al secondo mandato – che lede il diritto dei ragazzi al libero accesso alla lettura negli spazi pubblici, senza limiti imposti «dalle preferenze di singoli genitori». Il fronte opposto si incarna in organizzazioni che fanno appello al «diritto fondamentale dei genitori di guidare l'educazione dei propri figli». Prima fra tutte c'è Moms for Liberty, nata nel 2021 e vicina al Partito repubblicano, che rimanda al mittente le accuse di censura: «Mettere al bando» ha detto Tina Descovitch a «Usa Today» in rappresentanza del collettivo conservatore «è quando un governo limita o vieta che i libri vengano

pubblicati o venduti. Contribuire a creare una biblioteca scolastica pubblica con libri di alta qualità e adatti all'età degli alunni, che favoriscano l'apprendimento e lo sviluppo è ciò che gli adulti responsabili fanno per i bambini». Formule vaghe, risponde chi è contrario, che nascondono la volontà di silenziare alcuni argomenti considerati tabù (su tutti, il sesso, l'identità di genere e i temi Lgbtq+ ma anche la violenza, il razzismo e il passato schiavista con cui parte del paese fatica a fare i conti). Sotto attacco – denunciano gruppi indipendenti come Authors Against Book Bans o istituzioni come l'American Library Association – è il diritto che hanno tutti, a cominciare dai ragazzi nell'età della formazione, di venire a contatto con storie che affrontino il più ampio raggio di argomenti e di punti di vista diversi. Proibire i libri, in aggiunta, potrebbe avere effetti anche sul calo del tasso di alfabetizzazione e sulle abilità di lettura: «Limitare l'accesso ai libri riduce la curiosità e la spinta a leggere» ha scritto Danielle Dennis, preside dell'University of Rhode Island «e ridurre il volume di lettura ostacola l'apprendimento». Nella lista dei libri proibiti c'è di tutto, anche classici conclamati e vincitori di premi internazionali. In cima, nella classifica globale 2021-2025, sta un autore best seller per ragazzi, John Green, con *Cercando Alaska* (147 provvedimenti) messo all'indice per via di una scena esplicita di sesso e del linguaggio considerato troppo crudo. Nella top 50 figurano *L'occhio più azzurro* della Nobel Coni Morrison (116 bandi per scene di violenza, incesto e pedofilia) in lista anche con *Amatissima*, con cui vinse il Pulitzer nell'88 (77 bandi), *Il cacciatore di aquiloni* di Khaled Hosseini (15), *Il racconto dell'ancella* di Margaret Atwood (106), *Il colore viola* di Alice Walker (62), *Mattatoio n. 5* di Kurt Vonnegut (59). Fuori dai primi cinquanta, provvedimenti di messa al bando hanno raggiunto titoli come il *Diario* di Anne Frank o – un altro Pulitzer – il fumetto *Maus* di Art Spiegelman, bandito nel Tennessee per via dell'immagine della madre dell'autore, ritratta nuda nella vasca dopo essersi suicidata. La lista è lunga e si aggiorna di continuo con nuovi casi: a settembre 2025, per dire, il

