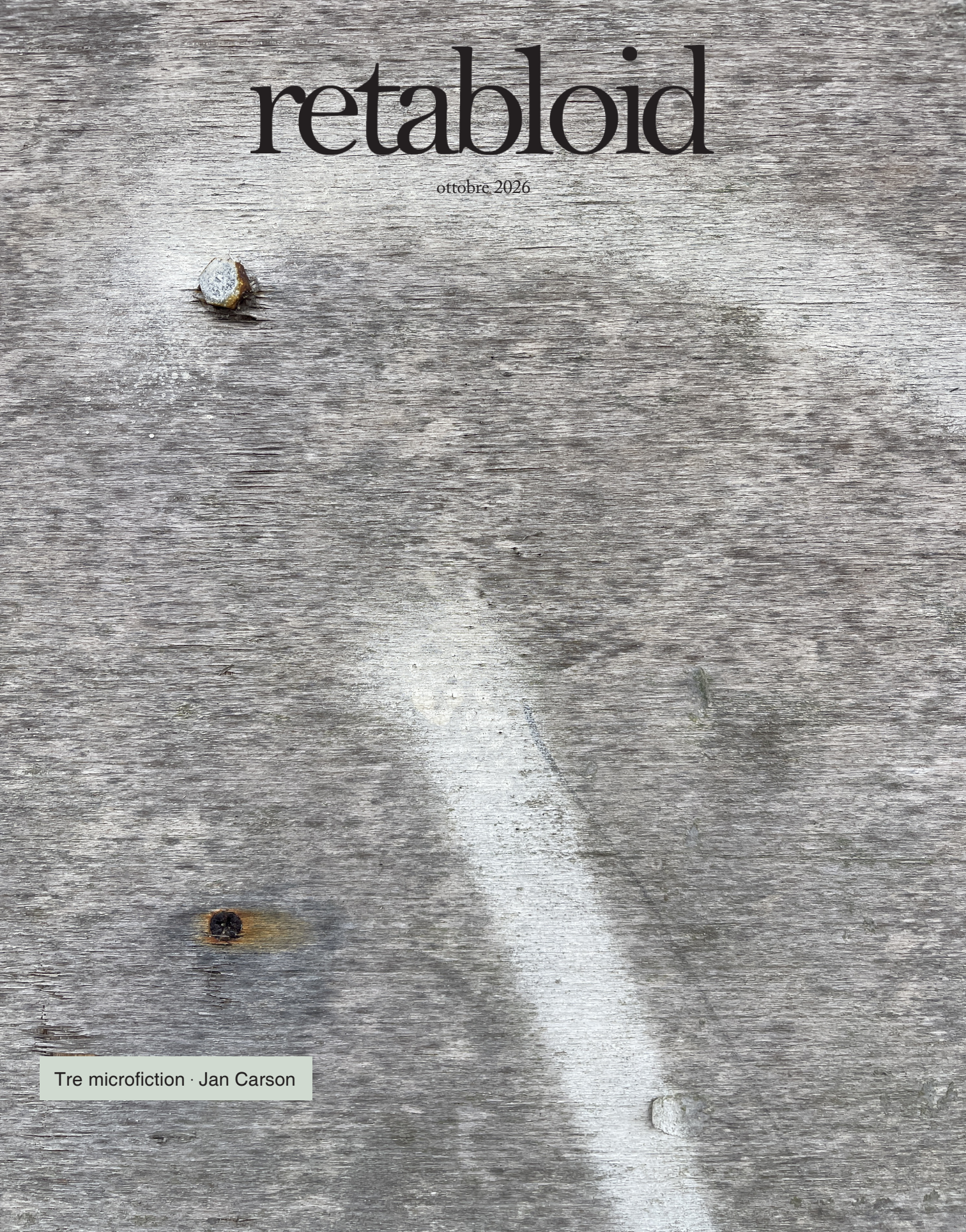
retabloid

ottobre 2026



Tre microfiction · Jan Carson

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
ottobre 2026
«Tutto della vita è inutile, se la morte è invincibile.»
Guido Morselli

Il copyright delle microfiction, degli articoli
e delle foto appartiene agli autori.
Le tre microfiction di Jan Carson sono tratte
da *No Vacancy* (No Alibis Press, settembre 2026).
Le illustrazioni sono di Marta Calligari.
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

Tre microfiction

Jan Carson 5

Gli articoli

Libri scritti con l'Ia? Ma i test falliscono
Sara Scarafia, «la Repubblica», primo ottobre 2026 11
Scrittori in rivolta. No alla caccia alle streghe per l'Ia
Sara Scarafia, «la Repubblica», 2 ottobre 2026 13
«La scrittura è una continua scoperta, non lasciamola all'Ia.»
Elena Stancanelli, «la Repubblica», 3 ottobre 2026 15
Ortese, la Famelica
Andrea Cortellessa, «Antonomie», 6 ottobre 2026 18
Non farne un'immagine. Ingeborg Bachmann
Chiara Bianchi, «Limina», 6 ottobre 2026 21
Anne Carson: il mito visto dalle donne
Lara Ricci, «Domenica», 11 ottobre 2026 25
Banditi i libri di Rooney. «È un'estremista pro Pal.»
Antonello Guerrera, «la Repubblica», 15 ottobre 2026 27
Scrittori, politici e lettori in difesa di Sally Rooney
Antonello Guerrera, «la Repubblica», 16 ottobre 2026 29
Un lavoro da masochisti e libertini. Intervista a Renata Colorni
Emiliano Ceresi, «Lucy. Sulla cultura», 16 ottobre 2026 30
In «Pecorelle smarrite» di Madeline Cash c'è lo sguardo sul mondo di tutte le ragazze di ogni generazione
Arianna Montanari, «Rivista Studio», 16 ottobre 2026 49

Intervista a Giuseppe Laterza
Roberta Scorranese, «Corriere della Sera», 17 ottobre 2026 52
Sogni di Morselli
Linda Terziroli, «Snaporaz», 20 ottobre 2026 55
Biblioteche, fondi senza organici
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 22 ottobre 2026 58
«*…aprirmi un varco nel profondo buio della vita e del mondo.*»
Francesco Subiaco, «Pangea», 26 ottobre 2026 60
«*Israele scelga la speranza, è l'ultima possibilità.*»
Francesca Caferri, «la Repubblica», 27 ottobre 2026 66
«*Danubio*», *l'opera-mondo di Magris*
Marzio Breda, «Corriere della Sera», 28 ottobre 2026 69

Lo sfuggito
Se gli adolescenti si confidano all'Ai è perché cercano chi li ascolti senza giudizio, senza trovarlo
Giuseppe Porrovecchio, «The Vision», 17 dicembre 2025 71

Esordiario/confermario
a cura di Lavinia Bleve 73

Recinzione dislessica
a cura di Jessica Colasanti 81

Giusto qualche parola
a cura di Oblique Studio 83

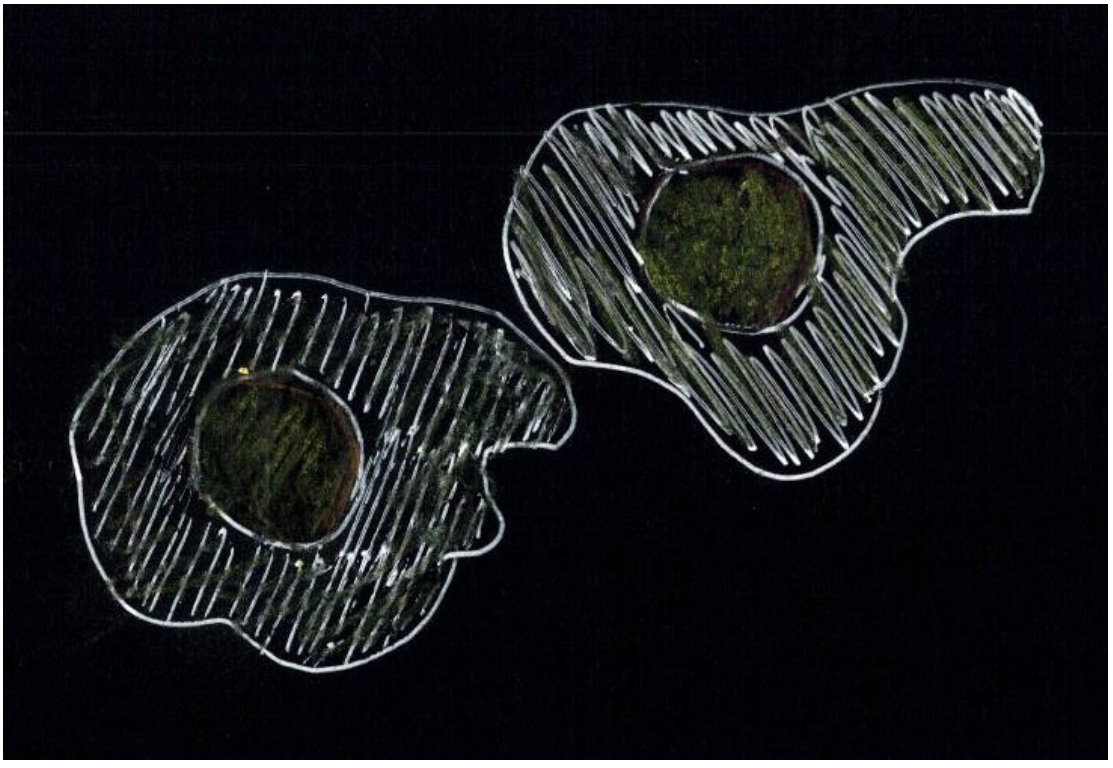
Dedicamenta e disgraziamenti 85

Jan Carson

Tre microfiction

traduzione di Elvira Grassi
illustrazioni di Marta Calligari

Sei stupefacente
Santo Domingo, Repubblica dominicana



SEI STUPEFACENTE, eppure, eccoti qui, di nuovo, a fare colazione sola soletta.

C'è un uomo al tavolo accanto. Avrà suppergiù la tua età, decennio più decennio meno. Sta mangiando da solo pure lui. Davanti ha un piatto di uova giallissime. Le uova sono adagiate su una fetta di pane integrale tostato. Nel caso qualcuno avesse difficoltà a immaginarsi il giallo di quelle uova, basta che pensi alla faccia di Bart Simpson, solo più a forma di uovo strapazzato. Se poi avesse difficoltà a immaginarsi la faccia di Bart Simpson, un Simpson qualunque andrà benissimo.

Mentre mangia, l'uomo legge un libro. Lo tiene aperto con la mano sinistra. Con la destra, spaletta uova a tutto spiano. Chissà come farà quando arriverà al toast. A quel punto il pane sarà diventato molle e richiederà l'uso di coltello e forchetta. Magari metterà da parte il libro per dedicare al toast tutta la sua attenzione. Fosse per te, toast o non toast, quel libro lo metteresti da parte a prescindere. Non è il genere di libri che leggi tu. L'hai visto recensito sulle riviste. Ci faranno un film. Una volta l'hai preso in mano, alla WH Smith dell'aeroporto, hai letto lo strillo e l'hai rimesso a posto. Comunque, è pur sempre un libro, e quell'uomo sta leggendo, e tu sei stufa di mangiare da sola.

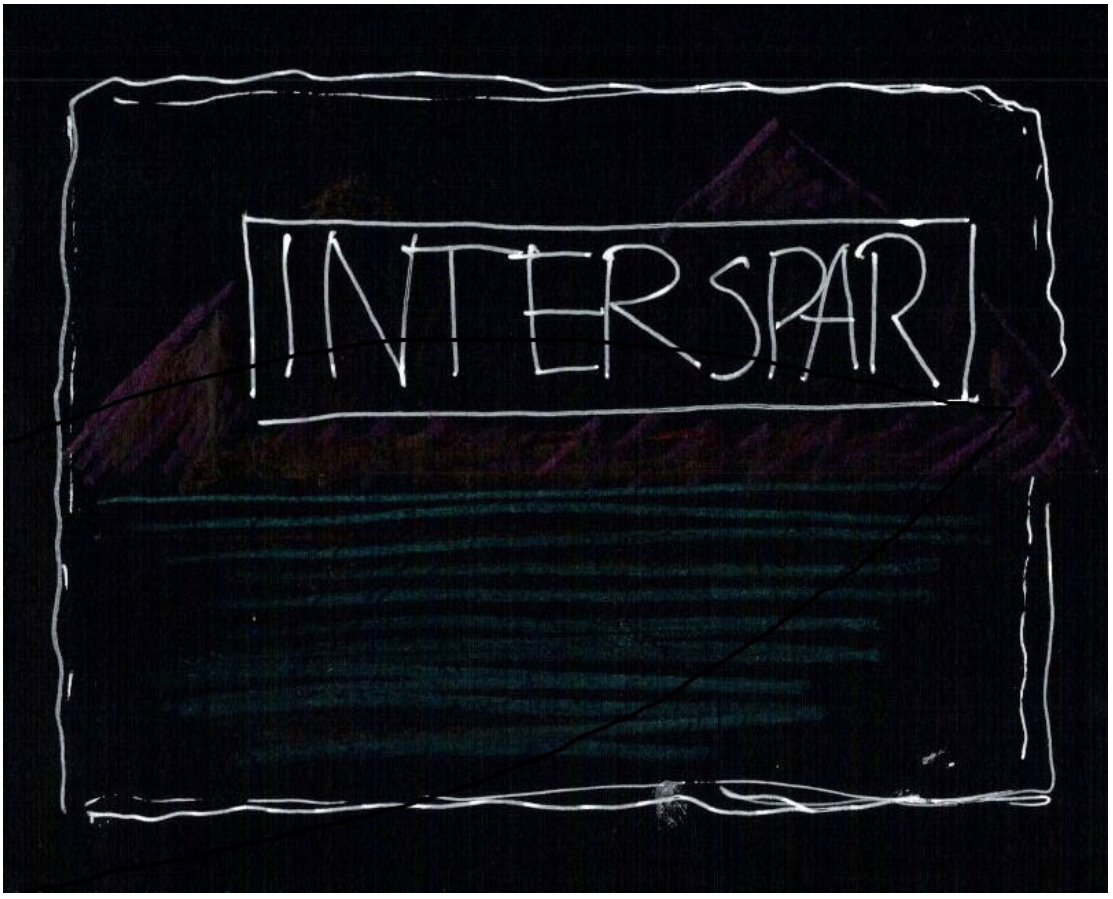
Ti alzi. Ti avvicini al suo tavolo. «Vedo che legge un libro» dici. «Anche io ho l'abitudine di leggere libri, ogni tanto.»

Un pezzetto d'uovo scivola via dalla forchetta dell'uomo. Per fortuna atterra sul toast, dove si confonde con l'uovo rimasto. L'uomo non fa caso all'uovo caduto. Non fa caso nemmeno a te.

Perseveri. «È bello il libro?» domandi. «Le andrebbe di venire al mio tavolo? Potremmo fare colazione insieme e parlare dei libri che abbiamo letto ultimamente.»

L'uomo prende il libro con una mano e le uova con l'altra. Si sposta in un tavolo in fondo alla sala. Poi si sposta nella zona aggiuntiva della sala colazioni, dove fanno accomodare i ritardatari. Poi si sposta in un altro hotel. In un'altra città. In un altro paese. In un altro continente. Dove le uova magari non saranno così gialle ma almeno lo lasceranno leggere il suo libro in santa pace.

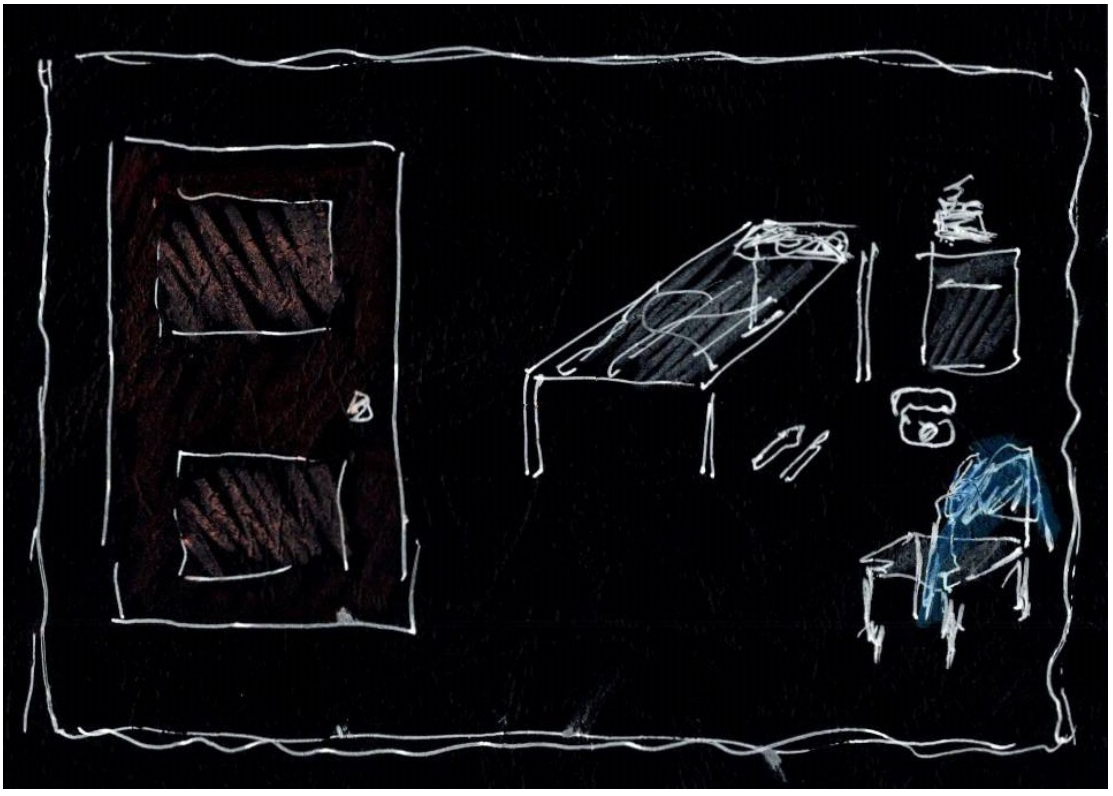
Montagne nascoste
Hall in Tirol, Austria



VIENI PER LE MONTAGNE. Ne hai viste parecchie di foto di montagne, tutte incappucciate di neve e montagnose. Hai chiesto una camera con vista sulle montagne. Apri le tende pronta ad ammirare le montagne. Hai già impostato la faccia sull'espressione che riservi a viste meravigliose tipo alberi secolari e *Guernica* di Picasso. Ci rimani male quando scopri che le montagne sono state abilmente occultate dietro un grande InterSpar, una pensilina dell'autobus, un hotel e un cartellone che pubblicizza panorami mozzafiato da offrire ai turisti. Il cartellone raffigura una montagna che sembra più montagna di qualsiasi montagna tu abbia visto in vita tua. Google Maps insiste che lì le montagne ci sono. Guardi le linee sinuose della mappa che attraversano lo schermo formando laschi anelli simili a elastici sbrindellati e capisci cosa si prova a sentire la mancanza di una persona cara prima ancora di averla persa. Domattina camminerai verso le montagne, chilometri e chilometri con le scarpe sbagliate. Camminerai finché le vesciche non ti impediranno di proseguire e le case che ti sbarrano la vista non saranno finite. Ti ritroverai

in un campo che puzza di sedano, benché lì non ci crescano piante di sedano, e guarderai le montagne fare le montagne intorno a te, con la sensazione di esserti guadagnata ogni pittoresco picco e valle. Appagata è la parola che ti verrà in mente. Ti chiederai se la gente del posto lo faccia apposta, a costringere i turisti a sudarsele le loro emozioni.

Non c'è posto per lei nell'albergo
Cork, Irlanda



ALL'INIZIO TI DICE CHE L'HOTEL È AL COMPLETO. «Spiacente,» dice «non c'è posto per lei nell'albergo» e ti viene da sorridere anche se lo sai benissimo: non ci sono altri hotel in questa città. «Niente?» chiedi, sforzandoti di fare la voce più acuta sul finale così lui capisce che è una domanda anziché un'affermazione e che sei abbastanza disperata. Lui estrae un grande libro rilegato in pelle dal cassetto della scrivania. Lo sfoglia in maniera vistosa. Dall'inclinazione dei suoi occhi capisci che non sta veramente leggendo. È solo scena. «Beh,» dice «se sposto due o tre cose qua e là, un posticino potrei trovarlo. Non sarà di lusso ma sempre meglio che dormire per strada.»

La stanza si trova sul retro dell'edificio. Ha una sua piccola rampa di scale e, noti con una certa apprensione, nessun numero sulla porta. Ti chiedi se non sia un ufficio. O magari un ripostiglio per i prodotti delle pulizie. Ma quando lui apre la porta e accende la luce, compaiono all'istante un letto, un armadio e un comodino con sopra una pila di libri. Ci sono un paio di pantofole che fanno capolino da sotto la balza del letto. C'è un maglione piegato con cura sulla sedia. Un telefono è attaccato alla presa accanto al letto e lampeggia mentre si ricarica. Una tazza mezza

vuota è posata sul davanzale della finestra. «Aspetti,» dici «è la sua camera?». «Certo che no» risponde, un po' troppo precipitoso. «È tutta sua. Si metta comoda.» Ti metti comoda. Sei stanca morta. È stata una giornata molto stancante. Più tardi, mentre cerchi un'altra presa elettrica, trovi sua moglie nascosta sotto il letto. La figlioletta, in fasce, dorme nel cassetto del comò. Ti senti in colpa per aver preso la loro stanza ma non così tanto da restituirgliela.