distretto scolastico di New Braunfels, in Texas, ha censito 1500 titoli considerati «indecenti» o «nocivi», restringendo l'accesso a classici tra cui *Don Chisciotte* e *Orgoglio e pregiudizio* e negando agli studenti delle medie la lettura di *Romeo e Giulietta*, *Otello* e *Amleto*. L'idea di vietare i libri non è nuova negli Usa: da sempre si registrano casi di cronaca come quello del 1987 in cui il consiglio scolastico di Anchorage, Alaska, mise all'indice il dizionario (era l'American Heritage Dictionary, bandito per alcune «discutibili» espressioni gergali). O, andando indietro, quello del 1961 quando l'intera saga di *Tarzan* di Edgar Rice Burroughs fu ritirata dagli scaffali della biblioteca pubblica di Tarzana (*sic*), in California, perché le autorità locali la ritenevano inadatta ai giovani. Il motivo? Non c'erano prove che Tarzan e Jane si fossero sposati prima di iniziare a convivere tra le cime degli alberi (Ralph Rothmund, custode dell'eredità di Burroughs, replicò sostenendo che la coppia si era sposata nella giungla, con il padre di Jane che officiava la cerimonia: «Potrebbe non essere stato un ministro regolarmente ordinato» disse Rothmund «ma a quei tempi nella giungla le cose erano primitive»). Casi isolati a fronte di quello che – sostiene Pen America – è, oggi, un fenomeno mai esploso in queste forme: «Mai prima d'ora nel corso della vita media di un americano così tanti libri erano stati sistematicamente rimossi dalle biblioteche scolastiche in tutto il paese». [...] Ora, nel mirino c'è l'hr 7661: al centro delle polemiche, la proposta di togliere i fondi federali alle biblioteche scolastiche che tengano sugli scaffali «materiale a orientamento sessuale, scene di nudo, adulti che si spogliano, balli osceni o lascivi». Un linguaggio volutamente vago, accusano i detrattori, che in realtà ha come target d'elezione le istanze Lgbtq+. «Usare la leva finanziaria per fare pressione sulle scuole affinché rimuovano i libri non è una politica educativa. È un'intrusione federale nelle decisioni locali e una sfida diretta alla libertà di leggere» ha denunciato Every Library, rete che sostiene le biblioteche pubbliche e scolastiche nella lotta ai bandi. Intanto, il campo di azione si allarga, toccando il Canada e il Regno Unito.

Esordienti/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



Stamattina, poco prima che sorgesse il sole, ho sentito dei cani che latravano in riva al mare, dalle parti del Lido.

Non avevano quasi più fiato in corpo, avevano abbaiato tutta la notte a migliaia di individui che uscivano dall'acqua. Ululando avevano difeso le nostre rive, la città era stata salvata dai cani.

Ma chi salverà me dalle mie ombre?

Nessuno mi può salvare, è chiaro, dal momento che i ricordi mi perseguitano come dei cani feroci, riempiendo di latrati la mia testa. Ormai faccio una fatica incredibile a mantenere un minimo di lucidità, a distinguere la realtà dalla finzione. I vivi dai morti.

Il fragore dei ricordi mi sta letteralmente massacrando, è questo il mio problema. Il presente sta per essere divorato dal passato. Se le cose continuano così finirò in manicomio, non c'è scampo.

Oppure, per salvarmi, dovrei stabilire finalmente un colloquio con quella schiera di fantasmi che da anni mi attendono al varco, ogni notte, sempre più stupiti della mia insipienza nell'interrogarli.

In *Dalla stiva di una nave blasfema* per interrogare i ricordi della sua terra e delle persone che l'hanno abitata, Francesco Permunian costruisce quel teatro di umanità che rende i suoi libri riconoscibili al lettore – «L'impareggiabile rumore della commedia umana. Sembra un mare in tempesta, invece è un soffio di vento tra le ruote del caso e della necessità» – e in cui personaggi si muovono perennemente liberi dalle circostanze ma sempre legati al luogo fisico senza il quale perderebbero significato; è lo spazio a suggerire la giusta narrazione e la sua valenza cambia quando mutato è il tempo verbale da cui lo scrittore lo osserva: la casa dei vicini – ieri «con la porta e le finestre sempre aperte, come usavano i contadini, tanto che si poteva guardaci dentro senza alcuna difficoltà» – «Oggi è una casa vuota, divorata dal silenzio e dalle intemperie. Che sta cadendo a pezzi nelle campagne del Polesine»; entrare «per l'ultima volta in quella

dei miei genitori prima di cederla a un'agenzia immobiliare e disfarmene definitivamente» è «sensazione sgradevole» come il fiume Tartaro «che in realtà assomiglia a un fosso» e «nelle sere d'estate manda un pessimo odore, esattamente come i ricordi quando risalgono dalle paludi dell'oblio»; «quel gran museo all'aria aperta che è Venezia» trasforma chi racconta in una «maschera scolorita di un carnevale finito troppo in fretta».