Jan Carson, originaria di Ballymena, vive a Belfast. Ha pubblicato quattro romanzi, tre raccolte di racconti e due di microfiction. Il romanzo *The Fire Starters* (*L'incendiario*, Giulio Perrone Editore) ha vinto l'European Union Prize for Literature nel 2019 ed è stato finalista al premio Strega europeo 2020. *The Raptures* (*Il giorno del giudizio*, Giulio Perrone Editore) è stato in short list agli Irish Book Awards e al Kerry Group Novel of the Year. Il suo ultimo romanzo, *Few and Far Between*, uscito per Doubleday nell'aprile 2026, è in short list agli Irish Book Awards come libro dell'anno.

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

Sara Scarafia

Libri scritti con l'Ia? Ma i test falliscono

«la Repubblica», primo ottobre 2026

Dopo il caso sospetto di Thélyson Orélien escluso dal Goncourt, trema il mondo editoriale, compreso quello italiano. E gli strumenti di controllo non funzionano

Dopo la clamorosa esclusione dal premio Goncourt di Thélyson Orélien, l'autore accusato da un account di X di aver scritto il suo romanzo utilizzando l'Ia, nessuno si sente al sicuro. E l'Italia non fa eccezione. E se accadesse a un autore in corsa a un premio letterario? Le case editrici stanno prendendo provvedimenti? Hanno una strategia? Il tema è all'ordine del giorno, confessano gli addetti ai lavori rigorosamente off the record: telefonate, riunioni, report allarmati. Intanto, bocche cucite, ma dopo il caso Goncourt negli uffici non si parla d'altro. Da Mondadori, con Einaudi, a Feltrinelli, al gruppo Gems tutti prendono tempo prima di esporsi. Del resto è un campo minato. Nessun sistema di verifica, come dimostreremo, è sicuro. Allo stesso tempo chiunque può scaricare uno dei tanti sistemi di rilevazione disponibili in rete e, sulla base dei risultati, accusare un autore di aver pubblicato un libro che non è farina del suo sacco. In America, e adesso in Francia, gli editori stanno studiando un bollino – «questo libro è 100% umano» – da piazzare in copertina. Ma con quale certezza? Chi certifica chi? Si chiamano Ai detector e sul web se ne trovano tantissimi, gratuiti e a pagamento. Nelle università sono ormai usatissimi per inchiodare gli studenti che si affidano all'algoritmo per scrivere le tesi. E la macchina, il grande fratello artificiale, ingrassa con i dati che raccoglie. È l'Ia che prima genera e poi controlla sé stessa. Con esiti mai certi. Come dimostra una piccola prova alla quale abbiamo sottoposto diverse piattaforme di verifica.

IL TEST

Abbiamo scelto alcune pagine di sette romanzi italiani. Tre vincitori di premi e tre best seller di genere che scalano le classifiche. L'ultimo è un classico della letteratura italiana, scritto quando l'Ia non c'era ancora: *La malora* di Beppe Fenoglio, anno 1954. Abbiamo usato cinque diversi rilevatori: tre nella versione a pagamento – Pangram, ChatGpt e Perplexity – due in quelle gratuite, Originality e Textguard. I detector hanno concordato, certificandoli come cento percento umani, solo su due romanzi vincitori di premi, *Di spalle a questo mondo* di Wanda Marasco, Campiello 2025, e *I convitati di pietra* di Michele Mari, Strega 2026. E su Fenoglio. Con una curiosità. ChatGpt ha identificato il capolavoro dello scrittore di Alba: «Qui» scrive il chatbot «mi hai teso una trappola: è *La malora*». Qualcuno glielo aveva già dato in pasto. Sì, no, forse. E negli altri casi? I sistemi non sono d'accordo, neanche nelle loro versioni a pagamento, quindi in teoria più accurate. Prendiamo due casi tra quelli sottoposti al test. Uno è il romance dell'autrice più venduta in Italia,

First lady per caso di Felicia Kingsley (Newton Compton). L'altro è *Le perfezioni* di Vincenzo Latronico (Einaudi), finalista al prestigiosissimo Booker Prize nel 2025. In entrambi i casi, Pangram, lo stesso software che ha inchiodato Orélien, li certifica cento percento umani. Perplexity, invece, quotatissimo tra gli accademici, è ambiguo. Se su alcune pagine di Latronico dà una percentuale tra il 50 e il 65 percento di utilizzo di Ia, su altre praticamente la azzera: 3 percento. Anche su Kingsley il giudizio è disomogeneo: in un caso attesta le pagine al 75 percento umane. Nel secondo la percentuale crolla al 40 percento. È chiaro che qualcosa, nel sistema di rilevazione, non funziona.

IL GRANDE CALDERONE

Abbiamo sottoposto al test anche due titoli che hanno dominato le classifiche. L'ultimo dark romance di Carrie Leighton, che con la sua saga *Better* (Salani) ha venduto 500.000 copie, e uno dei romanzi di Gianluca Gotto, lo scrittore Mondadori «mistico» ininterrottamente in classifica da 210 settimane. Pangram li promuove entrambi al cento percento. Secondo Perplexity invece, nel caso di Leighton il romanzo è «Ia assistito», quindi scritto con l'aiuto dell'algoritmo, in una forbice che va tra il 65 e l'80 percento. La piattaforma gratuita Originality dà addirittura il 73 percento di probabilità che sia generato dalla macchina. Ma che significa? Che l'Ia avrebbe generato la trama? Che il testo è stato sottoposto a editing dal chatbot? Risposte incerte anche su Gotto. Pangram lo salva, Perplexity e Originality lo bocciano: per il primo software *Quando inizia la felicità* è Ia assistito al 60 percento, per l'altro è generato dall'Ia al 93 percento. L'algoritmo cade in fallo. Come ultima prova, abbiamo sottoposto all'Ai Detector un incipit generato appositamente con l'intelligenza artificiale: un sistema di rilevazione gratuito gli ha concesso il 50 percento di possibilità di essere autenticamente umano. Perplexity lo ha dato artificiale solo al 70 percento. Pangram lo ha bocciato: non è umano. Ma sulla base di quali criteri? La risposta di Perplexity, alla quale l'abbiamo chiesto, è spiazzante: «Non esiste un insieme di parametri che permetta di stabilire con certezza, dal solo testo, che un brano sia stato scritto da Ia. Esistono strumenti probabilistici». Che, per le diverse piattaforme, sono più o meno gli stessi: prevedibilità delle parole che compaiono nelle pagine, uso di termini molto comuni, costruzioni delle frasi standardizzate e uniformità grammaticale. Pangram spiega che il suo algoritmo è stato addestrato attraverso il sistema «dello specchio»: «Per ogni esempio umano, generiamo un esempio prodotto dall'Ia che corrisponda al documento originale su quanti più assi possibile». Un'altra criticità è che i chatbot sono addestrati soprattutto con i testi in lingua inglese. Mark Spero, amministratore delegato di Pangram, società di Brooklyn, a New York, dopo il caso Orélien ha dichiarato che il suo detector ha un margine di errore per i testi in francese dello 0,0026 percento. Ma al «New York Times» che glielo ha chiesto ha ammesso che non esistono studi indipendenti che certificano questo dato. E all'«Atlantic» ha sottolineato che «Pangram non dovrebbe mai essere l'arbitro finale, ma piuttosto un punto di partenza per un'indagine più approfondita». Un'indagine fatta da chi? E con quali strumenti?

«Per ogni esempio umano, generiamo un esempio prodotto dall'Ia che corrisponda al documento originale su quanti più assi possibile.»

Se finora i titoli ritirati dal mercato negli Stati Uniti sono di narrativa di genere (per esempio l'horror di Mia Ballard *Shy Girl* e il thriller di Jerry Falade contesissimo alle aste) il caso Goncourt, con l'esclusione di un concorrente dalla gara, tira in ballo anche la narrativa letteraria. Solo che in questo caso il libro è ancora in vendita e domina le classifiche francesi.

C'était ça ou mourir, pubblicato da Grasset, ha venduto circa 50.000 copie. E in Italia sarà pubblicato da Rizzoli. Che al momento resta cauta: «Abbiamo comprato il romanzo dalla casa editrice Boréal e l'abbiamo apprezzato per la sua voce. In Francia l'ha pubblicato un grandissimo editore come Grasset, ed è attualmente al primo posto nella classifica dei libri più venduti» dice Massimo Turchetta, direttore generale e publisher di Rizzoli. Le maggiori case editrici in tutto il mondo hanno partecipato all'asta internazionale per acquisirne i diritti. Boréal sta approfondendo l'analisi del testo per chiarire oltre ogni dubbio cosa sia successo, e Rizzoli rimane in attesa di avere un quadro più completo». Non tutte le Ia vengono per nuocere.

...

Sara Scarafia, *Scrittori in rivolta. No alla caccia alle streghe per l'Ia*, «la Repubblica», 2 ottobre 2026

«No, di intelligenza artificiale non parlo: è un tema sul quale non ho molto da dire. Mi avevano chiesto di scrivere sull'argomento un saggio lungo per una rivista americana ma ho mollato a metà. Ho davvero difficoltà a capire questa cosa.» Vincenzo Latronico, l'italiano che nel 2025 è stato selezionato nella short list del prestigiosissimo Booker Prize, è uno degli autori che «la Repubblica» ha sottoposto al test Ia. E il suo libro, *Le perfezioni*, diventato un caso editoriale internazionale, è uno degli esempi più eclatanti dell'inaffidabilità dei programmi «cacciatori» di algoritmo nella narrativa: lo stesso software a pagamento, Perplexity, giudicava alcune pagine artificiali tra il 50 e il 65 percento, altre solo al 3 percento. Pangram, il chatbot che è costato a Thélyson Orélien l'esclusione dal Goncourt, invece assicurava che era un testo scritto da un umano. Si sente salvato? «No. Mi ha discolpato. Perché ovviamente sei colpevole fino a prova contraria» ribatte Latronico centrando il cuore del problema che preoccupa gli editori italiani sempre più spaventati di un caso Goncourt nel

«Se dopo averlo letto, un libro scritto insieme a un software Ia ci sarà piaciuto moltissimo, ci importerà davvero se l'autore sia umano o meccanico?»

nostro paese. Caso che ha dimostrato che basta il sospetto a perdere la corsa a un premio e con essa la credibilità editoriale. Il problema è di natura giuridica: un giorno ci si troverà costretti a portare davanti a un giudice la corrispondenza con il proprio editor per dimostrare che non ci sono interazioni con le macchine ma solo con umani? Forse. Ma quello che oggi interessa di più agli scrittori è il tema letterario: può essere buono un libro ibrido, cioè scritto da un essere umano e corretto, reinterpretato, se non addirittura riscritto dall'Ia? «È impossibile stabilire se un libro è buono o no prima di leggerlo» dice Chiara Valerio che lancia una provocazione: «Se dopo averlo letto, un libro scritto insieme a un software Ia ci sarà piaciuto moltissimo, ci importerà davvero se l'autore sia umano o meccanico? Ciò che è scritto mi interessa più di chi lo ha scritto. Tuttavia l'Ia non supplirà il talento di chi scrive. Il talento non è democratico e non è un algoritmo.» Conta l'opera dunque? Anche se a scriverla ci ha aiutati una macchina? Paolo Di Paolo, che nel 2023, in tempi ancora non sospetti, aveva voluto che sulla copertina del suo *Romanzo senza umani* comparisse un'avvertenza – «Questo romanzo non è prodotto dall'intelligenza artificiale» – non è affatto d'accordo. «Non metto in dubbio che la famosa opera così centrale per alcuni, se scritta con l'Ia, possa venire anche meglio. Ma che ne sarà degli autori? Diventeranno dei timonieri sempre più bravi a guidare l'algoritmo? Io lo uso, per qualche ricerca, ma non potrei mai chiedergli di scrivere insieme a me.» Di Paolo ha provato a caricare su alcuni siti di Ai Detector utilizzati da «la

Repubblica» le pagine del suo romanzo in uscita tra qualche settimana. «Mi ha detto che erano artificiali all'87 percento. Un paradosso per me che in modo forse rétro continuo a credere nel campo magnetico tra l'opera e il suo autore.» Il tema per Di Paolo è il futuro con il rischio di un mondo senza scrittori: in assenza di sistemi in grado di dire con certezza se un testo è assistito, l'unica possibilità, per lui, è dichiarare se si è usato l'algoritmo. Del resto di libri ibridi è pieno il mercato. Ne è sicura Melania Mazzucco: «Tra gli ottanta scritti che abbiamo letto per la selezione Strega» dice la presidente del comitato direttivo del premio «ce ne sarà stato di sicuro qualcuno scritto con l'aiuto dell'intelligenza artificiale. E magari, grazie all'algoritmo, un libro brutto è diventato un po' meno brutto». Mazzucco si interroga sugli scrittori di domani, «che sono i ragazzi di oggi che studiano su ChatGpt. La scelta del Goncourt di escludere Orélien è un grave precedente». La caccia alle streghe è inutile: «L'algoritmo giudica sé stesso. Credo che sia troppo tardi ormai per cercare rimedi: il cancello è rimasto aperto per troppo tempo. Penso però che così come il libro di carta ha resistito al comodo ebook, anche l'iperletteratura, scomoda, storta, resisterà insieme alla letteratura ibrida». La iperletteratura di Mazzucco è quella che Nicola Lagioia lega alla «coscienza»: «La letteratura che l'Ia sa replicare è quella nella quale non c'è un legame inscindibile tra l'autore e la lingua che usa, tra l'autore e la storia che racconta. L'intuizione letteraria, quella per dire che ha avuto Mary Shelley quando ha scritto *Frankenstein*, non è replicabile. L'Ia replica l'esperienza linguistica. Se un giorno, è un'ipotesi altamente improbabile, acquisirà coscienza di sé allora saremo costretti a migrare verso un'altra forma espressiva». Lagioia però non demonizza: «L'intelligenza artificiale si può usare in maniera creativa: io le ho fatto mettere in connessione i sogni di alcune persone legate tra loro. Bisogna usarla con immaginazione, non per farle ripetere a pappagallo un testo già scritto». Valeria Parrella, che con *La ragazzina* è in finale al Campiello, l'algoritmo è pronto a sfidarlo: «Resteranno gli autori che hanno stile. Talmente tanto da osare twist improvvisi che sgomentano l'algoritmo. Ci saranno lettori anche lì?». Lei l'Ia non la usa: «Non la so usare. Al limite clicco sulla barra di Google e chiedo: "Esiste il Tommaseo on line?". Se esiste ci vado. Sennò mando un WhatsApp a mio padre che quando finalmente accende il cellulare mi cerca la definizione di "canettucciaccio"». Licia Troisi, che alle distopie è abituata, la usa ma con attenzione. «Qualche ricerca. Una volta ci ho fatto brainstorming: avevo bisogno di un oggetto per il libro game che sto scrivendo. Non è andata benissimo, nel senso che mi ha suggerito una cosa alla quale avevo già pensato. Alla fine l'ho scelta. Trovo gravissima la scelta del Goncourt: alimenta un clima di sospetto. E sono d'accordo con chi dice che se un libro scritto con l'Ia è buono, bene così. Del resto sono certa che al momento nessun autore possa scrivere per intero una storia con l'intelligenza artificiale. Esiste, la usano tutti, usiamola senza farci usare.» In attesa del dibattito giuridico, quello letterario, è solo all'inizio.

«L'algoritmo giudica sé stesso. Credo che sia troppo tardi ormai per cercare rimedi: il cancello è rimasto aperto per troppo tempo. Penso però che così come il libro di carta ha resistito al comodo ebook, anche l'iperletteratura, scomoda, storta, resisterà insieme alla letteratura ibrida.»

Elena Stancanelli

«La scrittura è una continua scoperta, non lasciamola all'Ia.»

«la Repubblica», 3 ottobre 2026

Intervista all'autrice argentina Samanta Schweblin sulla fiction e sull'attenzione come posta in gioco di quest'epoca assediata dai social e dall'algoritmo

Samanta Schweblin ha vinto il Malaparte 2026, che si assegna domani a Capri. È l'ultimo di una sfilza di premi che le sono stati attribuiti ultimamente e che la identificano come uno dei più importanti scrittori di questi anni. Nata in Argentina, vive a Berlino. […]

L'ultima volta che ci siamo incontrate abbiamo parlato dell'attenzione come gesto rivoluzionario, contrapposto alla distrazione che ci viene imposta. L'attenzione è il dono di uno scrittore, il modo in cui sceglie una storia e le rimane fedele. Come possiamo imparare a essere più attenti? Offrire attenzione è uno dei compiti della letteratura?

La crisi dell'attenzione mi preoccupa enormemente. È transgenerazionale, globale, esponenziale. Da adolescente potevo sdraiarmi sotto un albero e leggere per un paio d'ore senza interruzioni. Oggi faccio fatica a isolarmi, a lasciare il telefono lontano da me e a concentrarmi per almeno un'ora – almeno mezz'ora! C'è una citazione di Simone Weil che mi ripeto. È diventata una specie di mantra per me. Dice: «L'attenzione assoluta, non mescolata ad altro, è preghiera. Ogni volta che prestiamo una vera attenzione, distruggiamo una parte del male che è dentro di noi». Non è spettacolare? Penso che ci sia un legame fortissimo tra letteratura e attenzione. Senza l'attenzione del lettore, la letteratura non funziona. E forse uno dei più grandi atti di resistenza che possiamo esercitare è leggere: rifiutare attivamente di consegnare attenzione alle molteplici versioni delle «scatole idiote» progettate per distrarci. Dopo due ore di reel su Instagram i nostri cervelli non hanno più bisogno di niente, sono annientati, spenti. È vero che dopo solo mezz'ora di lettura si stancano, ma quella stanchezza è servita a produrre qualcosa di personale e nuovo. Produciamo significato, costruiamo nuove idee e nuovi modi di vedere, creiamo empatia con ciò pensavamo ci fosse estraneo, espandiamo la nostra esperienza. Davanti ai social media non produciamo nulla. Restiamo lì, al servizio di qualunque cosa qualcuno voglia dirci.

In «Il buon male», la tua ultima raccolta di racconti, ti muovi in un territorio sfuggente e affascinante, nel quale ciò che accade può rivelarsi diverso da ciò che avevamo immaginato, soprattutto sul piano morale. Abbiamo convinzioni automatiche – lo straniero è malvagio, ciò che non conosciamo è malvagio – che dobbiamo rovesciare se vogliamo capire qualcosa. Eppure ogni forma di conoscenza artificiale, dagli algoritmi all'Ia, ci spinge di nuovo nello stesso angolo. Come possiamo proteggerci?

Sappiamo che questo strumento che veniamo invitati, in modo così ingannevole, a chiamare

«intelligenza artificiale» non è affatto intelligenza. È una macchina predittiva. Uno specchio che non si limita a copiare ciò che vede, ma copia soltanto la media di ciò che vede: ciò che è più ripetuto, ciò che ci si aspetta sempre. Se incontra la parola «cane», presume che le parole vicine saranno probabilmente «marrone», «animale domestico», «abbaiare». Se incontra la parola «madre», presume che le parole vicine debbano essere «figlio», «famiglia», «cura». Ma l'operazione della fiction, e soprattutto della letteratura che si occupa dell'insolito, che è quella che mi interessa di più, o della letteratura fantastica propriamente detta, è un'equazione che funziona nella direzione opposta. La fiction più interessante dice «cane blu» e «madre senza figli»: esiste per spostare le cose fuori posto, non per rimetterle là dove erano già. Perché quando normalizziamo le cose, smettiamo di prestare attenzione. La normalità è una convenzione, un accordo sociale e culturale. E la letteratura è una grande alleata nell'allargare i suoi confini, che a volte fanno così tanto male.

Usi l'Ia nella tua scrittura, per la ricerca o per l'editing?
La uso per fare alcune ricerche. Non c'è alcuna possibilità che io la usi per scrivere o fare editing. E lo dico da una posizione di assoluto rifiuto. È come chiedere a una nuotatrice se, invece di allenarsi ogni giorno, preferirebbe che fosse il suo robot domestico a farlo al posto suo, o qualcosa del genere. Lo trovo assurdo. Ho cominciato a scrivere da bambina per il piacere, la curiosità e l'attenzione che mi dava. Scrivo perché mi piace. Anche se il processo non è sempre gratificante, sono una scrittrice perché mi piace scrivere, proprio come una nuotatrice nuota perché le piace nuotare. Che senso avrebbe farlo fare all'Ia? Non giudico chi scrive per altre ragioni e, in quei casi, non saprei cosa dire sull'opportunità o meno di usare l'Ia. Ma per chi, come noi, è qui perché lo ha scelto, mi sembra la cosa più assurda del mondo. Scrivo per ciò che scopro mentre scrivo. Se qualcun altro scrivesse al posto mio, non arriverei a nessuna scoperta.

«Le paure sociali sono sempre nell'aria. Ci sono persino prima che troviamo le parole per comunicarle.»

In un tuo racconto una ragazza mangia uccelli vivi. Esiste davvero una letteratura fantastica, oppure il realismo è semplicemente ciò che abbiamo deciso essere vero?
Penso che anche il «realismo» sia una forma d'arte molto particolare, e probabilmente la nostra più grande finzione. Se prendi un qualsiasi racconto di Raymond Carver, forse il più emblematico di tutti gli scrittori realisti, tutti i suoi racconti cominciano quando accade qualcosa di strano e inatteso. Viviamo in una realtà fratturata, una realtà completamente in crisi. Il «realismo» è spezzato, ed è una cosa positiva che lo sia, perché abbiamo bisogno di ampliare i nostri confini.

In «Distanza di sicurezza», una madre e una famiglia si trovano ad affrontare vermi che trasformano le persone e uccidono gli animali. Potrebbero nascondersi nell'acqua e forse non esistono antidoti. Il libro è stato scritto prima della pandemia di Covid. Sembri spesso intercettare le ansie collettive prima che diventino pienamente visibili. È anche questo il dono dell'attenzione? La letteratura può aiutarci a decifrare la realtà?
Le paure sociali sono sempre nell'aria. Ci sono persino prima che troviamo le parole per comunicarle. La fiction colloca quel disagio in un determinato personaggio, in una determinata situazione, e all'improvviso ciò che sentiamo diventa tangibile.

Sei nata in Argentina ma vivi a Berlino. Pensi che essere un'expat abbia cambiato la tua scrittura? Pensi che esistano ancora scrittori con un'identità nazionale, quando i temi sono diventati globali e le lingue si sono ibridate, tutte contagiate dall'inglese?
È una domanda molto bella, e non so come rispondere. Immagino di essere troppo immersa nel

problema, oppure forse non è esattamente un problema. Non lo so. Quello che sappiamo è che, tra piattaforme di streaming e social media, l'umanità non ha mai concentrato così tanto i propri consumi sulle stesse storie. Andiamo su Netflix e pensiamo di avere una gamma di possibilità. Ma poi ceniamo con gli amici e scopriamo che tutti si addormentano cullati dalle stesse tre o quattro serie dell'anno. È spaventoso. Stiamo globalizzando anche le nostre storie, e forse i nostri modi di raccontarle. Non so se vivere a Berlino abbia cambiato la mia scrittura. Ma so che il territorio su cui continuo a scrivere è l'Argentina. Trascorro almeno uno o due mesi all'anno a Lago Puelo, una piccola città in cui vive la mia famiglia, quindi continuo ad avere un'esperienza ravvicinata del mio paese e a considerarmi una scrittrice argentina.

Sei appassionata di non-fiction? C'è un campo che ti affascina più degli altri?
Al di fuori della fiction, il mio territorio preferito è un genere molto piccolo che mi piace sempre: gli scrittori che riflettono sul processo della scrittura. Amo i saggi che lo fanno non da una posizione di sapere e senza l'intenzione di scrivere manuali su come si scrive, ma partendo dalla domanda autentica su come diavolo una macchina narrativa può accendere l'immaginazione del lettore. Ci sono così tanti bei saggi su questo argomento di Ursula K. Le Guin, Grace Paley, Leila Guerriero, Marguerite Duras, Julieta Marchant, May Sarton… È curioso come tutti gli scrittori che mi vengono in mente in questo microgenere siano donne. Come se ci fosse qualcosa di femminile che è più aperto all'esercizio del porre domande, in opposizione all'esercizio del fare affermazioni e proiettare certezze, che è più spesso associato ai manuali su come dovrebbero essere fatte le cose. Anche se sono certa che ci siano molti bravi scrittori uomini e che esistano delle eccezioni. È solo una riflessione sulla mia lunga lista, non programmata, di donne.

Quali libri faresti leggere ai politici e agli imprenditori digitali per risvegliare la loro attenzione, per riportarli a una visione più umana del mondo?
Forse dovrebbero semplicemente leggere di più. La scienza ha già confermato quanto la fiction eserciti l'empatia, e molte delle crisi che stiamo vivendo, sia a livello locale sia globale, sono radicate in una totale mancanza di empatia verso gli altri. Ma, se stiamo al gioco della domanda su cosa si potrebbe leggere per ampliare il nostro pensiero, la nostra empatia e provare a comprendere, anche attraverso la fiction, quali cambiamenti abbiamo bisogno di affrontare, in questo momento mi vengono in mente due testi: il racconto *La lotteria* di Shirley Jackson e *Il mondo di ieri* di Stefan Zweig. Due classici che, date le circostanze attuali, sono improvvisamente diventati due strumenti utili per pensare al presente.

Qual è l'ultimo libro letto che consiglieresti?
È *Principio metà fine* di Valeria Luiselli: si collega a molte delle cose di cui abbiamo discusso. Esplora la possibilità di scegliere un futuro, di immaginarlo al di fuori delle strutture nelle quali siamo stati indottrinati. È una storia sulle relazioni intergenerazionali e sul mondo in cui la fiction è uno strumento per costruire e comprendere la realtà. Ed è innovativo nella sua forma.

Com'è cambiato il clima politico in Germania da quando vivi lì? Come è stata accolta la vittoria dell'Afd in Sassonia-Anhalt? Te l'aspettavi?
La Germania era l'ultimo posto in cui ci aspettavamo di vedere la destra crescere. Sembra esserci una sorta di autorizzazione ad attaccare gli immigrati e le persone che la pensano diversamente, qualcosa che un tempo era socialmente inaccettabile. Ma apprezzo il fatto che, per ora, Berlino rimanga questa grande Torre di Babele multiculturale, dove l'esperienza di vivere accanto ad altre culture fa parte della quotidianità. Penso sia qualcosa che dobbiamo imparare adesso.

Andrea Cortellessa

Ortese, la Famelica

«Antonomie», 6 ottobre 2026

Un ritratto di una delle più grandi scrittrici italiane

«Nel periodo compreso tra gli anni ’48 e ’62 mi accadde di prendere una quantità di treni, scendere in molte stazioni all’alba, e ripartire ancora di notte, barcollando per la stanchezza, senza sapere precisamente dove avrei riposato il giorno successivo. Qualche volta viaggiavo per un giornale, qualche volta no.» Così comincia, con quel picarismo leggendario che *solum* è suo, il libro forse più bello della scrittrice forse più grande che abbiamo mai avuto. Scrive queste parole, Anna Maria Ortese in arte «A.M.O.», licenziando nel ’91 – due anni prima della fama giunta troppo tardi, col *Cardillo addolorato*, e sette prima della morte, finalmente in pace (o così si spera), nell’ultimo ricetto di Rapallo – *La lente scura*, la silloge dei suoi «scritti di viaggio» che all’inizio degli anni Ottanta, al fondo d’una penuria fra le più angosciose, pensava di dare a un tipografo locale che l’aveva soccorsa (sarà in assoluto lei, nell’85, la prima italiana a percepire la «Bacchelli»); ma ci pensava almeno dal ’70 (quando Geno Pampaloni dà il libro come prossimo da Vallecchi). Dell’edizione rapallese non si fa niente, si capisce, ma anche Mondadori rifiuta il libro, e così altri editori («Lo fanno tutti – tutti, *rifiutano* i miei libri» si lamenta con l’amico Giorgio Di Costanzo).

Ed è un bel paradosso, commenta Luca Clerici (nella fondamentale biografia, *Apparizione e visione*, l’anno scorso ampliata da Luni), per una che all’attivo ha un Viareggio e uno Strega (anche se questo arride al sin dal titolo dimesso *Poveri e semplici*; si vede che, nel ’67 come oggi, si premiavano scrittori veri col loro libro peggiore). Nel frattempo sminuzza quello scartafaccio, ne regala sezioni sciolte a sigle piccole e minime (*Il mormorio di Parigi* a Theoria, *Il treno russo* ed *Estivi terrori* a Pellicanolibri); anche Adelphi, che ha preso a pubblicarla nell’86 con la ristampa dell’*Iguana* e i racconti di *In sonno e in veglia*, vuole prima da lei qualcosa di nuovo. Clerici però, che è giovane ed entusiasta, infine la spunta: nel ’91 il libro – da lui messo insieme unendo allo scartafaccio originario pagine dalla stessa autrice dimenticate, ma da lei poi vagliate e riviste – vede la luce presso un editore altrettanto giovane, Marcos y Marcos, e così incontra finalmente i suoi lettori. Quando poi *La lente scura* viene accolto da Adelphi, nel 2004, un cerchio si chiude.

Allora A.M.O. «si porta» – o così pare. Il *main publisher* vara ben due volumi di «romanzi», esemplarmente curati da Monica Farnetti, nella collana ammiraglia La nave Argo. Ma qualcosa, nella navigazione, dev’essere andato storto – se è vero che in questi vent’anni hanno latitato le riedizioni e le sue due maggiori studiose, appunto Farnetti e Angela Borghesi, hanno potuto raccogliere, di Ortese, solo esili raccolte di pagine saggistiche, *Da Moby-Dick all’Orsa Bianca* e *Le Piccole Persone*. Chissà allora che questa sospirata riedizione in economica, con un Turner rutilante in copertina, non segni una nuova inversione di rotta: e quel cerchio, una buona volta, si possa riaprire. Un contributo notevole lo

dà il carteggio della scrittrice, breve quanto sugoso, con Vito Laterza: che Giorgio Nisini ha curato con grande attenzione per Storia e Letteratura (nell'àmbito di un ambizioso progetto di documentazione dell'archivio letterario della casa editrice). Molte delle diciassette lettere (più sette telegrammi), quasi tutte comprese fra il '56 e il '58, erano state già rese note da Clerici, ma l'insieme (che ora comprende anche le responsive di un editore tanto sensibile quanto propositivo) è rivelatorio.

C'è tutto il versante del lamento: che costerna ma non sorprende (piatendo l'ennesimo anticipo, «la situazione è questa: giornali di sinistra, chiusi o aperti per lasciar passare mille lire, giornali di destra chiusi senza (per ora) speranza. Totale: fame. […] Oggi ho potuto mangiare da Quasimodo, dopo due giorni di niente, domani non so dove. […] Mi sembra impossibile che si possa morire d'inedia, in un mondo civile, ma è proprio così: si può morire tranquillamente. Io non voglio ancora morire. Non so il modo, ma voglio resistere»). Premuroso e forse spaventato, Laterza la insegue, non sa a chi affidare i suoi assegni, lei lascia recapiti dai quali sparisce, cambia casa ogni settimana, peregrina fra stanze ammobiliate e «Case Albergo per Giovani Laureate» (titolo che, per inciso, la vagabonda non possiede) come quella, oggi considerata un capolavoro, che all'indomani della guerra ha disegnato a via Corridoni un'archistar problematica come Luigi Moretti; ma quei «grattacieli dei poveri» li demonizza («profili altissimi di ghiaccio, silenziose lapidi per una folla, mostruosi fogli di giornale caduti dalle edicole del cielo») come aveva già fatto, nel *Mare non bagna Napoli*, con l'Albergo dei Poveri ai Granili: quei ricoveri pietosi «custodiscono delle salme. Sono le piramidi di Milano».

A Milano Ortese (che per caso era nata a Roma nel 1914) è sbarcata, in fuga appunto da Napoli, nell'estate del '48 e ci rimarrà, tra una fuga e l'altra, sino al '69. Nella *Lente scura* brilla un pezzo visionario ma anche ironico, *L'uomo d'acqua e un dialogo*, in cui sotto un diluvio la profuga intirizzita si rivolge a un

«Lo fanno tutti - tutti, rifiutano i miei libri.»

signore impettito; il suo silenzio la stizzisce, finché non realizza di aver chiesto informazioni a una statua, un «San Francesco che parlava con gli animali». A quel punto il confratello di bronzo si anima e la incoraggia a non avere paura della città: «Sembra chiusa, sembra ostile, non ha quasi cielo, ma è anche chiara. Appena la chiami, risponde». Milano risponde, sì: ci sono i giornali e gli editori, e «un tetto c'è sempre». Ma a quale prezzo. Dopo quell'illusione di accoglienza la città s'è fatta sempre più ostile, finendo per epitomizzare la società-ingranaggio, una città-macchina che «ha incapsulato l'uomo», un uomo che «non parla più»: come è successo a un operaio anziano che a Sesto è caduto in una cisterna incandescente, e alla fine al Musocco hanno dovuto seppellire «un blocco d'acciaio, che un tempo era stato un uomo». Sono accenti che prefigurano di almeno un decennio il Parise «nero» del *Crematorio di Vienna* ma anche, per certi versi, il Pasolini corsaro e luterano. (A Milano – questo a Laterza A.M.O. non lo dice – ha perduto anche l'amore, cioè Marcello Venturi; lo rievocherà, col *senhal* di Gilliat, nei romanzi «milanesi»: appunto *Poveri e semplici* e *Il cappello piumato*.)

Scrive queste cose, Ortese, tanto sui giornali di sinistra (in primis «L'Unità», del quale Venturi è redattore, almeno sino a quando il reportage dall'Urss, *Il treno russo*, non farà alzare qualche sopracciglio al Bottegone) quanto su quelli che considera di destra (come «L'Europeo», per il quale gira la città insieme a un fotografo; a Laterza, purtroppo inascoltata, propone infatti di inserire nell'impaginato «certe fotografie di una Milano immobile, appena spettrale», capaci di restituire la «fissità», la «carenza di linguaggio umano […] di una città convinta di essere tra le più vive d'Europa»). Dal '51 Vito Laterza ha derogato dalla vocazione solo saggistica della casa editrice di famiglia, con la collana Libri del tempo:



ritratti della società contemporanea eseguiti con gli strumenti specifici degli scrittori, «quell'unica via di conoscenza che la letteratura fornisce». E sono stati capolavori veri – come *Contadini del sud* di Scotellaro, *Le parrocchie di Regalpetra* di Sciascia, *I minatori della Maremma* di Bianciardi e Cassola – che oggi consideriamo incunaboli della non-fiction contemporanea. Ed è questo, certo, che nella vicenda più ci interessa oggi. Laterza legge i giornali e le riviste, tutte le riviste (o gran bontà degli editori antichi!), ed è lui ad avere l'idea del libro. A.M.O. tentenna («si può fare un libro così, tra articolo e narrativa?») ma c'è un precedente incoraggiante: nel '53 s'è fatta conoscere, nei Gettoni einaudiani di Vittorini, col successo di scandalo del *Mare non bagna Napoli*. *Silenzio a Milano*, che dopo essersi inseguiti per un po' esce infine all'inizio del '58, non tradisce le aspettative. Non rientra nel canone della *Lente scura* (verrà poi riproposto a più riprese, come volume a sé, da La Tartaruga – oggi però è introvabile), ma ne condivide l'atrabile dominante («la mia *Lente Scura* – malinconia e protesta – era di continuo allontanata e ravvicinata alle cose» scrive Ortese nella premessa del '91). Le vendite sono però un disastro, e non si fa niente di un capitolo terzo della serie a un certo punto vagheggiato da entrambi, Un mese a Roma (che tanto tempo dopo diverrà Estivi terrori); solo quando il Cardillo la rilancia, Laterza si fa vivo per una ristampa, fuori tempo massimo: nel '94 A.M.O., vecchia e bizzosa, non gli risponde nemmeno. È stata ingiusta, Ortese, con la sua città di più lunga adozione? Se lo chiede lei stessa nella premessa alla *Lente scura*, memore forse delle polemiche violente che accolsero *Il mare non bagna Napoli*: «Nel vivere umano […] io vedo da tempo una macchia, […] e forse una macchia nel sole stesso» (anche per il mentore massimo Leopardi, si ricorderà, «il sole non è chiaro»). Lo stesso si chiede tre anni dopo, nel ripubblicare da Adelphi quel libro che le aveva dato, insieme alla fama, i meno angelici dolori: «Mi domando se il *Mare* è stato davvero un libro "contro" Napoli, e dove ho sbagliato, se ho sbagliato, nello scriverlo». Ma lei stessa si dà la risposta giusta: «Pochi riescono a comprendere come nella scrittura si trovi la sola chiave di lettura di un testo, e la traccia di una sua eventuale verità». È proprio così. Noi la fame degli anni Cinquanta non l'abbiamo provata, né sappiamo quanto A.M.O. l'abbia fatta davvero; ma in questo suo scrivere impareggiabile la proviamo tutta, lancinante e succulenta.

«Pochi riescono a comprendere come nella scrittura si trovi la sola chiave di lettura di un testo, e la traccia di una sua eventuale verità.»

Chiara Bianchi

Non farne un'immagine. Ingeborg Bachmann

«Limina», 6 ottobre 2026

Ciò che un ritratto non può contenere

«Ogni necrologio non può che essere un'indiscrezione.» Bachmann lo scrive a Uwe Johnson il 18 maggio 1970. Quattro anni dopo, Johnson mette quelle parole in apertura di *Un viaggio a Klagenfurt*, preferendo a una frase pubblica qualcosa che lei aveva affidato soltanto a lui, quasi accettando che fosse Bachmann stessa a stabilire il margine entro cui avrebbe potuto avvicinarsi a lei. Un gesto postumo, dunque, già sorvegliato dalla voce di chi non può più intervenire[1].

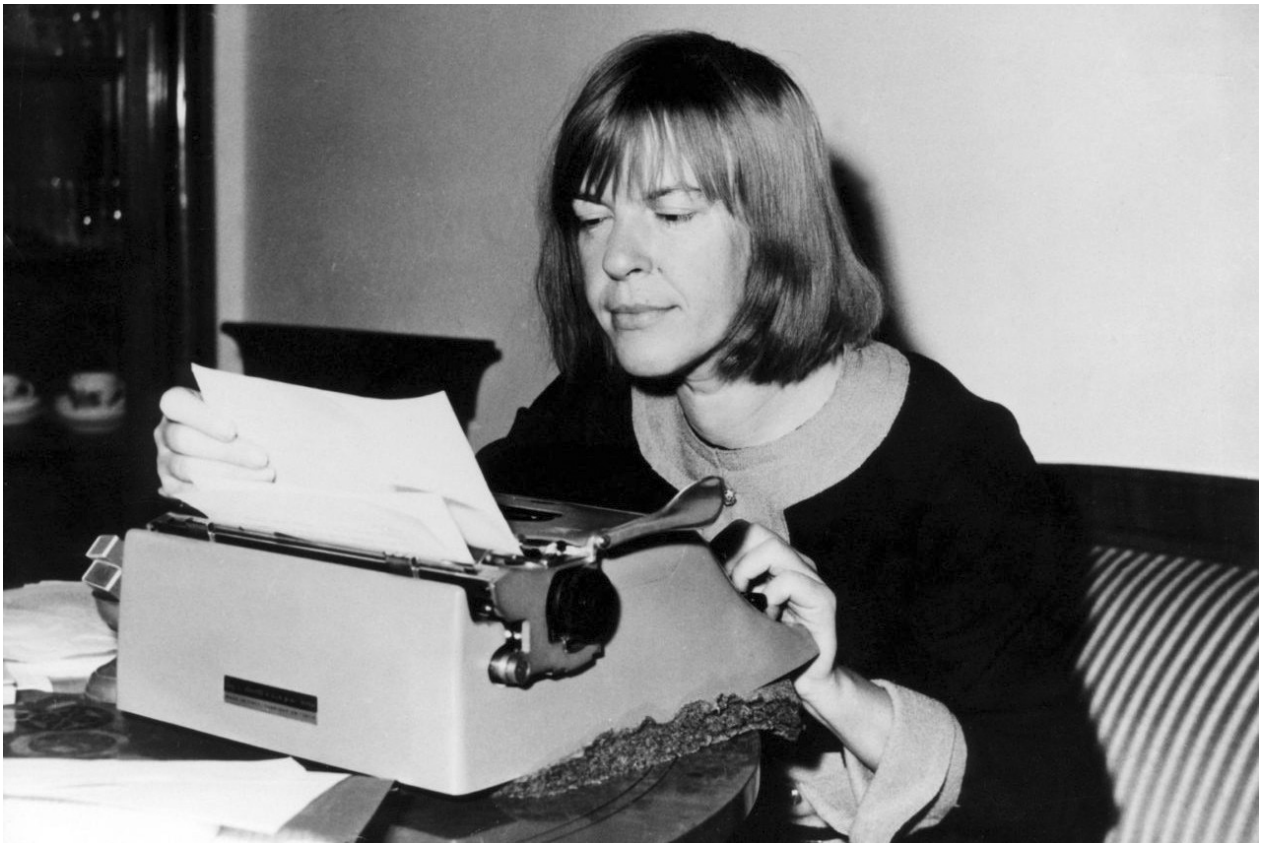
Nel 1963, Ingeborg Bachmann aveva chiesto a Max Frisch di distruggere le sue lettere «affinché nessuno un giorno ne abbia spettacolo». Frisch, dal canto suo, aveva tolto a Dio il comandamento che proibisce di farsi un'immagine e lo aveva consegnato agli amanti. Farsi un'immagine di qualcuno significa fissarlo in ciò che si crede di sapere e smettere di aspettarsi che cambi: l'idolatria trasferita negli affetti, il ritratto adorato al posto del vivo. Nel giugno del 2026 quelle lettere sono arrivate anche in Italia, raccolte nelle oltre novecento pagine di *Non siamo stati bravi* (edito da Feltrinelli). Ora, possiamo leggerle tutte[2].

Non è capitato solo a lei. Delle scrittrici morte la vita arriva sempre insieme all'opera, e quasi sempre attraverso gli uomini che l'hanno condivisa. La tentazione di ricavarne un'accusa contro gli archivi sarebbe forte, ma anche piuttosto pigra. I documenti correggono leggende, e di leggende, intorno a Bachmann, se ne sono accumulate parecchie. La storia della ricezione dice qualcosa di meno consolatorio. Per molto tempo la poetessa lirica, il prodigio della lingua, è stata più facile da accogliere della donna dentro la storia con la guerra, la casa paterna, gli uomini, la clinica, i farmaci. Intorno alla vita delle scrittrici la discrezione ha protetto raramente le scrittrici, e quasi sempre ciò che era stato fatto loro. Se lettere, taccuini, frammenti non fossero usciti dai cassetti, una parte della violenza sarebbe rimasta dove conveniva lasciarla. Anche per questo oggi è più difficile ridurre Bachmann a una questione di temperamento e più facile leggerla come una scrittrice che aveva riconosciuto nella distruzione privata la continuazione di una storia collettiva.

Resta la parola di Bachmann. La differenza non sta in quanto si mostra, ma nell'ordine in cui lo si mostra. Chi raccoglie decide anche la disposizione, e una disposizione riuscita fa sembrare intero ciò che intero non è. Che cosa accade, allora, quando il diritto a conoscere incontra qualcuno che non può più opporre il proprio diritto a sottrarsi?