I numerosi stacchi sulla pagina guidano la lettura e il lettore assiste a quella che sembra una processione in cui un ricordo si accende e si spegne velocemente per cedere il passo a quello successivo; i personaggi sulla scena non sono consapevoli della miseria morale che domina le loro azioni e la voce narrante li osserva e li giudica: la preside di un istituto di sordomuti che vuole essere elogiata dal sindaco in quanto avvelenatrice di gatti e riceve da quello utili suggerimenti – «Il problema di Venezia non sono i gatti o le pantegane, cara signora, bensì i piccioni! Mi elimini quindi qualche migliaio di quei maledetti volatili ed io le prometto di nominarla seduta stante assessore all'ecologia di Venezia» –, «l'illustre professore universitario, da tutti conosciuto col soprannome "Profe trenta e lode"» – «È morto stamattina, per un colpo apoplettico, in un alberghetto malfamato dietro la stazione ferroviaria. Pare sia mancato a causa dello stress da maratona sessuale a cui l'avrebbero costretto, per l'intera notte, due giovani allieve» –, l'anziana di Monselice che telefona a Radio Maria, desiderosa di capire in che sostanza si trasformerà una volta giunta nell'aldilà – saputo che «Siete quello che mangiate, signora, e diventerete quello che siete!», piange disperata «spiegando in diretta radiofonica che stava seguendo da anni una dieta dimagrante a base di rape e finocchi» –, l'ex prete costretto da sua madre a frequentare comunque la messa ogni mattina – «lei, quella ridicola leccasanti» «ha accusato il nuovo prete di usurpare le *legittime funzioni* di suo figlio» e «lo ha aggredito a colpi di borsetta davanti all'altare maggiore» –, Pompilio, «un anziano poeta reduce da mille illusioni», che durante la notte telefona al suo medico chiedendo aiuto per liberarsi di sua sorella – «Alcune di quelle implorazioni sono rimaste registrate nella segreteria telefonica del dottore. Sembra che adesso la sorella ne voglia ricavare un libro dal titolo *I notturni di Pompilio*, con allegato il solito dvd».

Il lettore si diverte quando il Permunion «esperto dell'arte del rancore e della malinconia» ricorda i colleghi scrittori: quelli che «si guadagnano la pagnotta insegnando nelle scuole di scrittura creativa», i «Piccoli borghesi travestiti da artisti che campano con il mestiere della penna», «quel signore che è abituato a copiare a man bassa dagli scrittori già affermati, sperando di affermarsi pure lui», i «due romanzieri italiani attualmente sulla cresta dell'onda» ascoltati alla radio in una puntata di Fahrenheit – «Il primo parlava e scriveva come un liceale malmostoso. Tutto fronzoli e bellurie varie. L'altro, milanese, si piccava invece di essere uno scrittore *estremo*, radicale e alternativo, pur risultando l'ennesimo epilogo di Pasolini e di tutta la retorica sessantottina» –, «quell'altro rudere della scena italiana che risponde al nome di Dario Fo. Un altro ragazzo di Salò», lo «scrittorello veneziano di quarant'anni che assomiglia incredibilmente a un vecchio nano feroce. Un individuo spregevole e rancoroso, il quale è solito sfogare sui palcoscenici di mezza Italia tutte le sue frustrazioni di scrittore mancato», «L'espressione "la letteratura mi ha salvato la vita", che ricorre così di frequente sulla bocca degli scrittori meno dotati, mi è sempre sembrata una boutade d'imperdonabile volgarità», «quei tre o quattro ex "giovani scrittori" che si illudono di contare ancora qualcosa, poveretti, mentre in realtà sono già morti da anni. Perché non vengono avvisati del loro decesso? Perché li si lascia esposti tanto a lungo al ridicolo?». Al centro di questa critica c'è l'utilizzo errato della scrittura, costretta a inchinarsi al cospetto delle regole del mercato e del protagonismo individuale; per Permunion qui scrivere è «calmare i morsi della nostalgia» – «prendo carta e penna e incomincio a scrivere, mentre i ricordi mi bisbigliano parole prive di senso» –, è fermare i ricordi davanti al pericolo della memoria che

«è diventata una rete piena di buchi che si allargano sempre più e che ben presto sarà una voragine in cui soffierà il nulla per l'eternità, è questa la tortura che ci aspetta a partire da una certa età», è avere intuito «oscuramente che *scrivere* avrebbe significato per me nient'altro che tenere gli occhi puntati in quelle tenebre infantili»

Il mio tempo, questo abominevole mercato di narcisi e voltagabbana in cui si fa i conti con un'eternità di cartapesta. Potessi strappare almeno un lembo di quel sudario che da sempre avvolge la nostra quotidiana insensatezza!

E invece, pagina dopo pagina, un anno dopo l'altro, si avvia a conclusione anche la trascrizione di questo brogliaccio, maldestra registrazione di sogni e fantasmi scambiati un giorno per idee e progetti.

Contro il gelo, contro la stupidità, contro il silenzio, io rimango comunque avvinghiato alle parole. Solamente la parola può distruggere o salvare un uomo come me.

Le ultime pagine sono malinconiche – le grida dei gemelli Toti e Titina morti in circostanze tragiche che «si ostinano a risuonare ancora tra le mura di una casa in rovina. Nelle stanze abbandonate della nostra infanzia. E tra la polvere della mia infinita malinconia», la madre degente in «quella casa di riposo da lei giustamente definita la casa della pazzia» che minaccia di usare la corda per calarsi dalla finestra o impiccarsi e «adesso tocca a te, figliolo, decidere cosa fare!», le notti insonni «con decine di fantasmi avvinghiati alla tavola» e con la testa «affollata di voci che salgono irridenti da un baratro di smemoratezza» – e conclusa la lettura il lettore sa il nome della stagione dei ricordi, ripensa a Baroncelli e comprende meglio il suo «Da molto tempo la mia vita è sempre autunno».

Forse è per questo, perché sto assistendo alla vita che mi sfugge, che ora le mie giornate sono avvolte dai colori autunnali,

Ricordi che si decompongono come foglie sotto le piogge autunnali. Autunno della memoria.

Francesco Permunion, *Dalla stiva di una nave blasfema*, Diabasis

ALTRI PARERI

«A partire dall'esordio nel 1999 con *Cronaca di un servo felice*, pubblicato dalla oggi scomparsa Meridianozero, Francesco Permunion si è mantenuto fedele alla passione con la quale esplora i luoghi oscuri del quotidiano, di cui, con crudeltà, mette in evidenza le storture e le ordinarie follie.»

Luca Scarlini, «Alias»

«Il mondo di Francesco Permunion è un mondo di mostri.»

Luigi Grazioli, «doppiozero»



La democrazia è stata ridicolizzata dal dominio degli automatismi finanziari e dal ritorno della guerra.

Chi potrà mai più credere in un futuro che non sia mortifero?

Chi potrà mai più credere nelle promesse del potere?

Di fronte al potere armato si può solamente piegare la testa, obbedire, subire, e soffrire. Non c'è nessuna promessa da ascoltare, né nessuna promessa da mantenere.

Nazionalismo politico e fanatismo fondamentalista sono la ragion d'essere della comunità politica israeliana.

La legge che Israele vuole imporre è quella del più forte, la legge della razza umana superiore. La legge del dio che si proclama signore degli eserciti. Un dio razzista da cui il suprematismo bianco ha tratto origine.