Il centenario della sua nascita ha reso questa tensione molto visibile. Bachmann è tornata attraverso biografie, carteggi, film, nuove edizioni. L'orma editore ha riproposto Johnson; Adelphi ha pubblicato *Gli ultimi giorni di Ingeborg* di Fleur Jaeggy; Regina Schilling con il suo docufilm *Jemand, der einmal ich war* ha affidato a Sandra Hüller il ruolo di Ingeborg. Su «Alias», a proposito della biografia di Rita Svandrlik, è comparsa l'espressione «ritratto scorniciato».

La formula resta in mente perché la cornice, più del volto, è ciò che decide dove comincia e dove finisce ciò che stiamo guardando.
Un centenario non riporta in vita nessuno, ma rimette in circolo immagini. Con Bachmann il problema non è la mancanza, ma la sovrabbondanza. La poetessa fragile, l'amante di Celan e di Frisch, la vittima di una relazione distruttiva, la scrittrice morta a Roma dopo l'incendio. È una verità parziale che diventa tenace.
Una scrittrice morta non può difendersi dalla propria leggibilità. Bachmann aveva già scritto contro questa pretesa di trasparenza. *Il libro Franza* mette in scena Leopold Jordan, psichiatra e marito della protagonista, che non ha bisogno di sembrare un carnefice. Gli basta sapere. Franza passa sotto il suo sguardo medico, viene descritta, interpretata e ricondotta a un caso. Il progetto incompiuto *Todesarten* (in italiano *Cause di morte*) nasce anche da qui, da delitti che non hanno bisogno di sangue e possono compiersi sotto l'apparenza della cura, della competenza e persino dell'innocenza. Nelle prefazioni Bachmann li chiama «sublimi», proprio perché diventano difficili da vedere mentre accadono nella quotidianità[3].
Che il libro sia stato conosciuto come *Il caso Franza* non è allora un dettaglio innocuo. Bachmann aveva proposto *Il libro Franza*, titolo ripristinato nell'edizione critica. «Caso» è la parola di Jordan. È il punto in cui Franza smette di essere qualcosa di più del referto che la riguarda. Altri decidono il nome sotto cui una donna sarà letta. La stessa incrinatura attraversa *Malina*, il solo romanzo del ciclo portato a termine. L'io che al mattino presto, sprofondato



nella sedia a dondolo, fissa il muro che ha una crepa, una crepa vecchia che ora si allarga appena perché lei continua a fissarla. L'io narrante finirà per scomparire in quella fenditura; il muro si richiude, non resta un corpo e tuttavia l'ultima frase dice che è stato un assassinio. Non c'è niente che possa essere mostrato come prova e niente che restituisca la persona. Bachmann costruisce un io che, mentre viene raccontato, si sottrae alla presa. Al posto del ritratto resta una parete chiusa. La commemorazione chiede una figura da riportare alla luce; Bachmann lascia che la figura scompaia e che a parlare resti soltanto la traccia della sua scomparsa[4].

Naturalmente non avrebbe senso mettere sullo stesso piano Jordan e chi scrive una biografia, gira un film o apre un archivio. Franza serve per un'altra ragione. Serve a chiederci che cosa accade quando il desiderio di capire non accetta più il limite di ciò che può conoscere. E quando l'oggetto di quel desiderio di capire è una persona morta, chi decide dove quel limite debba essere posto?

È forse questo che rende ancora più strano *Un viaggio a Klagenfurt*, Johnson parte pochi giorni dopo i funerali dell'amica e cerca «le condizioni oggettive della storia di una persona». Misura distanze, consulta orari ferroviari, legge mappe, raccoglie dati sulla Klagenfurt dell'Anschluss, monta documenti. Non usa l'intimità come scorciatoia. Bachmann affiora dai luoghi, dalle circostanze, dalle frasi altrui, da quello che non c'è più. Heinrich Böll, scrivendo del libro, parla di una straordinaria cortesia, e in quella frase iniziale riconosce un buon esergo non soltanto per una biografia, ma persino per un'autobiografia.

La parola è sorprendente ma precisa. La cortesia non tiene a distanza, impedisce soltanto che la prossimità venga scambiata per un diritto. Johnson arriva fino alla tomba e non pretende che la tomba risponda. Se una biografia tende a collegare i punti, lui sembra interessato anche allo spazio che rimane tra un punto e l'altro.

Le biografie uscite per il centenario scelgono necessariamente un'altra via. Dieter Burdorf intitola la

«Ogni necrologio non può che essere un'indiscrezione.»

sua *Dieses unruhige Ich*, Andrea Stoll *Zwei Menschen sind in mir*; Rita Svandrlik, in *Scrivere per esistere*, riporta Bachmann al lavoro, ai contratti, alle redazioni, al denaro, togliendola alla posa della poetessa votata soltanto all'assoluto. Non fanno la stessa cosa e non producono lo stesso ritratto. Hanno però in comune una necessità inevitabile. Per raccontare una vita bisogna darle una forma, e anche l'io più mobile necessita di essere fermato abbastanza a lungo da poter entrare in una frase[5].

Regina Schilling incontra lo stesso problema, e lo sa: il suo docufilm si apre proprio sul muro incrinato di *Malina*. In *Jemand, der einmal ich war* Sandra Hüller presta a Bachmann il proprio corpo dentro un giorno immaginario a Roma; intorno ci sono materiali d'archivio, interviste, testi della scrittrice. Nessuno di questi elementi risolve gli altri. Hüller somiglia e insieme disturba la somiglianza, perché tra il suo volto, quello delle fotografie e la voce di Bachmann resta uno scarto che il film non tenta di nascondere[6].

Il titolo lo dice con una precisione quasi crudele. *Jemand, der einmal ich war*, qualcuno che una volta ero. Non «io», ma qualcuno. Il riconoscimento arriva dopo la separazione, quando ciò che siamo stati è già diventato un'altra cosa.

Fleur Jaeggy si muove da un punto quasi opposto. *Gli ultimi giorni di Ingeborg* occupa quarantaquattro pagine. Torna su tre tempi lontani, una casa sulla costa toscana, una conversazione sulla vecchiaia e sulla morte, gli ultimi giorni al Sant'Eugenio. La memoria procede per ritorni, non per completamento. Un'Alfa Romeo, il nuoto, i silenzi, una pasticceria, una tomba immaginata accanto a Keats, poi il corpo ustionato dell'amica e l'impossibilità di salvarla[7].

Sarebbe troppo semplice fare della brevità una virtù. Anche un frammento costruisce, sceglie, esclude.

«Avevo messo a posto, o nel sogno, gli anni futuri e l'avevo con me, lei Ingeborg.»

Jaeggy però non usa la prossimità come prova d'autorità. Essere stata lì non le consente di sapere tutto. Anzi, sembra accadere il contrario. Più l'amicizia è vicina, più netto appare ciò che non può essere recuperato. E quella distanza non viene colmata, entra nella frase. Per questo non offre la «vera» Ingeborg privata contro quella pubblica. Restano i gesti, i lampi di conversazione, il corpo dell'amica negli ultimi giorni, e nessuno di questi elementi pretende di bastare. Ciò che manca non viene trattato come una lacuna da riempire.

Un anniversario rimette un'autrice in circolazione, la consegna a nuovi lettori, la fa parlare ancora. Ogni epoca vuole che i morti le rispondano; più raramente accetta che continuino a porle domande.

La trasformazione in icona può nascere dalle migliori intenzioni. La donna ferita viene finalmente riconosciuta come vittima; l'esperienza privata viene letta dentro la storia della violenza patriarcale; le lettere vengono pubblicate perché illuminano l'opera. Si guadagna conoscenza, e sarebbe assurdo rimpiangere l'ignoranza. Ma la somma di ciò che sappiamo non coincide con una persona. A volte la ricopre.

Bachmann ha scritto contro la pretesa di una verità pacificata. Nei suoi libri il linguaggio non giunge mai a possedere completamente ciò che nomina e l'io non resta dove lo si è messo. Forse anche la lettura postuma dovrebbe accettare questa perdita, non per rispetto sacrale, né per timore della biografia, ma perché l'opacità non è un difetto della documentazione. È una componente della persona.

Schilling offre un corpo senza farlo coincidere con Bachmann. Jaeggy conserva la vicinanza senza trasformarla in onniscienza. Johnson raccoglie prove che conducono a un'assenza. Tre gesti diversi, nessuno innocente. In un punto però convergono: nessuno dei tre nasconde che una forma è imposta. Jordan, il medico, fa l'opposto. Gli basta sapere. Un ritratto diventa docile quando smette di sembrare una lettura, sostituisce la persona, e non lascia più niente con cui contraddirlo.

«Ogni necrologio non può che essere un'indiscrezione.» Non esiste un modo puro di raccontare i morti, tanto meno una scrittrice il cui volto, le lettere, gli amori e la sua morte sono entrati da tempo nell'immaginario che circonda i suoi libri. La fedeltà, allora, può non consistere nel restituire una persona, ma nel conservare, dentro ogni restituzione, ciò che di lei non riusciamo a restituire.

NOTE

1. Uwe Johnson, *Un viaggio a Klagenfurt. Sulle tracce di Ingeborg Bachmann*, traduzione di Luigi Reitani, L'orma, Roma, 2026. La frase in esergo proviene da una lettera di Bachmann a Johnson del 18 maggio 1970. Nel volume è incluso anche lo scritto di Heinrich Böll.
2. Ingeborg Bachmann, Max Frisch, *Non siamo stati bravi. Lettere 1958-1972*, traduzione di Emilia Benghi, Cristina Vezzaro, Feltrinelli, Milano, 2026; Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*.
3. Ingeborg Bachmann, *Il libro Franza*, traduzione di Magda Olivetti e Luigi Reitani, a cura di Luigi Reitani, Adelphi, Milano, 2024, ; Luigi Reitani, «La nostalgia di Iside», pp 16-17; «Prefazioni a *Cause di morte*».
4. Ingeborg Bachmann, *Malina*, traduzione di Maria Grazia Manucci, Adelphi, Milano, 1987.
5. Dieter Burdorf, *Dieses unruhige Ich*, C.H. Beck, 2026; Andrea Stoll, *Zwei Menschen sind in mir*, Piper, München, 2026; Rita Svandrlik, *Scrivere per esistere*, Carocci, Roma, 2026.
6. Regina Schilling, *Ingeborg Bachmann – Jemand, der einmal ich war*, 2026.
7. Fleur Jaeggy, *Gli ultimi giorni di Ingeborg*, Adelphi, Milano, 2026.

Lara Ricci

Anne Carson: il mito visto dalle donne

«Domenica», 11 ottobre 2026

La poeta e classicista canadese, premio Nobel per la letteratura, con il suo sguardo inedito ha ampliato il significato dei miti e dei classici greci e latini

Che il mito sia sempre vero, indipendentemente dalle epoche e dalle occasioni, è assiomatico, Lo stesso si può dire per i classici della letteratura. Affermare perciò che Anne Carson – la poeta, scrittrice e traduttrice canadese vincitrice del Nobel per la letteratura 2026 – ha saputo raccontare la contemporaneità attraverso i miti greci e romani, o dare a questi una nuova giovinezza, è sicuramente corretto, ma pare il riconoscimento di un'impresa da poco. Eppure ciò che questa autrice riesce a fare con la sua capacità di ribaltare il punto di vista sul presente, con il suo sguardo originale, ironico, netto, e con la sua singolare commistione di generi e forme, è dirompente. Nelle sue rivisitazioni, che spesso adottano una prospettiva femminista e queer, dunque agli antipodi rispetto a quella patriarcale del mondo antico, la forza interpretativa del mito si rivela così potente che pare che questo sia nato proprio per raccontare il mondo odierno, che qui va incontro a un'agnizione, rivelandosi sotto una luce inedita.

Inedita, per esempio, appare Elena in *Era una nuvola* (Crocetti, 2021, traduzione di Patrizio Ceccagnoli), dove è impersonata da Marylin Monroe, chiamata con il suo vero nome. «Mi aspetto che sappiate della guerra di Troia / e di come fu causata da Norma Jeane Baker, / sgualdrina di Troia. / Be', benvenuti nelle Pubbliche Relazioni! / Era tutta una truffa» esordisce, nella libera trasposizione nel secolo scorso dell'*Elena* di Euripide, una tragedia in cui la bella figlia di Leda e Zeus non va a Ilio con Paride, ma è portata in Egitto da Ermes per volontà di Era e resta fedele al marito. A Troia viene mandato un simulacro, una «nuvola» con le sue sembianze. Ed è per tale abbaglio che si massacrano greci e troiani. Nella versione di Carson non sono gli dèi, ma è la Metro-Goldwyn-Mayer a ordire il tranello, perché vuole girare un bel colossal di guerra, e Arthur Miller, uno degli ex mariti, impersona Menelao, Menelao/Miller è il violento, il dominatore, il patriarca che ringrazia ogni giorno gli dèi / per la precisione del comando, che tiene in ordine l'anarchia del suo cuore e che spacca il naso con un pugno alla moglie, creduta fedifraga, «il più caro suo possesso», e così la rifà sua. Salvo poi scoprire che non è lei: «Quella Norma Jeane a Troia, quella non ero io (ripeto). / Era una nuvola. / Lui rimane lì, come una valanga in fermo immagine. / Nuvola, dice. / Abbiamo combattuto dieci anni per una nuvola / Be', dissi, questo è il succo. / E poi, / è la divina verità, / Arthur andò in fiamme. // Estinsi Arthur colpendolo col mio accappatoio». Eccola, Elena/Marylin, anzi Norma Jeane, con tutta la sua leggerezza, l'ironia, l'intelligenza che fece così fatica a farsi riconoscere, costretta come è stata a vestire i panni della bionda,

a sedurre per non sentirsi invisibile, a essere idolatrata e non amata. Sola, con il suo abisso, feticcio «di uomini che stanno spalla a spalla»,
Così Carson trasfigura il mito, la bellezza di Elena diviene amara, l'interpretazione del racconto prende tutta un'altra piega: «Stupro / è la storia di Elena, / di Persefone, / di Norma Jeane, / della città di Troia. / La guerra è il contesto / e Dio è un ragazzo».
Partiamo da quest'opera, smaccatamente femminista, come il piccolo saggio «Il genere del suono» (Crocetti, 2026, contenuto anche in *Vetro, Ironia e Dio*) perché entrambi, e in generale il femminismo dell'autrice, non sono messi in evidenza nella bibliobiografia redatta dal presidente del comitato dei Nobel, Anders Olsson, né nei molti articoli celebrativi usciti all'indomani dell'annuncio del premio letterario. Premio assegnatole «per la sua opera audace e originale che, in un dialogo giocoso con la tradizione classica, ha creato nuove forme per la letteratura contemporanea» e che, da qualche tempo a questa parte, ha iniziato a incoronare scrittrici e scrittori ad anni alterni, senza però preoccuparsi di colmare il grande gap nella storia del riconoscimento: oltre cento gli uomini premiati, diciannove le donne. Premio che è perciò probabilmente sfumato per un'altra geniale scrittrice canadese, l'ottantaseienne Margaret Atwood, con il suo, questa volta dichiarato, femminismo rivoluzionario (e pacifico).
Elena di Troia torna anche nell'incipit del romanzo in versi *Autobiografia del rosso* (Bompiani, 2000, La nave di Teseo, 2020, traduzione di Sergio Claudio Perroni), in cui Carson reinterpreta la storia di Gerione: «uno strano mostro alato e rosso». Qui è un quattordicenne canadese queer, abusato da fratello, che s'innamora di Eracle (il tema del desiderio è ricorrente nell'opera di Carson). La vicenda originale è narrata da Stesicoro, «il più omerico dei poeti lirici» (secondo Longino), nato intorno al 650 a.C. nella siciliana Imera e vissuto tra profughi che parlavano un dialetto misto di calcidese e dorico. Un autore che – secondo Carson –ha smontato i cardini della tradizione, liberando gli aggettivi, prima fortemente ancorati alla consuetudine. Aggettivi che per la poeta sono «i cardini dell'essere» («Quando si è profughi si ha fame di lingue e si è pronti a tutto. Le parole rimbalzano»). E così facendo ha liberato anche Elena dal suo epiteto. Era infatti «incardinata a una tradizione di immoralità che era già vecchia allorché ne fece uso Omero». Facendolo, sprigionò «una tale luce che potrebbe averlo momentaneamente accecato». Processo che avviene anche con le riscritture di Carson. Del resto, lei stessa è la persona che, negli ultimi trenta anni, ha liberato l'immaginazione intorno alla scrittura e alla poesia» ha dichiarato al «New York Times» la poeta giamaicoamericana Claudia Rankine. L'opera di Carson, una classicista di ispirazione modernista, infatti, è un'opera ibrida, sia per quanto riguarda i generi confessionale e sperimentale, sia per quanto riguarda le forme: diversi suoi testi, come *Decreazione* (Utopia, 2023) e *Vetro, Ironia e Dio* (Crocetti, 2023), uniscono poesia, saggistica e memoriale, e la critica la indica spesso come l'iniziatrice del *lyric essay*, il saggio lirico. «L'ibrido, in Anne Carson» ha osservato Ceccagnoli «non si dà a metà strada tra due opposti, ma nella loro esibita conflagrazione, nella loro sfacciata esibizione simultanea».

Era una nuvola.
Lui rimane lì, come una valanga in fermo immagine.
Nuvola, dice.
Abbiamo combattuto dieci anni per una nuvola.

Antonello Guerrera

Banditi i libri di Rooney. «È un'estremista pro Pal.»

«la Repubblica», 15 ottobre 2026

Il Regno Unito contro la scrittrice irlandese. Nel paese il suo sostegno al gruppo radicale Palestine Action, considerato terrorista, è reato

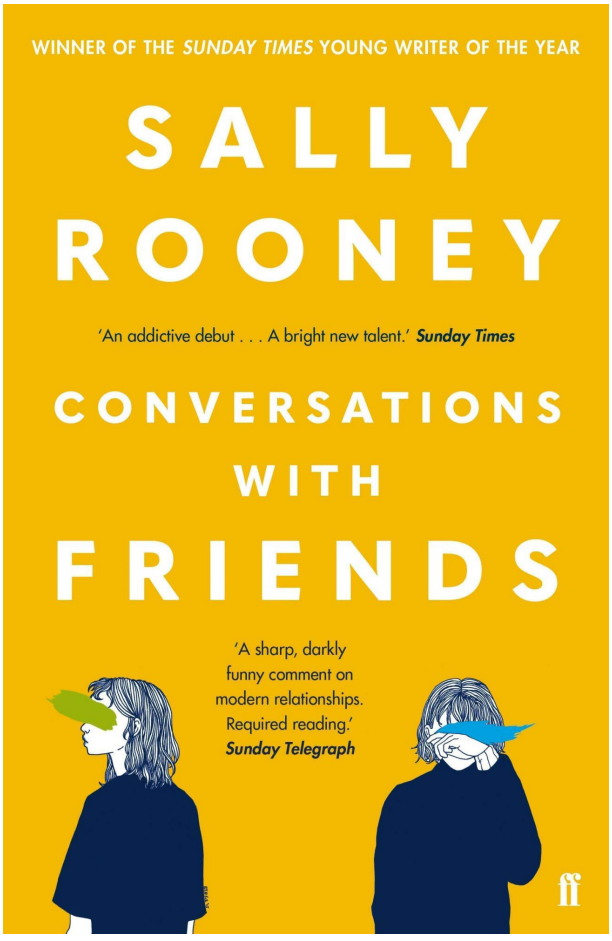
Sally Rooney lo temeva, e alla fine è successo. La scrittrice irlandese, una delle più celebri e vendute al mondo, ha annunciato ieri che i suoi libri non saranno più commercializzati nel Regno Unito, dalle cui librerie spariranno. La clamorosa decisione arriva dopo il sostegno pubblico della trentacinquenne Rooney a Palestine Action, un gruppo radicale per la causa palestinese definito «organizzazione terroristica» dal governo laburista di Keir Starmer nel luglio 2025. Una decisione controversa e presa dopo che alcuni rappresentanti di Palestine Action si erano resi protagonisti di un'azione clamorosa: un raid in una base dell'aeronautica militare britannica Raf, a Brize Norton, dove danneggiarono alcuni cacciabombardieri per milioni di euro, in nome della causa palestinese. Dunque, l'allora primo ministro Starmer, predecessore dell'attuale premier Andy Burnham, decise di dichiarare Palestine Action un gruppo terrorista. Una definizione contestata da molti militanti, che sono stati arrestati in varie manifestazioni per cori e cartelli in favore del movimento. Ma cosa c'entra Sally Rooney, il cui romanzo *Persone normali* ha già venduto oltre un milione di copie nel solo Regno Unito ed è stato adattato per la Bbc? Mentre il suo esordio *Parlarne tra amici* e *Dove sei, mondo bello* hanno venduto a testa più di cinquecentomila copie oltremanica?