Pensare dopo Gaza significa pensare senza più futuro, senza più speranza, senza più universalismo, senza più umanità.

L'abisso si è spalancato, e non servirà cercare di non vederlo. Occorre guardare nell'abisso, misurarne l'estensione e la profondità. Occorre cartografare l'abisso, mentre ineluttabilmente vi precipitiamo.

Pensare dopo Gaza. Saggio sulla ferocia e la terminazione dell'umano è una riflessione sulle possibilità di agire di una civiltà in cui i segnali della disintegrazione sono evidenti e le possibilità di «sopravvivere all'attacco congiunto del cambiamento climatico, della demenza aggressiva dilagante e delle tecnologie di intelligenza distruttiva» sono nulle.

Per Franco Berardi Bifo la reazione degli israeliani all'attacco di Hamas del 7 ottobre 2023 ha evidenziato la differenza tra crudeltà e ferocia – la prima è «un desiderio perverso degli umani», la seconda è «reazione animale, iscritta nell'istinto della conservazione» –; aver risposto all'attacco utilizzando la ferocia e averla scelta «come unico regolatore degli scambi umani» ha segnato «l'inizio del processo di estinzione della cosiddetta civiltà» e ha generato un contesto in cui «ogni forma di linguaggio diventa uno strumento di sterminio».

Per l'autore, alla base della ferocia israeliana c'è il trauma della violenza subita negli anni della Shoah, il cui «effetto più devastante è la nascita dello stato sionista coloniale e iperarmato»: se il trauma viene elaborato nel territorio della vendetta, se la fondazione dello stato sionista diventa il solo modo di prevenzione del ripetersi dell'antisemitismo, se si costruisce uno Stato che per non essere più perseguitato deve perpetrare a sua volta il genocidio «significa che la ferocia, nella storia, ha preso il posto della legge». Questa perversa catena ha spazzato via ogni promessa democratica dopo il 1945: «le competizioni economiche» hanno ritenuto un pericolo l'uguaglianza, il nazionalismo ha fatto della pace un'utopia, la precarietà lavorativa ha reso inattuabile la solidarietà e «l'affetto tra corpi erotici» è stato sostituito dal «cameratismo tra maschi combattenti»; chi si ostina a credere nella politica e nella democrazia «non ha capito», e invece «occorre avere il coraggio di capire» che nessuna guerra finirà mai come non esisterà mai «nessun limite all'espansione della disumanità».

Chi capisce diserta, senza più alcuna pretesa di interagire con il processo storico che si rivela come devastazione inarrestabile.

Chi ha il coraggio di capire non contribuirà a riprodurre il genere umano, perché l'esperimento umano è fallito, e questa volta il fallimento è senza appello.

La posizione di Bifo sulla necessità di disertare è più volte ribadita in questo testo; ritenendo che la civiltà occidentale abbia scelto come suo atto fondativo il «sacrificio dei figli in onore dell'unico vero Dio» – «che sia il Padre eterno che sta nei cieli, la Nazione per cui uccidere e morire o il Capitale, incarnazione numerica dell'onnipresenza divina» –, la procreazione è «la generazione di innocenti da mandare al macello» e «L'assassino è il padre che ti manda a combattere le guerre che lui stesso ha perso», «questo padre infame» che «ha bisogno di figli perché qualcuno gli paghi la pensione, perché qualcuno protegga i patrii confini, e perché qualcuno si faccia ammazzare per un qualche valore di merda». È la più antica delle storie: Agamennone deve sacrificare Ifigenia per avere la gloria, «La tradizione omerica ci ha consegnato la figura eroica del greco civilizzatore che è anche padre figlicida», Abramo deve immolare Isacco – «il Dio del terrore e della vendetta» dell'Antico Testamento «trova nella sconcia figura di Abramo il fondatore del patriarcato come modello universale» –, Ismail, figlio della serva Agar cui Sara chiede di giacere con il marito Abramo per procreare un erede, sarà scacciato una volta nato Isacco e crescerà «Sfortunato, infelice e rancoroso», «E i cristiani? Non hanno un figlio da sacrificare anche loro, come gli ebrei e i greci? Ma certo che ce l'hanno» – «Kierkegaard sostiene che la fede precede l'etica» e non ammette proteste davanti alla volontà divina, ma sospendere il giudizio su Dio è cosa di chi crede e l'alternativa a credere è solo pensare.

Nel mondo attuale si assiste al calo del tasso di natalità: la popolazione è più vecchia perché la vita media si è allungata, «la fertilità maschile è dimezzata a causa delle microplastiche», «la connessione informatica tende a sostituire la congiunzione dei corpi sessuati»,

«No dating, no sex, no marriage, no children».

L'intelligenza naturale delle donne, l'immaginazione e la volontà del nostro tempo si stanno orientando verso una pacifica autodeterminazione, disertando la procreazione.

Interessante è a riflessione sul parallelismo tra Gaza e Auschwitz – «Tutto quello che è stato detto e scritto a proposito di Auschwitz può essere detto e scritto a proposito di Gaza», «Discriminazione etica, deportazione, tortura, sterminio: questo definisce il nazismo hitleriano, e questo ritroviamo puntualmente nel comportamento dell'esercito israeliano» – con la differenza terribile dell'ostentazione dell'Olocausto inflitto ai palestinesi: le telecamere e lo sterminio in diretta sono serviti sì da denuncia ma hanno reso possibile l'«assuefazione estetica all'orrore»:

C'è qualcosa di orribile nel modo in cui gli europei si voltano dall'altra parte mentre a così poca distanza si svolge un genocidio, così come gli europei fecero negli anni Trenta e Quaranta, quando il genocidio si svolgeva nel loro territorio, ma non, come accade oggi, sotto i loro occhi mediatizzati. Eppure le nuove generazioni europee e nordamericane si identificano con i palestinesi, non tanto per un ragionamento storico e politico, ma per la percezione di una comune condizione claustrofobica, di un'assenza di futuro e di vie d'uscita che fa dei palestinesi l'avanguardia dell'ultima generazione globale.

Il Ventunesimo secolo ci ha insegnato che nelle guerre a essere umane sono le vittime e che «gli esecutori dello sterminio sono le macchine»; eliminata la dimensione della coscienza, la macchina – il drone senza pilota a bordo, controllato dal computer – esegue il suo compito «senza valutare e decidere a proposito della sua utilità sociale, della sua liceità etica e così via, senza bisogno di provare emozioni di nessun genere». Il genocidio compiuto dagli israeliani è «la prima applicazione su vasta scala di questa Automazione

dello Sterminio» – «La disumanità si è finalmente emancipata dall’umano e può finalmente procedere per la sua strada» e scegliere «bersagli ipoteticamente ostili»: «innocenti passanti, bambini che tornano da scuola, donne che vanno a prendere l’acqua» –; anche ammesso che l’intelligenza artificiale sia stata creata per scopi nobili, adesso «Il suo uso perfetto, specifico e definitivo è lo sterminio» e il ragionamento di Bifo ritorna alla solita funesta conclusione: se l’umano è incapace di disattivare questa macchina, se l’umano è sottomesso a questa macchina, non può più esistere l’umano.

Si stanno svolgendo due storie del mondo parallele, con punti di intersezione ubiqui, ma pur sempre separate: la storia del caos geopolitico, psichico e ambientale e la storia dell’ordine automatico che si concatena in maniera estensiva avviluppando e soggiogando il mondo senza però governarlo.

Sarà sempre così, oppure ci sarà un cortocircuito e il caos si impadronirà dell’automa? O piuttosto l’automa riuscirà a liberarsi del caos, eliminandone l’agente umano?