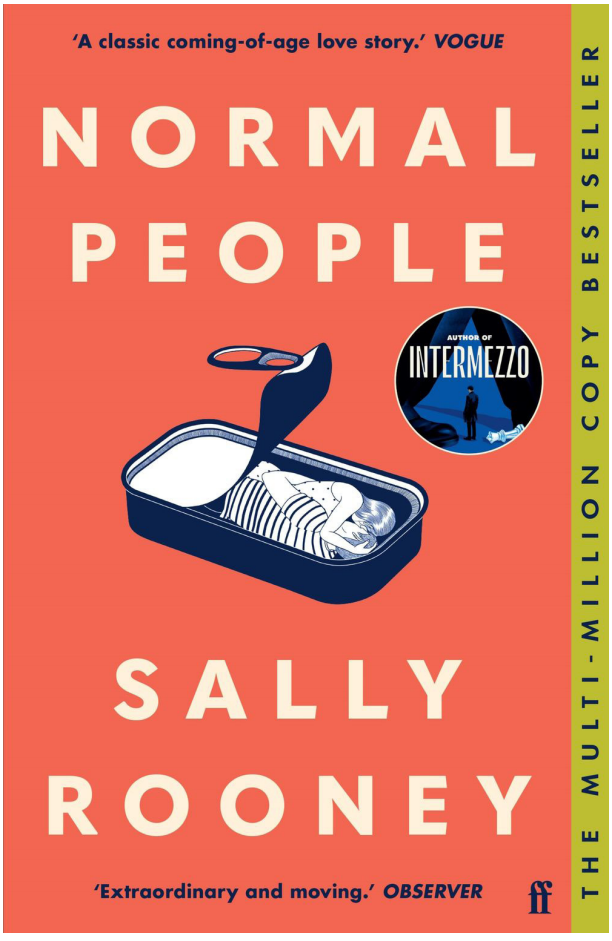
La scrittrice, che vive nella contea irlandese di Mayo e che è vicina alla causa palestinese, poche settimane dopo la messa al bando di Palestine Action, scrisse sull'«Irish Times» un commento eloquente, dal titolo: *Sostengo Palestine Action. Se questo fa di me una «sostenitrice del terrorismo» secondo la legge britannica, così sia*. Nell'articolo, Rooney dichiarò che avrebbe utilizzato i proventi delle vendite dei suoi libri per sostenere il movimento proscritto. Ma nel Regno Unito ciò costituisce reato, e per questo l'autrice avrebbe poi annullato un viaggio in Inghilterra: per il **timore di essere arrestata.

E così arriviamo a oggi. L'editore di Rooney nel Regno Unito, Faber & Faber, ha comunicato che «l'attuale legislazione britannica ha creato una situazione in cui Faber non può corrispondere a Sally Rooney i proventi derivanti dalle vendite delle sue opere nel Regno Unito. Vendere i libri di una scrittrice senza poterle versare i relativi compensi rappresenta una situazione inaccettabile per una casa editrice. Per questo motivo, e in pieno accordo con Sally, abbiamo deciso di non poter più distribuire le sue opere nel Regno Unito, in nessun formato. Continuiamo a essere orgogliosi di pubblicare la sua straordinaria produzione letteraria, che continueremo a commercializzare negli altri paesi. Al momento non abbiamo ulteriori commenti da rilasciare».

Sulla kafkiana vicenda si è espressa oggi anche Rooney: «Un mese dopo il provvedimento del governo britannico contro il gruppo nel luglio 2025, ho scritto un articolo in cui esprimevo la mia intenzione di continuare a sostenere Palestine Action, che qui, nella Repubblica d'Irlanda, non è un'organizzazione messa al bando né soggetta ad altre forme di divieto. Di conseguenza, l'adempimento dei contratti per la pubblicazione delle mie opere nel Regno Unito potrebbe ora costituire un grave reato». «Dopo un processo di consultazione e un'attenta valutazione, e con il mio pieno consenso» continua Rooney «la mia casa editrice Faber ha pertanto stabilito di non poter più distribuire le mie opere nel Regno Unito. Ho fatto tutto il possibile per essere sincera con il pubblico riguardo alle mie convinzioni e alle mie intenzioni, e sono pienamente pronta ad accettarne le conseguenze. Al momento non ho altro da aggiungere». L'Irish Times riporta che almeno le copie dei libri di Rooney già presenti sul mercato britannico potranno continuare a essere vendute fino a esaurimento delle scorte e non dovranno essere restituite.

Come ricorda «The Guardian», l'articolo 15 del Terrorism Act della legge britannica, che interessa anche Palestine Action, stabilisce che commette un reato chiunque «fornisca denaro o altri beni, sapendo o avendo ragionevoli motivi per sospettare che saranno o potrebbero essere utilizzati per finalità terroristiche». Ciò è punibile con un massimo





di quattordici anni di reclusione. Nel Regno Unito, oltre 3700 persone sono state arrestate con l'accusa di aver sostenuto Palestine Action. La maggior parte degli arresti è avvenuta per aver esibito cartelli con la scritta: MI OPPONGO AL GENOCIDIO, SOSTENGO PALESTINE ACTION. Circa 2500 persone sono state formalmente incriminate, ma nessuna è ancora stata processata, poiché è in corso un procedimento giudiziario che contesta la legittimità della messa al bando del gruppo e che sarà esaminato dalla corte suprema il mese prossimo.

...

Antonello Guerrera, *Scrittori, politici e lettori in difesa di Sally Rooney*, «la Repubblica», 16 ottobre 2026

Alla libreria Waterstones di Trafalgar Square a Londra, *Dove sei, mondo bello* di Sally Rooney è uno dei libri consigliati con un post-it: OPERA DI UNO DEI TALENTI PIÙ BRILLANTI DELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA. Una ragazza, che preferisce restare anonima, compra una copia di *Persone normali* (un milione di esemplari venduti oltremanica) e ci dice: «Sally è una donna coraggiosa e per questo avrà sempre il mio rispetto». Un'impiegata della libreria – pure se non potrebbe per norme aziendali – confida «la Repubblica» che, dopo il clamoroso annuncio di mercoledì riguardo all'imminente stop totale dei libri di Rooney in vendita nel Regno Unito per il suo sostegno a un gruppo pro Pal, «oggi abbiamo venduto più copie delle sue opere rispetto alle ultime settimane». On line è una cascata di commenti a favore di Rooney, molti anche dall'Italia: «Ora andiamo tutti a comprare i libri di Sally!». Le classifiche delle prossime settimane potrebbero riservare sorprese.

A Trafalgar ci sono ancora decine di tomi della trentacinquenne scrittrice irlandese, così come alla sopraffina libreria Hatchards e alla Waterstones di Piccadilly Circus, dove Rooney aveva lanciato il suo ultimo romanzo *Intermezzo* nel 2024. Ma fino a quando? Waterstones, la più celebre catena di librerie del Regno, non ha risposto alla richiesta della «Repubblica» su quanti libri della scrittrice restino in magazzino.

«Davvero Rooney rappresenta un pericolo per la nostra società? O tutti quegli ottantenni arrestati alle manifestazioni?»

Di certo, presto finiranno. [...] La sinistra britannica e alcuni colleghi di Rooney sono insorti in difesa della scrittrice. In un paese dove si possono comprare libri di dittatori, ex terroristi e persino di assassini, ma presto non le opere dell'irlandese. William Dalrymple ha definito la vicenda «assolutamente assurda e vergognosa». Colm Tóibín ha condiviso un video virale di un deputato laburista, John McDonnell, che si è messo a leggere ad alta voce i romanzi di Rooney come in *Fahrenheit 451*. Il celebre presentatore della Bbc David Aaronovitch: «È una sconfitta della nostra democrazia e libertà di espressione». Patrick Corrigan di Amnesty Uk: «Che paese siamo diventati?». E l'ex leader laburista Jeremy Corbyn: «Il coraggio di Sally ci ispira tutti». Altri scrittori, anche irlandesi, contattati dalla «Repubblica» per ora preferiscono non commentare.

Del resto, le leggi contro Palestine Action nel Regno Unito sono severissime e tutti aspettano la sentenza della Corte Suprema di inizio novembre che dovrà decidere se il gruppo sia davvero terrorista. Intanto, giubilano i media conservatori e di destra – dallo «Spectator a «Unherd» – mentre «The Guardian» scrive oggi in un commento: «È davvero dura rendersi conto che un'autrice possa pubblicare ovunque nel mondo, ma non nel Regno Unito. Davvero Rooney rappresenta un pericolo per la nostra società? O tutti quegli ottantenni arrestati alle manifestazioni?».

Emiliano Ceresi

Un lavoro da masochisti e libertini

«Lucy. Sulla cultura», 16 ottobre 2026

Intervista alla traduttrice Renata Colorni

Entro nel cortile di un elegante palazzo milanese, immerso in un silenzio d'acquario. Dalle finestre arriva soltanto l'acciottolio di qualche stoviglia e il brusio pigro di un televisore acceso. Raggiungo una delle diverse scale che si affacciano sulla corte e comincio a salire. Prima ancora di arrivare alla soglia del suo appartamento, sento risuonare il timbro cristallino di Renata Colorni. «Ti sei mica perso? Capita spesso qui, sai».

Fuori fa caldo. «Vuoi un succo di mela? Un po' di Apfelsaft?» mi domanda, mentre percorriamo un corridoio ampio che conduce alla cucina.

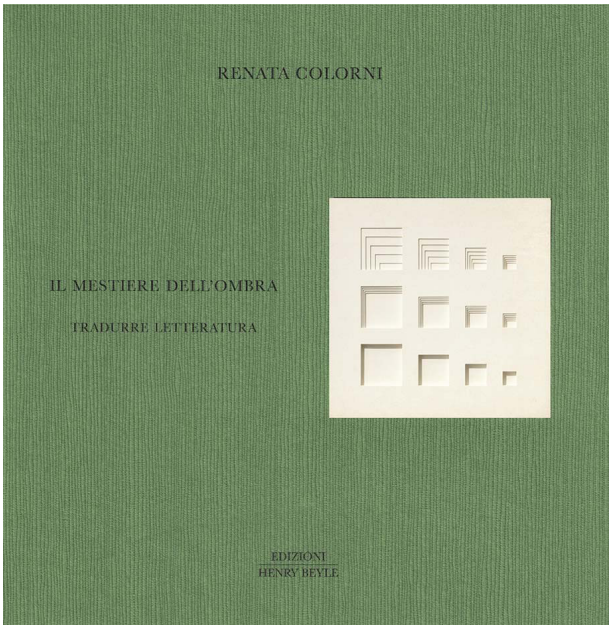
Una volta lì, picchietta l'indice sulla finestra indicandomi la casa di una delle figlie che, come lei, abita qui, al riparo dal chiasso della città. Mi dice con orgoglio che sua figlia è esperta di psicanalisi e non posso fare a meno di pensare che ciò sia dovuto almeno in parte proprio a Colorni, che l'opera di Freud ha cominciato a tradurre appena trentenne.

Su un tavolino di vetro, nel salone avvolto dalla penombra, si intravedono dei libri usati. «Cosa stavi leggendo?» chiedo, contagiato dall'atmosfera di familiarità che la padrona di casa ispira. «Ultimamente resto affascinata dai libri letti dagli altri, certi postillati. Solo a guardare le serpentine che disegna chi li ha sfogliati prima di noi ci si sente trasportati accanto a loro nella lettura: è un po' come viaggiare nel tempo.» Colorni sgrana la serranda per far entrare la luce e al contempo ripararci dal caldo. Un raggio di sole penetra l'ombra disegnando losanghe sul tavolo a cui ci sediamo con i nostri bicchieri ambrati. Si rivela così attorno a noi una magnifica biblioteca, e senza volerlo lascio trasparire la mia ammirazione. «Non sono tutti qui, sai, c'è una stanza apposita e poi molti li ho dovuti dar via, altrimenti sarei sprofondata» commenta Renata. Mi viene in mente il protagonista di *Il raggio d'ombra* di Giuseppe Pontiggia, scrittore e confidente di Renata Colorni, che in quel romanzo trova una villa a due piani, fuori dalla città, proprio per poter avere lo spazio per l'unica cosa a cui tiene, ma da cui rischia di essere schiacciato: i libri.

Alle pareti spiccano i disegni di Tullio Pericoli e le foto di famiglia. Non una famiglia qualsiasi. Lo scorso anno il Manifesto di Ventotene, il documento che auspicava l'unità politica europea, è tornato al centro della cronaca. Fu scritto nel 1941 da Altiero Spinelli e Ernesto Rossi, durante il confino sull'isola di Ventotene, con il contributo di Eugenio Colorni, padre di Renata. A pubblicarlo e diffonderlo clandestinamente furono poi proprio Eugenio, che ne scrisse la prefazione, e Ursula Hirschmann, madre di Renata.

Lo ha citato Giorgia Meloni durante un intervento alla Camera dei deputati, evidenziandone alcuni passaggi a suo avviso critici, senza tenere conto del contesto storico in cui fu scritto. Un intervento che ha suscitato le proteste delle opposizioni. Mentre venivo qui, intanto, una voce alla radio annunciava un nuovo attacco di Putin all'Ucraina. «Per un'Europa libera e unita», il sottotitolo del Manifesto, resta,

a ottantacinque anni di distanza, un ideale ancora lontano dall'essere realizzato.
Il mio sguardo percorre la libreria che ci circonda, soffermandosi sui molti dischi di musica classica, impilati a fianco di un grammofono, e su alcuni volumi che occhieggiano, in posizione di rilievo, dalle nicchie in cui sono custoditi.
Sono i Meridiani Mondadori, la collana che Renata ha diretto per anni. Prima è stata la responsabile della narrativa tedesca in Adelphi, dove ha dato voce ai classici, trovando per ciascuno un timbro proprio, che ha fatto da modello a tanti scrittori qui da noi. Le sue traduzioni, infatti, hanno ampliato le possibilità della prosa italiana: un progetto che mi pare proseguire, con strumenti e intenzioni proprie, quello dei suoi genitori.
Per tutta la durata della conversazione avrò la sensazione che non siamo soli. Sono molti gli sguardi che ci spiano dalle fotografie incorniciate sugli scaffali, e ai quali Renata Colorni sembra talvolta rivolgersi mentre ripercorre più di cinquant'anni di storia editoriale, intimamente intrecciata alla sua biografia.
Ascoltandola, mentre i personaggi che evoca prendono forma attraverso le sue parole, mi tornano alla mente le pagine che Garboli dedica ai Meridiani. Nel suo *La pianura proibita* il critico ricorda che la serie è «nata come una collana del tipo "opere complete", o "il meglio di"», mentre «da certi segni impercettibili s'intravede che il suo destino è un altro: la grande sartoria, l'atelier dove l'opera di un autore si epifanizza, si rivela nella sua totalità, studiata, schizzata, sagomata al centro degli specchi con lo spillo fra le labbra, grazie a tanti gessetti indicatori». Mi sembra che Colorni ripeta lo stesso gesto durante il nostro incontro. Gli scrittori che evoca sono quasi sempre stati anche suoi amici, e nel ricordarli li osserva, ne ricompone i tratti, li restituisce nella loro complessità, con una naturalezza che nasconde la precisione del lavoro. È così che, per usare ancora le parole di Garboli, «al di là delle opere, l'autore campeggia in uno spazio esistenziale ma anche vagamente metafisico».



Nel tuo saggio «Il mestiere dell'ombra. Tradurre letteratura», pubblicato da Henry Beyle, scrivi che tutta la tua vita è stata dedicata alla traduzione letteraria. Hai iniziato la tua carriera traducendo le opere di Freud, che hai più volte definito un grande scrittore. Non è una presa di posizione scontata.
Io sono laureata in filosofia medievale e non era affatto previsto che il lavoro su Freud sarebbe stato così essenziale nella mia vita. Nel 1979, quando terminai la traduzione e revisione delle sue *Opere* per l'editore Paolo Boringhieri, mi chiamarono da Adelphi Luciano Foà e Roberto Calasso. Sul momento, date le mie competenze, pensai: «Oddio, vogliono mettermi a fare Nietzsche», ma io non avevo voglia di occuparmi ancora di saggistica. Per quanto dubbiosa, andai con molta curiosità a sentire cosa avevano da dirmi. Oltretutto conoscevo da tempo Roberto Calasso, perché a Roma, da ragazzi avevamo frequentato gli stessi giri. Lui studiava al Tasso, io e mia sorella Eva al Giulio Cesare, due licei classici non così distanti, e lui a quei tempi corteggiava tantissimo Eva (*ride*).
Nel 1979 Adelphi era già una casa prestigiosa, fui onorata del loro interesse, eppure proprio non capivo

cosa volessero da me. Entrai con una faccia che sembrava dire: «Che cosa pensate io possa fare per voi?». E loro subito: «Ma quale saggistica, noi ti vogliamo per la letteratura tedesca. Tu hai tradotto Freud e ti sarai certo accorta che è un grande scrittore».
Fu dunque la bellezza letteraria dei testi di Freud, che a modo mio ho provato a restituire nella nostra lingua, a far sì che mi volessero con loro.

È opinione condivisa, tra gli esperti, che la tua traduzione sia migliore di quella inglese.
Così dicono. Pochi mesi fa la Società psicoanalitica italiana mi ha consegnato il premio Cesare Musatti, e in effetti da quella traduzione ha origine tutta la mia carriera di traduttrice di scrittori. Come notavi tu, la traduzione si è rivelata letteraria col senno di poi; io non potevo prevederlo all'inizio: in certi momenti quella schiera di volumi mi è parsa invalicabile.

Non esiste forse un autore più maneggiato per osmosi, spesso da chi neanche lo ha letto. Non ti fa impressione pensare che sei stata tu ad aver coniato sintagmi e categorie che oggi usiamo quotidianamente nei nostri discorsi? Tua figlia, che mi dicevi essere psicoanalista, usa il lessico che tu per prima hai tradotto.
Il bello è che Freud ha usato un lessico unico, al tempo stesso imprevedibile e letterario. Pensa a *Übertragung*, termine da noi tradotto con «traslazione», che poi però non ha avuto fortuna.

Si è affermato «transfert», credo.
Esatto; ma vedi, *Übertragung* non è un termine che appartiene a un gergo specialistico se si considerano gli usi che ha in tedesco. Vuol dire «portare una cosa da un posto all'altro». In italiano è brutto, burocratico: fa pensare alla traslazione delle salme. E Freud ne ha fatte parecchie di queste scelte non ovvie.

A trentatré anni eri già alle prese con dubbi interpretativi non piccoli.
C'è da dire che prima di lavorare a quell'impresa per Boringhieri ho fatto il mio apprendistato da Franco Angeli, un editore interessantissimo dove ho imparato molto di ciò che so.
In Angeli c'era una piccola redazione dove non venivi sottovalutata se eri giovane, anzi. Non ero ancora entrata e già avevo mille responsabilità: correggere le bozze, editare i testi degli altri, parlare con autori e traduttori, ma anche scegliere i libri! E lì ho cominciato a revisionare le traduzioni altrui, attività che non ho più abbandonato per il resto della mia vita.
Angeli mi ha poi dato la libertà di immaginare e impostare alcune collane accademiche: fino a poco prima avevo fatto l'assistente di Franco Alessio all'Università di Milano, e lavorato con Mario Dal Pra, importante storico della filosofia ed eminente figura dell'antifascismo milanese. Il lavoro editoriale affidatomi da Franco Angeli fu per me in un certo senso la prosecuzione con altri e nuovi strumenti della mia ricerca universitaria.
A dirigere la collana di pedagogia chiamammo la bravissima pedagogista Egle Becchi, che è morta poco tempo fa: avrà avuto ormai cento anni perché era parecchio più vecchia di me. Per la psicologia scegliemmo un professionista preparato e autorevole come Marcello Cesa-Bianchi, e per la geografia umana uno studioso molto originale e interessato al rinnovamento del sapere, Lucio Gambi.
Prima di Freud a Torino, mi ero dunque occupata di psicologia al fianco di Cesa-Bianchi e dei suoi bravissimi allievi a Milano. Però lavoravo su testi che non avevano nulla a che fare con la psicoanalisi: saggi di cognitivisti, essenzialmente, dunque tutt'altro genere. Ma qualcosa di quelle letture doveva pur aver lasciato una traccia: quando mi è stato chiesto di occuparmi di Freud ho nuotato in acque che mi sembrava di conoscere da sempre.

E come mai uscisti dalla casa editrice?
Quando avevo la tua età, fui inviata da Angeli – ricordo ancora il chiasso e la palpitazione – alla fiera di Francoforte. Si trattava allora di un evento molto significativo, perché davvero si disputavano i libri in lotte senza sconti. Era un mercato: con i pregi e i

difetti di questo tipo di spazi. Adesso tutto si fa già da prima, per giunta su internet, e non c'è più gran gusto, dài.
Ecco, a Francoforte incontrai Michele Ranchetti, un uomo coltissimo che conosceva la mia famiglia e la sua storia. Lo incrociai in uno di quei corridoi ampi come transatlantici, affollati di gente che parlava in mille lingue: una Babele in pratica.
E mi chiese con sguardo interrogativo, da sotto gli occhiali: «Ma tu sei contenta di stare da Franco Angeli?». Io gli risposi, forse non ingenuamente: «Sì, sai faccio tante cose, collaboro a diverse collane, quella che più mi gratifica è quella di psicologia…».

Immagino fosse la collana in cui avevi più margine…
Per quella collana, ma direi quasi fuori collana tanto era originale, avevo da poco scelto un libro di uno psicoanalista che si chiamava Giovanni Carlo Zapparoli: era intitolato *La perversione logica* e indagava i rapporti tra sessualità e pensiero nella tradizione psicoanalitica. Parlai a Ranchetti di questo saggio, presa dal trasporto che si ha solo a quell'età, e lui deve aver detto al suo grande amico, Paolo Boringhieri: «Guarda, c'è una ragazza che conosce bene il tedesco per via della madre, che è un'intellettuale berlinese, e inoltre sa anche qualcosa di psicologia: direi che fa al caso nostro».
La mia vita è stata orientata dalle coincidenze: chissà cosa sarebbe accaduto se non avessi svoltato in quel corridoio, quel giorno. O se quel grande e originale editore che è stato Paolo Boringhieri – un uomo timido, intelligentissimo, conoscitore della lingua e letteratura tedesca, appassionato di scienza ma anche della psicologia del profondo – non mi avesse di lì a breve convocata a Torino per propormi di occuparmi della più importante e prestigiosa delle sue imprese, la pubblicazione delle *Opere* di Sigmund Freud.