In uno dei capitoli aggiunti alla nuova edizione Bifo non si sottrae alla domanda se esista un’alternativa a resistere e disertare, avendo ben chiaro che «Resistere significa affermare il proprio esistere di fronte a qualcosa o qualcuno che aggredisce la tua esistenza» e che «La resistenza palestinese è altrettanto giusta, indispensabile e soprattutto inevitabile della Resistenza contro i nazifascisti». Per l’autore non esiste l’opzione: chi può scegliere di disertare la specie è in una condizione di privilegio rispetto a chi può solo resistere e «Chi nasce dovrà battersi per poter respirare – semplicemente respirare» e resistere non serve se la vittoria più decente e ipotizzabile è «La sopravvivenza di un popolo al prezzo del dolore di coloro che ne fanno parte» – se si sceglie di mettere al mondo figli innocenti «in nome del popolo, della nazione, della stirpe» in questo tempo «in cui la speranza è solo parola avvelenata» l’unico augurio è che «Crepi il popolo, crepi la nazione, crepi la stipe, crepi il futuro, se il futuro non è che una distesa di dolore e sottomissione».

Il lettore non discute la scelta di disertare o non disertare la specie e ammette che sia facile dichiarare la necessità della resistenza dal divano di casa; sa che è stato difficile spiegare a un bambino le bandiere palestinesi al balcone, la decisione di non fare la spesa in un determinato supermercato, seguire la rotta di barche verso un porto dove non vogliono farle arrivare – è stato difficile anche spiegare chi era Giulio Regeni e cosa significa la parola sgomberare – perché termini come «violenza» e «morte» non sono facili da nominare a chi non li conosce. Il tentativo di spiegazione è però doveroso perché doverosi sono l’opposizione, il tentativo di futuro, la resistenza.

Franco Berardi «Bifo», *Pensare dopo Gaza. Saggio sulla ferocia e la terminazione dell’umano*, Timeo

ALTRI PARERI

«*Pensare dopo Gaza* procede per salti logici, cronologici e spaziali. Cercando di confrontare ciò che accade ed è accaduto in Palestina con l’olocausto di persone ebrei, sinti e rom del secolo scorso, cercando di mostrare le connessioni tra Israele e il recente assetto politico e imprenditoriale degli Stati Uniti. [...] Pur comprendendo le intenzioni del libro e il suo collocarsi in modo estremamente situato nella contingenza, nella necessità di prendere posizione anche come lavoratori e lavoratrici culturali rispetto alla Palestina, vorrei illuminarlo di qualche speranza in più. È Bifo stesso a dirci che chi pensa non è solo, e allora forse

è pensando insieme, ricordandoci di andare oltre alla solitudine, che possiamo cominciare a vedere possibilità, a *percepire* possibilità.»

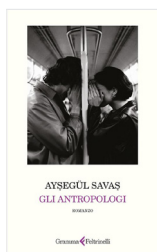
Rachele Cinerari, «il Tascabile»

«[...] un libro che andrebbe letto – a prescindere – come diserzione ancora possibile verso quel futuro terminale come il secolo che lo ha generato. Eppure, sempre esistono vie di fuga.»

«Nazione Indiana»