Prima, citando il titolo di Zapparoli, hai usato una parola che torna anche nel tuo saggio, in cui scrivi che il traduttore è una figura «perversa». Poi aggiungi anche masochista. A differenza degli scrittori che, dici, sono invece dei narcisisti. Vorrei che mi parlassi di questi due profili psichici distinti e a volte complementari.

«Il traduttore per me è innanzitutto uno scrittore mancato. Ha una sola speranza: essere capace di farsi scrittore.»

Il traduttore per me è innanzitutto uno scrittore mancato. Ha una sola speranza: essere capace di farsi scrittore. Ne ha magari il talento e la passione, ma qualcosa di decisivo gli manca. Gli manca il tema, la fantasia, la materia originaria. Vuole scrivere, è capace di scrivere, eppure ha bisogno di una spalla su cui elevarsi. È una figura drammatica, in cerca di identità e difficile da inquadrare. La sua unica e vera soddisfazione è porsi efficacemente al servizio del lettore, diventare la voce di un grande autore in un nuovo universo linguistico.
Lo scrittore che traduce, invece, è di solito una persona al servizio di sé stessa. La traduzione è per lui un importante esercizio letterario che arricchisce e affina i suoi talenti; infatti, tanto per cominciare, egli traduce di preferenza ciò che gli piace immensamente. Difficilmente lo scrittore traduce qualcosa che non gli interessa: manco gli viene in mente!
Il lavoro di traduzione affidato a un professionista implica incarichi che vanno portati a termine anche controvoglia: il nostro è un mestiere di compiti che devono essere espletati con rigore. Inoltre è quasi sempre mal pagato.
Poi, certo, può capitare che un traduttore si innamori a tal punto di un autore che il desiderio di farsi voce dei suoi libri diventi immenso e preponderante, ma non è questa la norma, come a volte si dice con eccessivo romanticismo. Viceversa, per lo scrittore la traduzione è spesso una palestra letteraria: un'attività appassionante che gli risulta utilissima per diventare uno scrittore ancora migliore, per farsi

i bicipiti. Oppure, nel migliore dei casi, per esplorare possibilità nuove per la propria arte.

A proposito di servizio, non c'è forse un autore a cui ti sei dedicata con pari dedizione a quella che hai riservato a Thomas Bernhard. Lui che peraltro, in più occasioni, ha dichiarato di non voler conoscere i suoi traduttori.
Affermazione in linea con la sua misantropia che spesso, però, diventava una posa. Pensa che le mie traduzioni le ha pure lette, per quanto gli fosse possibile farlo in italiano. Mi è stato riferito che il commento fu: «Queste traduzioni appartengono alla traduttrice». Punto e basta.
La traduzione, insomma, è per Bernhard un dono, l'unico mezzo che all'autore è concesso per potersi esprimere in forme nuove e in altre culture. Insomma, intuiva bene che la traduzione è un lavoro letterario a pieno titolo che appartiene esclusivamente a colui che l'ha compiuto.

Pensavo, appunto, a quanto sei stata scrittrice a pieno titolo per suo tramite. Sono parecchi gli scrittori ascrivibili a una «funzione Bernhard»: Giovanni Ferrara, Vitaliano Trevisan, Ugo Cornia, Rosa Matteucci, per fare davvero solo alcuni dei nomi possibili, peraltro molto diversi tra loro. Tutti autori che hanno ripreso una sintassi riconoscibilissima, tra l'affabile e il ripetitivo, che tu per prima hai «traslato» in italiano. Per citarti, hanno a volte «bernhardeggiato», insomma.
Trevisan non l'ho mai conosciuto: m'è rimasta la curiosità. Eccellente scrittore che non so se sapesse il tedesco, in effetti. E che nei primi libri si rifaceva tantissimo a Bernhard: poi però si è come gradualmente affrancato dal modello.
Ma vedi quand'è che la traduzione compie il suo dovere e diventa per davvero un lavoro letterario? Quando è capace di far entrare la voce di un importante autore straniero nella tradizione letteraria della lingua di arrivo. Quando forza e incrementa le possibilità espressive di una lingua, nel nostro caso l'italiano, e ne amplia il campo ideativo. Quando, grazie a un certo modo di tradurre, a un'originale filosofia e anche creatività del traduttore, una voce nuova trova il proprio posto nel coro della nostra tradizione culturale. In quel caso, insomma, il testo tradotto diventa un libro della letteratura italiana, degno perciò di essere ricalcato, ripreso, emulato persino. Se e quando ciò accade, vuol dire che quella non è più soltanto una traduzione, bensì un testo autonomo e d'autore. Il campo si è espanso, tutto si è compiuto.
Per il successo delle mie traduzioni, devo molto a Grazia Cherchi: quelli erano anni in cui la critica era molto appassionata e vivace e dunque veniva letta di più, e il fatto che alla Cherchi fosse così tanto piaciuto il Bernhard che ho tradotto fece sì che sui giornali tenesse banco questo, per tanti versi scoraggiante, scrittore austriaco. Pure Giovanni Raboni si spese moltissimo per i suoi libri pubblicati in Italia.

Quello che affermi rispetto all'ampliamento delle voci accade curiosamente anche con le traduzioni che nel tempo si sono rivelate imprecise o inadeguate alla prova del tempo. Penso a quelle di Pavese e Vittorini, per esempio: un'altra sintassi, oggi forse datata, fortemente ricalcata da chi scriveva in quegli anni.
Certo, in quella fase, però, fu ampliato per un momento il campo della traduzione letteraria: si ampliò, cioè, la potenza. Ci furono scrittori che, senza aver letto una riga di Kerouac o Hemingway, scrissero come la Pivano. Ora quel modello si è esaurito. E con lui anche la moda della Beat Generation: per un periodo però, lo ricordo bene, è stata una corrente imprescindibile. Le traduzioni, proprio come gli autori, vivono anche di queste folate.

«La traduzione è per Bernhard un dono, l'unico mezzo che all'autore è concesso per potersi esprimere in forme nuove e in altre culture.»

Mi chiedo quanto ci sia di tuo in Bernhard, dunque: l'idea dell'anacoluto, della variazione nell'identico, della spirale sintattica.
Beh, in quel caso mi è parso necessario reinventare uno stile. Se avessi fatto una traduzione letterale sarebbe uscita una copia stonata e inadoperabile: come per certi vecchi doppiaggi artificiosi che oggi sono un po' ridicoli, non trovi? Ho immaginato dentro di me una voce nuova, un ritmo sconosciuto, e su quel tono ho accordato i testi. D'altronde non ho curato solo le opere di Bernhard che ho personalmente reso in italiano, talora in collaborazione con amiche e colleghe, ma ho seguito in prima persona anche tutte le revisioni dei libri che Adelphi ha voluto pubblicare di questo immenso scrittore.

Cominci con «Perturbamento»…
Un libro meraviglioso, abissale. Che non ho firmato io, bada, la cura è di Eugenio Bernardi, ma l'ho seguito passo passo nella revisione. Un grande esercizio di discussione. Per poi dare tutta me stessa in quelli che più amo: *Il soccombente*, *Il nipote di Wittgenstein*, *Un bambino*.

Naturale, visto che hai citato «Il soccombente», pensare a Glenn Gould. Ho notato che nel tuo saggio quello musicale è il campo semantico cui più volentieri fai riferimento per parlare di traduzione. In un passo paragoni Bernhard alle sinfonie di Bach, tutta la tua nota sulla «Montagna magica» di Thomas Mann è dedicata al Leitmotiv: quanto ha contato per te la musica? Qui intorno vedo tanti dischi di musica classica…
Ha contato moltissimo. Io amo la musica. Ora faccio fatica a camminare con queste temperature inclementi, ho una certa età, eppure non rinuncio ai concerti e alla Scala. Sono abbonata e seguo il Conservatorio, adoro i quartetti, per me sono quasi una dipendenza, sai? I libri vanno sempre letti ad alta voce prima di congedarli. Se la musica non funziona, vuol dire che qualcosa stona anche nella resa. In Bernhard c'è una sinfonia nascosta nella sua sintassi che batte di continuo, come un

«In Bernhard c'è una sinfonia nascosta nella sua sintassi che batte di continuo, come un timpano.»

timpano. Occorre quel ritmo assecondarlo, farlo proprio.

Ti capitava di «eseguire» lo spartito delle tue traduzioni, per dirla con Cesare Garboli?
Ora forse ti faccio ridere. Nel mio studio in Adelphi c'erano, oltre alle consuete scartoffie da sbrigare, montagne e pile di dizionari ed enciclopedie di cui ci servivamo per tradurre. Dunque in quella stanza c'era un viavai continuo di redattori che entravano per consultarli, dare un'occhiata per un dubbio, sfogliarli per vari controlli, praticamente una biblioteca.
Il traffico era tale che ormai, per abitudine e strategia di sopravvivenza, non alzavo neppure la testa quando qualcuno varcava la soglia. Al massimo un cenno del capo, poi subito reclinato. E l'adorato Luciano Foà amava spesso ammonire chi entrava: «Non la disturbate, Renata sta recitando il rosario!». Questo perché io trascorrevo le mie giornate a leggere e rileggere ossessivamente le traduzioni mie o di altri a voce alta finché non ero fermamente convinta dell'armonia di ogni frase, della posizione di ogni aggettivo.

Proprio da una lettura ad alta voce, in cui la litania spiralante di Bernhard viene pronunciata, ho capito a fondo quanto sia comico nelle sue esasperazioni. Elia Schilton ne dà una lettura molto convincente in audiolibro.
Da morire. A tratti esilarante. Mi colpisce tanto più il fatto che qualcuno dica che Bernhard si sia suicidato come il nonno: forse è proprio questo continuo riderne che non gli permetteva di amare la vita? Parlano di suicidio molti dei suoi libri.
La musica per me è fondamentale per Bernhard almeno quanto per Mann, però. La sinfonia nella prosa di Mann è presentissima ma diversa: qui non

batte di continuo, è fatta semmai di onde lente che avanzano concentriche.

Hai studiato anche tu a Pavia, come Arbasino. Pure tu come lui scappavi per andare a vedere l'opera?
Ricordo una nebbia spaventosa. Il viaggio da Pavia a Milano oggi è una sciocchezza, basta il Trenord. Ma quando io ero giovane non era cosa semplice. Eppure, appena potevo, fuggivo per andare a teatro o alla Scala.

E Testori, di cui da poco è uscito il Meridiano?
Non è un autore che conosco bene e non l'ho mai troppo amato, ho deciso di pubblicare quel Meridiano anche se poi è uscito quando ormai io avevo lasciato la direzione della collana. L'ho fatto anche per la grande stima che nutro per Giovanni Agosti, da cui mi arrivò la proposta. Lo stesso era avvenuto con Gianni Celati per il quale contò la passione e l'insistenza di Marco Belpoliti, che era suo amico. Ci ha visto giusto: ora che il tempo ha lavorato a suo favore, è a tutti evidente che Celati è stato una figura importante della nostra narrativa contemporanea.
Pensa che ancora adesso deve uscire qualche Meridiano che ho commissionato e impostato io: d'altra parte, per diversi anni, ne abbiamo fatti una decina all'anno, sono numeri oggi impensabili.

Come si faceva a mantenere un simile ritmo di pubblicazioni?
Avevo una redazione, che adoravo, di dodici collaboratrici assai competenti. Per me tutte care amiche. La straordinaria caporedattrice, Elisabetta Risari, e poi redattrici, interne ed esterne, che formarono una bellissima squadra coesa e appassionata.

Ti mancano?
Molto, ma ho lavorato fino a pochi anni fa, ben oltre i miei ottanta anni. Sono uscita da Mondadori dopo venticinque anni perché a causa del maledetto covid non si poteva più entrare in casa editrice. Ora per Rizzoli faccio consulenze mirate. Da poco è uscito un volume che ho consigliato io per la Bur, la gloriosa collana diretta oggi da Lydia Salerno, che si avvale della collaborazione di un giovane e appassionato editor, Simone Re. Il volume si intitola *Io Pirandello. Uomo del caos*, è una biografia che sta facendo molto parlare di sé e l'ha scritta Annamaria Andreoli, celebre studiosa di D'Annunzio, del quale ha curato l'opera omnia in undici volumi dei Meridiani. È un lavoro importante e innovativo, che si avvale di numerosi documenti e lettere inedite per indagare a fondo il rapporto di assoluta adesione di Pirandello al fascismo e allo stesso Mussolini. Una relazione di cui si conosceva ancora troppo poco e sulla quale era necessario fare chiarezza, specie di questi tempi.
Sempre per la Bur di Rizzoli ho tradotto da non molto due libri di Arthur Schnitzler: *Il sottotenente Gustl*, celebre racconto introdotto da Elisabeth Galvan e arricchito da un saggio di Vittorio Lingiardi su letteratura e psicoanalisi, il bel romanzo amato da Hofmannsthal dal titolo *La signora Berta Garlan*: due ritratti fondamentali per capire cosa avvenne nel primo Novecento in Europa. Due opere di un grande scrittore.
E poi fornisco volentieri i miei pareri di lettura.

Ricordo che a proposito di «Il sottotenente Gustl», Arthur Schnitzler appuntò sul «Diario»: «Sensazione che si tratti di un capolavoro». Tu li conservi i tuoi pareri?
No, non ci tengo.

Mi pare tu abbia interiorizzato questa dimensione quasi junghiana dell'ombra del traduttore: se qualcuno dovesse cercare il tuo pensiero, è nei chiaroscuri dei libri che hai tradotto, tra le righe.
È così. Quel libro sul tradurre letteratura me lo ha estorto con le pinze Vincenzo Campo, splendido editore Henry Beyle. Ma ne conservo un bel ricordo, soprattutto per una meravigliosa cena a casa di Romano Montroni, il libraio scomparso da poco che ha speso la sua vita per la diffusione dei bei libri. Fu a Bologna, in coda alla più bella presentazione

del mio piccolo libro presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, con Marco Antonio Bazzocchi e Stefano Salis.
Alla fine, dicevo, sono stata contenta di averlo scritto perché ho capito che aveva senso dire qualcosa su quella che Yves Bonnefoy ha chiamato «la comunità dei traduttori». Fa sentire meno soli condividere l'esperienza di un lavoro tanto delicato: l'ho scoperto venendo a conoscenza dei pareri di amici e colleghi che nelle mie pagine si sono riconosciuti.

Ma torniamo a Pavia, ai tuoi studi.
Anzitutto Franco Alessio fu il mio maestro in filosofia. Da lui ho imparato a penetrare nel pensiero degli autori che leggo.
Poi non sono mancati quelli letterari. C'era Cesare Segre, al quale molti anni dopo abbiamo dedicato un Meridiano, che aveva allora un legame sentimentale con Maria Corti: in una città tanto piccola lo sapevamo tutti, e mi faceva sorridere di tenerezza vederli darsi del voi e fare i vaghi nei corridoi della facoltà (*ride*).
Accanto a questi due giganti, e al mio grande e finissimo amico Cesare Bozzetti, dominava nella scena letteraria pavese la straripante personalità di Lanfranco Caretti, uomo brillantissimo dalla sterminata cultura a cui devo molto. A quel tempo vivevo in un collegio universitario, il Castiglioni Brugnatelli, proprio di fronte al Ghislieri. La mia famiglia era a Roma e, diversamente dalle tante compagne di collegio che nel fine settimana tornavano a casa, dalle loro famiglie sparse in Lombardia, io restavo sola nella mia stanzetta di collegiale. Grazie all'amicizia di Caretti guadagnavo qualcosa dando ripetizioni ai suoi figli, che ricordo simpatici. È così che mi compravo i biglietti per il teatro. Ma soprattutto trascorrevo in compagnia della famiglia Caretti giornate altrimenti lunghissime.

Ho studiato sul commento di Caretti al Furioso: davvero ricchissimo. Lui era anche molto attento alla letteratura contemporanea, come spesso accadeva con i filologi del tempo, penso a Contini.
Hai ragione; è soprattutto grazie a lui che, specie all'inizio dei miei studi, ho conosciuto molti scrittori contemporanei. Teneva un seminario a Pavia in cui coinvolgeva sempre autori di notevole valore, che per di più erano suoi amici. Ricordo che vennero a trovarci in classe personaggi come Mastronardi, Vittorini, Pratolini…

«Fa sentire meno soli condividere l'esperienza di un lavoro tanto delicato.»

Qualcuno di loro ti ha lasciato un'impressione particolare?
Soprattutto il tenero Mastronardi. Devi sapere che Caretti non solo ci faceva conoscere questi scrittori ma voleva che preparassimo delle domande da porre a ciascuno di loro a fine seminario. Le domande che formulavamo noi studenti, però, erano molto più complesse e articolate di quelle alle quali gli scrittori erano soliti rispondere. Il più delle volte gli scrittori sono persone assai più dirette e spontanee di come eravamo noi cavillosi studenti, per giunta armati di filologia.
Ricordo Mastronardi, che fu davvero buffo. «Ma io» ci disse «ho scritto le cose così come mi venivano in *Il maestro di Vigevano*. Poi Vittorini mi ha incoraggiato: "Bravo, vai avanti!". E io questo ho fatto: sono andato avanti». Noi studenti abbiamo presto capito che le nostre avventurose esegesi si spingevano ben oltre le riflessioni di diversi scrittori. A monte non c'era chissà quale consapevolezza critica. Una lezione che ho fatto mia anche a proposito di altri scrittori, poi, in Mondadori.

Esistono però delle eccezioni, gli scrittori-professori.
L'unico più astruso di noi, cervellotici allievi, fu Edoardo Sanguineti. Che infatti ci lasciò ammutoliti. Pratolini invece era di un'ingenuità, o meglio di

un'assenza di consapevolezza stilistica, che ci lasciò francamente stupefatti.

E in effetti, allora presentissimo nel canone, oggi sembra piuttosto superato secondo pareri unanimi. Tu hai a lungo diretto i Meridiani, la collana ammiraglia di Mondadori che più è in grado di orientare il canone, spesso di registrarlo o ampliarlo. Sotto la tua direzione sono state fatte scelte auspicabili ma imprevedibili: penso ai volumi che hai dedicato a Bevilacqua e Chiara, due scrittori spesso snobbati e ritenuti dalla critica troppo commerciali.

In Italia siamo stati in grado di snobbare perfino Fruttero e Lucentini, magnifici scrittori per i quali Domenico Scarpa ha apparecchiato una splendida curatela nei due tomi del Meridiano a loro dedicato. E lo stesso ho provato a fare con gli «stranieri»: Truman Capote, Hammett, Chandler, di cui si sono resi conto ora anche in Adelphi. Autori di alto intrattenimento il cui unico difetto, vizio tutto italiano, è quello di essere stati troppo amati dai lettori. Per Soldati, autore oggi inspiegabilmente poco letto, ho fatto quello che nessun editore ha fatto, ossia tre Meridiani. E anche lì si sono levati i «ma come?!» a mio avviso ingiustificati. Continuo infatti a pensare che si tratti di uno scrittore importantissimo e decisivo. Non riusciamo a perdonargli un po' di televisione, peraltro con divulgazione di alto livello? Le critiche non sono mancate neppure per i volumi dedicati a Scalfari, Terzani, Camilleri.

I Meridiani, però, non sono sempre stati così, direi, «accoglienti»: c'entra «la tua impronta di editore».

In questo, in effetti, c'entrano le mie scelte. Sono arrivata a Segrate nel marzo del 1995 perché i miei rapporti con Adelphi, a causa di alcuni dissapori, si erano nel frattempo deteriorati. Lasciare la casa editrice dopo tanti anni è stato per me un grande dolore perché lì, in via San Giovanni sul Muro, avevo goduto di grande fiducia, e fatto un lavoro bellissimo che mi è piaciuto immensamente. Non solo perché ho curato tutti i libri di letteratura tedesca dal 1979 al 1995, ma anche perché ho approfondito le ragioni della mia passione letteraria attraverso il lavoro di traduzione.

Nella «Storia confidenziale dell'editoria» Gian Arturo Ferrari scrive che sei una «persona cocciuta» con una gran voglia di mettersi alla prova.

Il mio carattere curioso, questo è certo, contò. Quando nel 1995 entrai in Mondadori, per esempio, i poeti italiani del Novecento accolti nei Meridiani erano i grandi classici: D'Annunzio, Gozzano, Moretti, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Saba, Cardarelli: autori che avevo già studiato a scuola e ampiamente monumentalizzati.

Quello stesso anno, però, Mondadori organizzò un vivacissimo convegno su Vittorio Sereni. Come certamente sai, Sereni era stato direttore letterario della casa editrice e c'era anche un Meridiano, curato da Dante Isella, di cui si discusse animatamente in quell'occasione al Piccolo Teatro. Altri tempi. Io ero appena approdata a Segrate e sono andata ad ascoltare questo convegno molto dotto e molto filologico, proprio nelle corde di Dante Isella. E quando sono tornata a casa ho pensato: se la Mondadori fa un tomo su Sereni non può essere solo perché ne è stato il direttore. Ci deve essere un motivo più profondo.

E infatti c'era. Sereni appartiene a una stagione letteraria, il secondo Novecento, della quale fanno parte altri sommi poeti: Bertolucci, Caproni, Luzi, Raboni, Giudici, Pasolini, Penna, Sbarbaro, Rosselli, fino a Zanzotto. Andai allora dal grande capo di Mondadori, il mio amico Gian Arturo Ferrari e gli chiesi: «Mi permetti di andare da Bertolucci a proporgli un Meridiano? O da Luzi? O da Giudici?». E di esplorare la possibilità di pubblicare nella collana il grande Caproni? Erano prevalentemente persone vive, a quel tempo. L'idea di conoscerle, di vedere i tavoli del loro lavoro, mi elettrizzava.

C'è un bel saggio di Enrico Fantini che ragiona sui modi in cui i poeti, lui ritiene dal 1975, iniziano a prendere coscienza del loro posizionamento pubblico e riflettono

sull'esigenza di coltivare il proprio personaggio letterario. Immagino che le reazioni a un simile attestato furono le più diverse.

Certo, ti faccio un esempio: Giudici era un uomo tormentatissimo. Fu lusingato dalla proposta ma aveva problemi esistenziali profondissimi e laceranti. Era un uomo molto scontento per ragioni intime. Non fu facile approcciarlo e superare una barriera emotiva dovuta alla sua delicata sensibilità di poeta. Luzi ritenne che il Meridiano fosse un atto dovuto, che gli appartenesse per lignaggio da *sempre e per sempre*. Bertolucci, invece, che ci fu molto riconoscente e accolse la proposta con grande umiltà, alla fine però ci impose le sue regole: «Sì, Renata, io sono felice, facciamo tutto, ma non voglio finire come il povero Vittorio, sepolto dalle varianti» (*ride*).

Il povero Vittorio era Sereni, e il volume a lui dedicato era stato curato da Isella, il più filologo dei filologi, il quale lo aveva colmato di appendici variantistiche. Quel modo di concepire il Meridiano, che molti consideravano un atto di insuperabile cura e dedizione, Attilio Bertolucci non l'avrebbe sopportato. E infatti da principio non volle neppure farci vedere le sue carte: non ti dico quanto ho dovuto insistere per permettere ai curatori di procedere nel loro lavoro e compiere i necessari approfondimenti sulle vicissitudini testuali delle raccolte.

Ma vedi, i Meridiani di poesia sono importanti anche perché i ricchi apparati critici, filologici e biografici di cui sono dotati danno finalmente accesso a opere che sono, oltre che difficili da comprendere, quasi irreperibili in libreria. In molti citavano Paul Celan, ma in pochi, sono sicura, lo avevano capito prima dell'uscita del Meridiano a cura di Giuseppe Bevilacqua. E ancora: quando le trovi tutte le raccolte di Andrea Zanzotto nelle librerie Feltrinelli? E poi, anche qui, vallo a capire un autore della complessità di Zanzotto, senza un'introduzione critica e delle note che ti orientino in qualche modo.

Per quello c'è voluto un poeta come Stefano Dal Bianco. Zanzotto è un altro di quegli autori che hai curato quando ancora era vivo: forse il nostro poeta più complesso sul versante teorico.

Schivo e buffissimo, sono andata innumerevoli volte a casa sua a Pieve di Soligo. Mi raccontava molte cose, anche riguardanti la sua famiglia. Un genio in cui il talento si sommava alla nevrosi. Un giorno gli chiesi: «Andrea, ma perché ti lamenti così tanto di questi tuoi vicini?», e lui: «Beh, perché hanno un cane». Io, che pure empatizzo con questa sua paura, replicai: «Che fa, ti aggredisce, abbaia?». «No, ma *podarìa*.» («potrebbe») (*ride*)

C'è tutto Zanzotto in questa angoscia potenziale… Con altri le cose, immagino, furono più facili: mi viene in mente Giuseppe Pontiggia, che hai conosciuto in Adelphi e a cui hai dedicato un Meridiano poco dopo la morte. Un uomo che sembra sorridere in ogni foto che lo ritrae.

Un uomo in tutto straordinario: ironia, intelligenza, finezza, immensa cultura e amore per i libri, anche concepiti come oggetti da contemplare. Custodirò sempre il ricordo della sua magnanimità di pensiero. D'altronde basta leggere *Nati due volte* per rendersene conto. Per me fu poi il primo grande adelphiano: devo soprattutto alla sua gentilezza sorridente l'essermi sentita immediatamente accolta. Aveva un tale gusto e ampiezza di orizzonti che ha potuto per anni fare il consulente sia per Adelphi che per Mondadori: difficile oggi immaginare un profilo simile.

Il suo è stato il Meridiano che abbiamo realizzato in minor tempo: alla sua morte ho fatto una promessa alla moglie Lucia, mia cara amica: «Uscirà entro l'anno»; e abbiamo lavorato come pazzi, credimi, per onorarla. Di notte e di giorno con Daniela Marcheschi, che è stata una curatrice generosissima. Una volta a cena confidai al Peppo che, quando ero bambina, nessuna delle mie compagne di scuola aveva come me il papà morto ammazzato: non era qualcosa che potessi condividere con qualcuno della mia età. Oltretutto, mio padre è stato assassinato molto vicino alla mia scuola, ossia nel quartiere Trieste, a piazza Bologna: è lì, infatti, in via Livorno, la sua lapide. Capitava così che quando la maestra

«Per tradurre bene non servono a mio avviso solamente le scuole. Bisogna soprattutto leggere, leggere molto e bene i testi migliori della nostra lingua. Altrimenti si sfocia nel traduttese.»

faceva l'appello, alle elementari, e leggeva il mio nome sul registro, subito poi mi domandasse: «Ma sei per caso parente del poverino che hanno ammazzato?». Ho confessato questa mia tremenda esperienza infantile a Pontiggia e lui, tempo dopo, mi disse che non mi aveva raccontato una cosa analoga a parti invertite accaduta nella sua vita: per dirti il tatto di cui era dotato. Aveva un parente fascista che era stato torturato dagli antifascisti, e per non turbarmi si era tenuto questo dolore per sé.

E in effetti l'amore per i libri è in ogni suo romanzo, i cui protagonisti sono spesso bibliofili. Lui è stato, tra l'altro, tra i primi a ideare i corsi di scrittura: una pratica oggi molto diffusa.

Giusto, ma per me è suo anche un altro specialissimo primato: quello di essere stato tra i primi a credere nella buona qualità delle mie traduzioni. Mi fece tenere nella sua scuola uno dei suoi corsi; ho quindi tenuto lezioni, che piacquero molto agli studenti, sulla traduzione della *Signorina Else* di Arthur Schnitzler, che avevo da poco fatto per Adelphi. La misi a confronto con le altre versioni italiane e spiegai le ragioni delle mie scelte perlopiù mostrando ciò che negli altri mi sembrava meno convincente. Per tradurre bene, comunque, non servono a mio avviso solamente le scuole. Bisogna soprattutto leggere, leggere molto e bene i testi migliori della nostra lingua. Altrimenti si sfocia nel traduttese. Ai miei allievi ho consigliato spesso Manganelli: anche se personalmente prediligo uno stile più essenziale, è impossibile non cogliere la straordinaria eleganza ritmica della sua prosa.

Un volume simile ai Meridiani dedicato a Manganelli uscirà a breve per La Nave Argo, a cura di Silvano Salvatore Nigro. Mi sembra che il tuo lavoro abbia spesso richiesto molta caparbietà, fatica e intraprendenza con alcuni autori. Da quello che intuisco spesso sei dovuta andare in prima linea a convincerli della bontà delle tue intuizioni.

A volte è successo, ma ho anche avuto grandi soddisfazioni. Ti faccio un esempio: con una certa fatica sono riuscita a convincere Bernardo Valli, che non lo aveva mai fatto prima, a pubblicare un libro che raccoglie tutti i suoi reportage usciti sui giornali a partire dal 1956 fino al 2014. Lo ha intitolato *La verità del momento*, include quasi sessant'anni di interventi e commenti, e lo ha curato Franco Contorbia, che allo studio della scrittura giornalistica ha dedicato molti anni della sua vita.

Lo stesso ho fatto, insieme a Antonio Franchini, col quale ho collaborato per anni alla direzione della narrativa italiana Mondadori, con Fosco Maraini, del quale ho anche pubblicato un bel Meridiano con introduzione di Franco Marcoaldi, contribuendo peraltro alla sua attuale rinascita editoriale. Oggi i suoi libri li ripubblica La nave di Teseo, ma i primi a credere in lui come a un grande autore, anche letterario, fummo noi in Mondadori con un libro originale, Case, amori, universi che per soli due voti non vinse il premio Strega del 2000. Andammo più volte, Antonio e io, a trovarlo nella sua casa di Fiesole che coniugava splendidamente il passato toscano e le bellezze orientali. Ricordo un intellettuale e uno studioso di immenso fascino, libertà di pensiero e vastità di orizzonti e interessi, in grado di spaziare tra antropologia, fotografia e architettura, ma pure finissimo scrittore in fatto di stile. E poi, a dirla tutta, era un uomo di una postura e di un carisma d'altri tempi: bellissimo, e di una impressionante eleganza innata.

Ci furono poi Francesco Guccini e sua moglie Raffaella, che sempre con Franchini andai a trovare in più occasioni nella loro casa di Pavana e in un simpaticissimo ristorante di Porretta Terme di cui ricordo ancora con nostalgia le deliziose fettuccine con funghi. Di Guccini avevo deciso di inserire *La cena*, uno dei suoi racconti letterari, nel grande Meridiano in tre tomi curato da Enzo Siciliano, quello rivisitato e ampliato dei *Racconti italiani del Novecento*. Guccini fu onoratissimo di questo riconoscimento e, grazie alla fiducia, alla sintonia e al reciproco affetto che si innescarono in quell'occasione, riuscimmo poi ad acquisirlo come nostro autore in Mondadori. Questo episodio mi ha fatto capire quanto per lui sia stata importante la scrittura letteraria, non solo quella delle canzoni che tutti conoscono.

E poi diversi autori che appartengono saldamente ad altre case editrici sono usciti nei tuoi Meridiani.
Grazie alla legge dell'opera in raccolta abbiamo potuto portare in Mondadori parecchi autori che con la casa editrice non avevano avuto niente a che fare. Pasolini, per dire, non aveva pubblicato una sola riga con Mondadori: ha fatto tutto con Garzanti e Einaudi.

Altro Meridiano piuttosto discusso. Nei suoi libri di autofiction Walter Siti riporta persino il dolore per le critiche che gli furono mosse per il lavoro, che io ritengo – a cominciare da una densa prefazione – molto riuscito.
A quel Meridiano mi lega una storia bellissima. Come sempre vado da Ferrari e gli dico: «Vorrei proporre Pasolini nei Meridiani». E sulla scia di ciò che ti ho raccontato poco fa, aggiungo: Se c'è spazio per Sereni, voglio portare nella collana anche gli altri grandi contemporanei. Lui, e poi anche Leonardo Mondadori, mi dicono: «Benissimo, cosa vuoi fare?». «Beh,» rispondo «un volume di saggistica, uno di poesia, uno di prosa: sarà forse una curatela schematica per uno scrittore così corsaro, ma certo è doverosa».
Chi si occupava a quel tempo di Pasolini? Maria Teresa De Simone, che è stata non solo una grande agente letteraria ma anche una grande agente cinematografica e teatrale. Tieni conto che i suoi assistiti erano autori del calibro di Italo Calvino e Luigi Pirandello. E poi registi importanti, per esempio Mauro Bolognini. Fu per molti anni intima amica di Liliana Cavani, era una donna che ricordo fascinosissima, e molto intelligente.
Col beneplacito dei capi vado a trovarla a Roma e lei mi dice: «Così lei è Mondadori e vuole fare i Meridiani Pasolini? Neanche per sogno, io non pubblico coi fascisti». Io la lascio sfogare per un po', ma poi sbotto: «Senta, a me fascista non me l'ha mai detto nessuno»…

Direi che il tuo albero genealogico non lascia dubbi sul tuo pensiero in proposito.
Appunto. «Cambiamo tono» le dico «sennò la prendo a schiaffi». E lei, sorpresa: «Ma perché reagisce così?». «Perché mi chiamo Renata Colorni, mio padre Eugenio è stato ucciso dai nazifascisti, è un martire della Resistenza, medaglia d'oro, e il mio patrigno è il grande europeista Altiero Spinelli». «Eccolo là, lo vedi.» (*indica la foto su una mensola e il tono iroso si fa d'un tratto dolce*) Io continuo: «Non accetto simili accuse». Lei allora si placa: «O Pasolini lo fate tutto, oppure io ho delle offerte da Einaudi», che al tempo aveva ancora una collana stile Pléiade.
O tutto o niente. Capisci? Un bivio non semplice…
Torno allora da Leonardo Mondadori e Gianni Ferrari e loro mi dicono: «Cosa vuoi fare?». «Tutto, non può mancare un intellettuale come Pasolini nei Meridiani, è troppo significativo per la civiltà che stiamo attraversando, a prescindere dal valore di alcuni testi che, sia detto per inciso, non sempre trovo riusciti. Il mio obiettivo primario è restituire anzitutto una temperie culturale. Non solo eccellenze.»

E il tramite con Walter Siti?
Il contatto fu la mia grande amica Giovanna Gronda, una studiosa morta giovane, purtroppo, a cui affidai il Meridiano sui libretti d'opera – come vedi la musica ha segnato anche le mie scelte editoriali:

dall'opera a Guccini. Difficilmente quest'ultimo volume si sarebbe fatto senza di me: metà della curatela era musicale, l'altra letteraria. L'ho donato con felicità a tutti gli amici amanti della musica che ho incontrato: mi sono piaciute, nella vita, queste incursioni al di fuori degli steccati più ovvii. Ecco, la mia amica Giovanna Gronda mi disse che Walter Siti era la persona migliore per curare i Meridiani Pasolini. E me lo presentò. Sono passati i decenni, io e Walter non abbiamo mai smesso di volerci bene.

E se tu fossi ancora alla guida della collana, quali sarebbero i prossimi autori che proporresti?
Io, se fossi ancora lì, farei due Meridiani di autori italiani. Di italiani viventi, intendo.

Ovvero?
Walter Siti e Domenico Starnone.

E Aldo Busi, che molto ha scritto per Mondadori?
Certo, ma Busi è un altro capitolo. Ho la sensazione che Aldo sia in contatto con poche persone al mondo e io ho il grande privilegio di essere tra queste. Qualche tempo fa è venuto a trovarmi e l'ho portato in un ristorante vicino a casa mia. Tutta la sala si è eccitata nel vederlo, ormai si è ritirato a Montichiari. Lui ha salutato tutti con grande gentilezza, platealmente accolto da un brusio di bisbigli. La curiosità attorno a lui è rimasta invariata.

Lo avevi conosciuto in Adelphi?
Sì, lo portò in casa editrice Piero Bertolucci. Il suo romanzo d'esordio, *Seminario sulla gioventù*, lo metto tra i grandi libri del Novecento. Ma con lui, se volesse, si potrebbero fare almeno un paio di Meridiani portentosi. Di contro, con lo spirito che si ritrova, mira giustamente in alto ed è stato difficile mettersi d'accordo su tanti fronti, a cominciare da quello economico.

Dei tuoi Meridiani mi è sempre piaciuta la dimensione di libro nel libro. È quello che ha palesato Adelphi da poco estraendone la cronologia di Arbasino scritta in collaborazione con Raffaele Manica e rendendola, fuori dal Meridiano, un testo autonomo.
Questa la trovo una cosa assai significativa. Sapessi quanto avrei voluto fare una collanina di cronologie, avevo steso anche un progetto, ero andata a trovare Ferruccio De Bortoli per chiedergli se l'avrebbe fatta volentieri con me per il «Corriere della Sera»; lui al momento ha risposto di sì, ma poi non se n'è fatto nulla. Sono davvero molte le cronologie bellissime, alcune addirittura stupefacenti (sto pensando, per citarne una sola, a quella di Emily Dickinson, meravigliosamente scritta da Marisa Bulgheroni). Ma ti voglio fare ancora un paio di esempi: la cronologia del Meridiano Ottieri l'ho fatta fare a sua figlia, Maria Pace Ottieri, una scrittrice molto intelligente e sensibile. Qualcuno obietterà: come mai fai fare a un parente una cosa così delicata? Perché Ottieri, che era un uomo assai particolare, che ha passato più tempo sul lettino dello psicanalista che su quello suo proprio, meritava lo studio e il racconto di una persona sincera e acuta, tenera e smaliziata come Maria Pace. Se avessi assegnato la sua cronologia a un grigio accademico sarebbe uscito un racconto burocratico: eventi, opere, fatti, ma non avrei reso giustizia alla personalità dell'autore.
E ancora, a proposito di cronologie, Massimiliano De Villa ne ha redatto una di quasi cento pagine della vita di Martin Buber: davvero un libro nel libro su un pensatore vissuto per cent'anni, un uomo straordinario che ha attraversato un'intera epoca di cui oggi ancora discutiamo. Un racconto che non c'è da nessun'altra parte, un piccolo e utile gioiello. Resto dell'idea che quella collanina andava proprio fatta.

Ecco, quella di Arbasino – che tra i fatti notabili della sua vita mette sullo stesso piano l'acquisto delle prime magliette di cotone in America, la delusione per la scoperta del riso scotto in Asia e la conoscenza con T.S. Eliot – è uno di quei testi che lo meritava.
Ma certo, perché è proprio in quei dettagli che metteva il cuore: vedi quella coppia di bicchieri azzurri?

Me li ha lasciati lui in eredità. Li amo molto e infatti li ho messi sul grammofono, altro oggetto a cui sono affezionata. E poi di lui conservo decine e decine di cartoline. Ora ti racconto anche una cosa un po' intima, ma aiuta a capire lo spessore umano della persona. Nella mia vita ho avuto purtroppo un meningioma, ossia un tumore benigno alla testa. Sono stata operata, me l'hanno tolto e per un periodo ho indossato un turbante. Io ovviamente non ho detto nulla in giro, sono riservata e non sopporto le premure, ma le persone hanno spesso pensato che fosse una cosa molto grave.
In quei mesi Alberto ha continuato a spedirmi un sacco di regali, soprattutto dischi di classica. Condividevamo lo stesso turno alla Scala, quindi ci vedevamo sempre nella hall e all'intervallo commentavamo gli spettacoli. A un certo punto però ho dovuto scrivergli: «Alberto, non ho un cancro!».
Altrimenti sarei finita, sì, ma seppellita dai suoi doni (*ride*). Un uomo generosissimo! E molto più caloroso di quanto si dica.

E poi in quel Meridiano Arbasino ha messo molto di sé stesso: ha cambiato «Fratelli d'Italia» con quel capitolo personale dal titolo «La condizione del dolore» che, oltre a essere un palese omaggio a Gadda, dice molto della propria intimità. Una confessione tanto più sorprendente in uno scrittore che raramente aveva lasciato affiorare aspetti personali, sempre trattenuto da una sobria riservatezza. Se penso però a chi più di ogni altro ha messo i libri dentro i libri, davvero un gioco di botole e prefazioni, mi viene in mente Garboli col suo Meridiano Pascoli.
Uh, santo cielo, Mondadori per fare quel libro ci ha messo venticinque anni.

Eppure si legge come un giallo di Simenon.
Pensa che quando entrai in Mondadori era già in lavorazione da un mucchio di tempo. Feci una scommessa con Gian Arturo Ferrari su quel Meridiano. Un giorno gli dissi che sarebbe uscito entro dieci anni, lui che non sarebbe uscito mai. Ho vinto io, una cena bellissima da Cracco, che ancora mi lecco i baffi: ricordo una pasta alle vongole deliziosa, al profumo di liquirizia. Mai sarei andata in un ristorante stellato se Gianni non mi ci avesse portata: spero di cuore per lui che abbia pagato Mondadori!

In effetti c'è lì un dettaglio che non è presente in nessun altro Meridiano: il nome del curatore in copertina.
Corretto. Ho stimato tutti i curatori, ciascuno è stato fondamentale a modo suo, ma il nome di Cesare Garboli non potevo non metterlo nel dovuto rilievo.

Per ciò che di lui ho intuito leggendo le pagine che gli ha dedicato Emanuele Trevi in «Sogni e favole» immagino che non gli sia spiaciuto.
Però va detto che non l'ha chiesto. Sono stata io a proporlo. In questo libro il critico si spinse ben oltre il ruolo che gli era stato assegnato, si assunse con entusiasmo la parte del grande scrittore. Quando Enzo Siciliano ricevette il volume, mi fece al telefono la seguente battuta: «Grazie Renata, ho ricevuto il Meridiano Garboli, e ora aspetto il Meridiano Pascoli».
A proposito di critici che sono anche scrittori mi piace ricordare che Walter Siti ha voluto, pienamente d'accordo con me, che sul frontespizio dei volumi figurasse il nome di Silvia De Laude come cocuratrice dei Meridiani Pasolini. Silvia ha svolto in effetti un grande lavoro di scavo filologico e critico, ma non tutti al posto di Walter sarebbero stati altrettanto onesti e generosi: è una delle ragioni della stima che nutro per lui.
Oltre al fatto che dovunque mette la testa: i giovani, la letteratura di consumo, i social, per non parlare dei suoi importanti romanzi e stare solo agli interventi saggistici più recenti, dice cose acutissime e penetranti.

Prima mi dicevi che la città di Ventotene ti sta per assegnare la cittadinanza onoraria. Il luogo dove i tuoi genitori hanno steso il manifesto omonimo: immagino l'emozione. Bobi Bazlen riteneva che attraverso i libri si inocula «nuova civiltà». Tu ritieni, tramite le

traduzioni, di aver proseguito a modo tuo il lavoro intrapreso dai tuoi genitori per l'identità europea?
Non so se sono capace di rispondere a questa domanda. Mia madre, Ursula Hirschmann, ha coltivato in me l'amore per la lingua, la letteratura e la musica tedesca. E lo ha fatto anche se gli eventi della storia l'hanno tenuta a lungo separata dalla sua patria, come dice il titolo del suo libro (*Noi senza-patria*, pubblicato dal Mulino con prefazione di Cesare Cases).
Io ho tradotto solo dal tedesco ed è questa l'unica lingua, oltre l'italiano, che davvero sento mia. Nota, è così perché ho imparato il tedesco prima dell'italiano, per via del fatto che mia mamma, socialista ed ebrea berlinese emigrata in Italia negli anni Trenta per sfuggire alla follia del nazismo, quando io sono nata, nel 1939, l'italiano lo conosceva poco e male. Colorni invece sapeva bene il tedesco, quindi tra loro parlavano tedesco e poi lei i primi anni della sua vita in Italia li ha trascorsi a Trieste, quasi senza rendersi conto di trovarsi in un paese straniero. Solo dopo, con Altiero Spinelli, ha imparato e parlato bene l'italiano.
Più che «un atto di civiltà», ma forse è troppo dirmelo da sola, a me pare che il lavoro al quale mi sono dedicata possa essere in qualche modo considerato il giusto risarcimento che ho voluto offrire alla cultura di mia madre.