Giusto qualche parola

a cura della redazione



Asya e Manu hanno suppergiù trent'anni, provengono da paesi diversi e vivono in una grande città straniera a entrambi – sono patria l'uno per l'altra –, s'insegnano a vicenda parole ed espressioni delle loro rispettive lingue e ne creano una tutta loro, «un'unione nativa» – se questo libro fosse un film sarebbe un mumblecore («avevamo iniziato a inventare un nostro borbottio») –, battezzano sé stessi come «le T», abbreviazione di un termine per indicare «due persone innamorate, un po' tristi, un po' sfortunate, che sono sempre state un po' goffe e solitarie», costruiscono la loro routine e se ne affezionano («non vedo l'ora di tornare alla mia routine, e mi sento in colpa per quest'inquietudine»). Sono sposati. Sono innamorati, senza fare nulla di plateale – «io e Manu andiamo semplicemente d'accordo, possiamo stare insieme in silenzio, non dobbiamo sforzarci di mantenere l'armonia. Mi sento al sicuro con lui». Lei fa la documentarista, lui lavora nel sociale. Sono in affitto in un appartamento piccolo e buio, con solo il fornello e il lavandino in cucina, e, fatta eccezione per alcuni quadri presi al mercatino delle pulci, anonimo. Ora cercano una casa da acquistare. Li conosciamo a questo punto della loro vita, nel loro ingresso nel mondo degli adulti, nel guardare avanti, nell'arginare la casualità delle loro giornate – Asya dice «mi sono stancata della vita in astratto [...], ho voglia di un'esistenza specifica».

Ampliamento del racconto *Future Selves* pubblicato a marzo del 2021 sul «New Yorker», *Gli antropologi* è un delicato romanzo a episodi sulla vita di due giovani che adottano una prospettiva antropologica nei confronti dell'ordinario, che hanno la loro idea di felicità e di lusso («I soldi che ricevo sono troppo pochi per metterli da parte, così li spendiamo per cenare fuori in settimana, che poi è la nostra idea di lusso. Altre cose che consideriamo di lusso sono mangiare dolci a colazione, andare al cinema la domenica pomeriggio, e guardare due episodi di fila di un poliziesco»), che non si sentono sradicati (ma neanche radicati) o fuori posto ma

provano a vivere un'esistenza gioiosa, normale («Mentre prepara la colazione, io faccio il caffè e mi siedo con lui a tavola, in pigiama. [...] Abbiamo pochi rituali, e nessuno che porti con sé il peso di una storia, perlomeno non la storia di tradizioni, paesi, religioni, quindi queste piccole cose sono importanti. Ci tengo a stare un po' con lui al mattino»). Actual people.
—Aysegül Savaş, *Gli antropologi*, Gramma Feltrinelli, traduzione di Gioia Guerzoni

~

Giovanni Pico della Mirandola voleva capire tutto; «so cose dagli altri ignorate» diceva, vantandosi, ma non era mai abbastanza. Voleva sconfinare nel sapere oltre i limiti, voleva riunire «tutte le conoscenze del mondo», «quelle verità universali nascoste che collegavano tutto», articularle, costruire un quadro organico in cui conciliare platonismo, aristotelismo, ermetismo, il pensiero islamico, quello ebraico, i risultati raggiunti dai mistici. Parlava latino, greco, francese, aramaico, ebraico, arabo (le ultime due grazie a Mitridate); era amico di Girolamo Savonarola, Marsilio Ficino, Lorenzo il Magnifico, Angelo Poliziano, ma qualcuno l'ha tradito avvelenandolo con l'arsenico quando aveva solo trentun anni e tanto ancora da imparare.

Per Pico la natura dell'uomo è determinata dalla volontà: è l'uomo stesso l'artefice del proprio destino. Voleva parlare il linguaggio degli angeli, appropriarsi dei segreti della trance mistica ed estatica – «l'invasamento e la mania che viene dalle muse».

Chi avesse seguito il suo metodo sarebbe stato capace di staccarsi dal corpo fino a diventare come un angelo, anzi «perfino più in alto degli angeli».

Come deve essersi sentito Pico quando la bolla dell'Inquisizione si abbatteva sulle sue Tesi, «contrarie alla fede, erronee, scandalose e discordanti»? Nei tre giorni seguenti la pubblicazione di questo atto d'accusa, tutte le copie stampate delle Tesi vennero bruciate.

Pico si pone domande con una profondità che in seguito si ritrova solo in Stephen Jay Gould, altro entusiasta insoddisfatto.

—Edward Wilson-Lee, *La grammatica degli angeli*, Bollati Boringhieri, traduzione di Susanna Bourlot