Posso chiederti perché chiami tuo padre per cognome? Lo fai per mantenere una rispettosa distanza con l'intellettuale?
Anche. Ma c'entra soprattutto il fatto che a guidarmi nella crescita e in sostanza a farmi da padre è stato Altiero Spinelli. Le braccia che mi hanno spinto in mare, la persona che mi ha insegnato a nuotare e andare in bicicletta, è stato lui. Avevo quattro anni quando Colorni è morto, io mi trovavo in Svizzera per via delle leggi razziali, lui già da tempo a Roma, a capo della redazione dell'Avanti clandestino, uomo di punta della Resistenza al nazifascismo. Non ho purtroppo tanti ricordi di lui, figura ieratica ed eroica, quasi da libro di scuola: se ci penso mi affiora soprattutto l'immagine di un uomo che tace, seduto in poltrona, come sempre intento a leggere un libro.

«Ritengo la traduzione della poesia un compito per me impossibile.»

Come ti sei sentita quando Giorgia Meloni ha parlato del Manifesto di Ventotene in tono sprezzante?
Le ho replicato molto duramente, con rabbia e dolore, nel corso della trasmissione *Il cavallo e la torre* condotta da Marco Damilano su Rai3.

Mi colpisce che, a differenza di tanti ebrei che legittimamente hanno rimosso la lingua del paese che li ha sterminati, tua madre Ursula Hirschmann abbia voluto preservare il tedesco.
Io lo trovo uno sforzo bellissimo proprio perché immagino il dolore che le costò. Pensa che suo fratello Albert Hirschmann, che è stato un grande economista, non ha mai più voluto parlare tedesco dopo le leggi razziali. Ha vissuto negli Stati Uniti per buona parte della sua vita, dove ha avuto una carriera accademica di grande prestigio, ma veniva in Italia ogni tanto per far visita alla sorella. Ebbene, tra di loro parlavano in francese. Ricordo che con le mie sorelle li guardavamo a tavola con gli occhi sgranati perché ci sembravano dei pazzi a compiere quello sforzo. Mia madre, invece, non solo usava volentieri la sua lingua madre, ma io grazie a lei conosco molte canzoni e Lieder e poesie in tedesco.

Un genere con cui non ti sei mai cimentata.
Non posso tradurre poesia: non ce la posso fare. Ritengo la traduzione della poesia un compito per me impossibile. E mi dispiace per tutte le poesie di Georg Trakl, di Stefan George, per non dire di Goethe e di Rilke e di Hölderlin che mi ha recitato la mia mamma adorata in certi pomeriggi che per me sono come un sogno.

Andrea Zanzotto, diversamente da te, pensava che a volte, grazie alle traduzioni, le poesie possono diventare più belle.
Sì, certo, se le ha tradotte un poeta. Per tradurre poesia, ecco, devi essere poeta. Anche se leggendo alcune poesie di Ingeborg Bachmann, per dire, che ha amato e tradotto Ungaretti, ho capito che gran parte dell'interesse di questa operazione risiedeva per lei nel riscriverle, quelle poesie, più che nel tradurle.

A proposito di Trieste e poeti: tuo padre Eugenio Colorni è stato amico di Umberto Saba: ci sono pagine bellissime nei suoi «Scritti» in cui descrive, tra le memorie, un loro periodico incontrarsi in libreria…
Che bella quella storia, compare negli scritti autobiografici di mio padre con il titolo *Un poeta*. Cesare Cases mi ha fatto l'onore di ripubblicarla in un libriino a sé stante…
Ma c'è un altro episodio divertente che riguarda Colorni e Saba, di cui pochi sono a conoscenza. Il poeta Sandro Penna non aveva una lira da mettersi in un occhio, come si suol dire, e vendeva quadri o cianfrusaglie per sbarcare il lunario. Non sempre però questo gli bastava e per campare decentemente spesso chiedeva aiuto a Saba, il quale però non era ricco e quindi gli rispondeva picche. «Io non posso aiutarti, se vuoi chiedo al mio amico Colorni». Ci sono dei biglietti di Saba a Penna del seguente tenore: «Ma basta, non posso più chiedere a quel Colorni, ormai deve badare alle sue bambine». Mi riempie il cuore di gioia sapere che fu mio padre ad aiutare il grande poeta Penna in qualche difficile frangente. Ho trovato anche un'importante lettera in cui mia madre discute con Natalia Ginzburg, nell'autunno del 1972, sulla difficoltà di essere e sentirsi ebrea, e spero che a breve il loro dialogo possa essere letto anche dai giovani studiosi come te.

Restando in area ebraica, tu sei stata la traduttrice di Joseph Roth.
Proprio in questi giorni sto leggendo il carteggio Zweig-Roth, non mi stanco mai di tornarci. Hai visto invece che di Philip Roth è stato cambiato il titolo di un suo libro importante? Mi ha fatto ripensare alle diverse reazioni alla mia nuova traduzione dello *Zauberberg* di Thomas Mann, che ho reso con il titolo *La montagna magica*.

Immagino che anche lì non siano mancate le polemiche.
Guarda, ho un faldone che custodisco gelosamente di recensioni e dibattiti attorno a quella traduzione: è quella che, dal punto di vista squisitamente narcisistico, mi ha dato più soddisfazioni, a dirla tutta.

Mann diceva di riuscire a scrivere solo per poche ore al giorno, tanta era la densità delle sue frasi. Tu quanto ci hai messo invece a portare a termine quella traduzione?
Tre anni. Tieni conto, per giunta, che poiché in quel periodo lavoravo otto ore al giorno anche ai Meridiani, non ho praticamente mai fatto una vacanza per tutto quel tempo. La sera e tutti i giorni festivi, di notte e di giorno, d'estate, a Natale, li ho trascorsi con Mann. Ho tanti amici che fanno viaggi meravigliosi: io, se mi guardo alle spalle, mi vedo chiusa in una stanza, china a leggere, a scrivere, a studiare. A questo servono i premi, a uscire di casa e partire.
Eppure se ripenso alle parole che ha scritto e pronunciato Claudio Magris a Ascona su quella mia traduzione per il premio Verità Filippini allora mi dico: forse è un sacrificio che è valso la pena compiere. Ma anche Gennaro Sasso, un grande pensatore da poco scomparso, ha scritto un saggio folgorante su quel mio lavoro, e tuttora mi chiedo se ne sono all'altezza, tanto è lusinghiero.

La tua vacanza, quindi, è stata il sanatorio.
(*Ride*) È difficile far capire come ci si sente ad avere una traduzione sempre nella testa, nella mente e nel cuore, notte e giorno. Per tutta la vita ho lavorato sempre di notte, e ancora adesso per abitudine vado a letto tra le due e le tre del mattino. L'altro giorno la dottoressa mi ha rimproverata per questo, ma come posso mutare le abitudini su cui mi sono costruita? Lo facevo anche quando tornavo da un

concerto a mezzanotte e mezza e il giorno dopo avevo dodici persone da governare e una miriade di riunioni e responsabilità dirigenziali.
Allora abitavo in un'altra casa con un ampio studio che si trovava lungo un corridoio in fondo al quale c'era la mia stanza da letto. La sera tardi, dopo una cena o un concerto, attraversavo il corridoio al buio e dentro di me mi ripetevo: «Adesso vado a letto, Renata adesso vai a dormire», e poi però, appena superato lo studio, ero presa dal demone della responsabilità, tornavo indietro e mi mettevo al computer. A quel tempo, poi, fumavo quaranta sigarette al giorno, e così facevo mattina una sigaretta via l'altra davanti allo schermo. Sin da ragazzina, d'altronde, i miei mi davano pochi soldi perché sapevano che li avrei spesi in sigarette.
In superficie e in apparenza, dunque, conducevo una vita socialmente impegnata e perfino mondana, ma in pratica e per davvero non ho mai smesso in quegli anni di lavorare a quel libro. Ti confesso che ci pensavo anche mentre parlavo con gli altri, alle cene.

Hai smesso di fumare, mi dicevi, ma non hai mai smesso di tradurre: «un vizio assurdo», per citare il titolo di Davide Lajolo a proposito di Pavese, ti è dunque rimasto.
L'ultima cosa che ho tradotto, ancora per Henry Beyle, come peraltro il magnifico racconto di Thomas Mann intitolato *Disordine e dolore precoce*, è *Io. Novelletta* di Schnitzler, un racconto deliziosamente perturbante che fa intensamente pensare a Freud: ho dunque chiuso il cerchio con l'autore con il quale tutto è iniziato. La veste del librino è come al solito elegantissima e resa più preziosa, allusiva e misteriosa dai disegni di Tullio Pericoli, mio storico e carissimo amico, artista geniale. Lo vedi lì (*ne indica dei disegni alle pareti*).

«Il problema di Kafka, per il traduttore, è che è un universo.»

C'è forse una ragione, invece, se non hai fatto Kafka, autore che tutti gli scrittori che hai tradotto hanno amato? Penso a Elias Canetti che gli ha dedicato alcune delle sue pagine più ispirate da te tradotte.
Sì, stai pensando a L'altro processo, un saggio straordinario di Canetti sul difficile rapporto fra Kafka e Felice. Gianni Ferrari, ogni volta che ci vediamo, mi sgrida perché non ho tradotto Kafka. Ma per me è troppo, non ce la posso fare ora. Ci vorrebbe un'altra vita solo per lui.

Credi che esistano traduzioni all'altezza? Quest'ultima di Einaudi, firmata da Daria Biagi, compie una scelta audace nel cambiare il titolo da «Metamorfosi» in «Trasformazione». C'è una vulgata di germanofoni che sostiene che Kafka scriva male. Mi interessa molto sapere come la pensi.
È una tesi che non mi convince. La versione di cui parli non l'ho letta. Penso che Kafka sia uno scrittore asciutto, contratto, duro, ma anche capace di inarrivabili slanci lirici. Il problema di Kafka, per il traduttore, è che è un universo: devi starci degli anni, lasciare che penetri dentro di te profondamente, non puoi fare una cosa sola e poi basta. Ci vuole tempo per appropriarsi di un mondo. Io solo dopo *La montagna magica* mi sono sentita in grado di affrontare un altro testo di Mann. E della riuscita sono diventata sempre più sicura; mi appartiene. Però in quel caso, prima della traduzione dello *Zauberberg*, c'era stata a monte, da parte mia, una revisione delicatissima e fondamentale: quella dei *Buddenbrook*, che pure è stato ben tradotto da Silvia Bortoli. Un lavoro che mi ha richiesto diversi mesi prima che potessi dichiararmi soddisfatta per la resa italiana di un capolavoro assoluto scritto da un uomo toccato dalla grazia ancor prima dei suoi trent'anni.Vedi, non posso mettermi una bella sera a tradurre un racconto di Kafka, come mi ha chiesto un simpatico editore: sentirei di aver fatto le cose a metà. E tradirei tutto ciò in cui credo.

Tu nel tuo libro usi il termine «libertino» per parlare del traduttore, un aggettivo che mi piace: fa sembrare

«Io, di norma, prima leggo integralmente un libro in tedesco, naturalmente. Alla seconda lettura mi approprio del ritmo e della sintassi, ma solo a partire dalla terza lettura comincio a tradurre.»

che ogni volta il traduttore debba innamorarsi di un nuovo scrittore senza troppe fedeltà obbligate. Questo ti ha permesso di concederti autori anche fuori dal canone immediato: penso a Franz Werfel.

Infatti non sono stata mai monogama nei miei amori letterari. Su quel libro devo raccontarti una storia: quando Calasso mi assegnò la traduzione di *Una scrittura femminile azzurro pallido* fu sbrigativo: «Senti, c'è questo libro che non è esattamente un capolavoro della letteratura universale, ma credo che possa funzionare» mi disse una sera. Ebbene, aveva ragione: solo da noi quel breve e triste romanzo sentimentale ha venduto più di centomila copie. «Io non voglio però che tu faccia quello che fai di solito» aggiunse. Lui sapeva come lavoravo. Io, di norma, prima leggo integralmente un libro in tedesco, naturalmente. Alla seconda lettura mi approprio del ritmo e della sintassi, ma solo a partire dalla terza lettura comincio a tradurre. Necessito cioè di una lettura doppia dell'originale, lunga, meditata, per intero: altrimenti non riesco neppure a partire. Insomma, Calasso mi incitò a finire il lavoro molto in fretta.

Così io comincio a tradurre questo libro senza averlo letto prima: procedendo riga per riga. L'esperienza è per me inedita: la vicenda è molto emozionante ma io mi sento strana, a tratti sperduta. Ecco, non so se ti ricordi il finale, ma non appena ho voltato l'ultima pagina mi sono messa a piangere. Tanta era la commozione che, ti giuro, non riuscivo a smettere di singhiozzare. E una figlia accanto a me domanda: «Scusa mamma, lo scopri adesso che questa storia fa piangere?». «Che ti devo dire,» rispondo «questa volta non l'ho letta prima!». Trascorre un po' di tempo e il libro ha un successo pazzesco, diventa un vero best seller: ho ottenuto premi per tante traduzioni, eppure per questo non me lo sarei aspettato. Una mia amica, bravissima giornalista che conosceva bene anche Calasso e si chiamava Maria Giulia Minetti, un giorno mi dice: «Senti Renata, è bellissimo il libro che hai tradotto ultimamente». E io a minimizzare: «Ma sì, sa far commuovere, è un testo un po' così…». Lei insiste: «Ma che dici, l'ho detto anche a Roberto che ho incontrato a una festa, l'ho fermato per dirglielo». «E lui che ti ha risposto?» «Ma Werfel non c'entra niente, è un'opera della maturità di Renata.» In famiglia ancora ci ridiamo.

Alla casa editrice serviva un libro di cassetta e io, invece, presa dall'impeto ci ho riversato tutta me stessa.

E poi un libro tutt'altro che lacrimevole come «La morte della Pizia» di Dürrenmatt… immagino sia stato divertente rifare quel tono tra l'acido e il sarcastico, così diverso dal morbido Werfel.

Ecco, quello è un grande scrittore che forse meriterebbe un'attenzione maggiore. Anche lì bisognerebbe entrare a piccoli passi… Hai visto che tono ha? Caustico, grezzo. È stata una traduzione difficilissima. Pure lì ho dovuto trovare un linguaggio nuovo, un tono che funzionasse: è stata una traduzione tutt'altro che letterale. Per me conta più di tutto, per dirla con il mio amico Pontiggia, «l'intenzione letteraria dell'autore».

A tal proposito, anche i film a modo loro – ossia in forme transmediali – sono traduzioni. Del tuo Schnitzler Kubrick ha fatto uno dei suoi film più estremi. Secondo te è una bella traduzione?

A me è piaciuta da matti, ben vengano interpretazioni così ardite. Certo, si vede che il punto di vista di Cruise è quello che il regista conosceva meglio.

Qualcuno in effetti potrebbe notare che hai tradotto quasi tutti maschi.
Eh sì, l'unica donna è Franziska zu Reventlow.

Ti sei chiesta perché? Al di là del dato quantitativo: gli scrittori, per ragioni che conosciamo almeno da Virginia Woolf in poi, sono più numerosi.
Senti, a me di questa cosa dei maschi e delle femmine non me n'è mai importato gran che. Per me esistono gli scrittori e i non scrittori. Ho tradotto scrittori nella mia vita. Poi io sono *naturaliter* femminista, come lo sono tutte le persone con un po' di sale in zucca che appartengono alla mia generazione. Però non sono mai stata separatista e, a prescindere dalle mie personali esperienze, non ho mai avuto in odio gli uomini. Hanno sempre contato i libri decisamente di più di coloro che li hanno scritti.

Secondo te ci sono degli intraducibili?
Per me lo era il *Finnegans Wake*, ma Fabio Pedone e Enrico Terrinoni, mettendosi di buzzo buono, mi hanno smentita.

Nelle tue traduzioni notavo poi che tu hai fatto autori sempre simili per stile: autori minimali e mai barocchi, spesso mitteleuropei.
È vero. La tua è un'osservazione sottile. Io ho tradotto tutti autori del Novecento, non sono mai andata troppo indietro né mi sono occupata di scrittori contemporanei: questi ultimi li ho seguiti solo quando ho lavorato in Mondadori con Franchini. Adelphi ha recuperato invece alcuni importanti scrittori vissuti a cavallo fra Ottocento e Novecento piuttosto ampollosi come per esempio Lernet-Holenia e Leo Perutz. Alcuni di questi autori ho cominciato a tradurli, ma il lavoro mi tediava. Così a un certo punto sono andata da Roberto Calasso e gli ho detto: «Guarda, questo libro non mi interessa abbastanza, è una cosa che non mi riesce anche perché non mi va di affrontare una complessa ricerca linguistica nell'italiano del primo Novecento se poi, nel migliore dei casi, ne vien fuori una cosa che invece di persuadermi mi fa venire una gran voglia di ridere».
Pertanto ho rinunciato a dei testi molto fantasiosi e anche affascinanti passandoli a una bravissima traduttrice che si chiamava Elisabetta Dell'Anna Ciancia. Sono libri interessanti ma linguisticamente talmente elaborati e ampollosi che a me crollava il capo non appena li aprivo per provare a tradurli. E poi richiedono una tale ricerca affinché si giunga a uno stile che gli corrisponda in italiano!
Vedi, in Bernhard questo sforzo di inventare un italiano all'altezza dello scrittore si saldava con un mio empatico interesse per la sua tremenda visione del mondo. In quel caso valeva la pena, insomma, immaginare una voce che gli rendesse giustizia. Mentre ho trovato spesso, forse a torto, questi scrittori un po' asfittici.

Nutri rimpianti a causa di libri che non sei riuscita a fare?
Avrei voluto dedicare un Meridiano a Annamaria Ortese, un'autrice che ritengo unica nel panorama letterario del nostro Novecento. Avevamo pronto tutto, il progetto, il curatore, ma poi è arrivata La nave Argo a toglierci ogni speranza. Resto comunque felice di tutto ciò che è stato.

Zanzotto diceva che essere tradotti è un po' come essere divorati: sei sazia?
Forse no, ma con l'età l'appetito si concentra su piatti più piccoli e prelibati (*ride*).

«Hanno sempre contato i libri decisamente di più di coloro che li hanno scritti.»

Arianna Montanari

In «Pecorelle smarrite» di Madeline Cash c'è lo sguardo sul mondo di tutte le ragazze di ogni generazione

«Rivista Studio», 16 ottobre 2026

Su autofiction, scrittura femminile e coppie aperte

Madeline Cash, che incontro a Milano dove è ospite del festival 2084 organizzato dalla scuola di scrittura Belleville, ha un modo dolce, appena timido, di parlare. Ha trent'anni e il suo romanzo d'esordio, *Pecorelle smarrite*, è in corso di pubblicazione in dieci paesi. Dua Lipa lo ha scelto per il suo Book club, la casa di produzione A24 ne ha acquistato i diritti e Lena Dunham sta lavorando alla sceneggiatura: tutti lo leggono e tutti ne parlano, grazie anche a una copertina deliziosa, sia dell'edizione americana che di quella italiana – l'ha pubblicato Gramma Feltrinelli, con traduzione di Marco Rossari.

D'altronde, «delizioso» è l'aggettivo che meglio corrisponde anche al romanzo. Siamo nella provincia americana: il matrimonio di Bud e Catherine è aperto, ma in crisi, e hanno tre figlie adolescenti di cui in fondo non sanno granché, presi come sono dai loro tormenti. Abigail, Louise e Harper nel frattempo si innamorano, soffrono, si smarriscono e finiscono invischiate in situazioni molto più grandi di loro. Alla fine si ritrovano, ma, soprattutto, emanano fra le pagine del romanzo un'aura di girlieness irresistibile, leggera e profonda insieme, ironica e intelligente. Il ritmo è rapido, la scrittura carica di guizzi, di giochi interni alla lingua che rispecchiano il disorientamento dei personaggi, impacciati come delle bestiole lasciate senza guida.

Pecorelle smarrite non è un romanzo femminile e non è un romanzo strettamente femminista, ma credo che le ragioni del suo successo – e della sua coolness – stiano proprio nella capacità di rispecchiare un certo modo di guardare al mondo che è quello delle ragazze di ogni generazione. Da *Piccole donne* in poi, le adolescenti si riflettono in un mondo di sorellanza dai colori pastello su cui si spalancano all'improvviso abissi di tristezza, e Cash ha il pregio di esplorarlo ricorrendo a una forma narrativa carica di intreccio e di ironia.

«Pecorelle smarrite» si distanzia molto dalla forma dell'autofiction che negli ultimi anni affolla gli scaffali delle librerie. Non si tratta di una narrazione intimista, né ha la pretesa di un romanzo sociale.

Sì, senz'altro. Ero un po' stanca sia dell'autofiction che dell'idea che vorrebbe la scrittura femminile sempre legata al diario e all'esplorazione del mondo interiore, mentre la possibilità di scrivere «il grande romanzo americano» spetta sempre agli uomini. Mettiamola così: avevo voglia di scrivere come un uomo. Oltre a questo, ho cominciato a scrivere quando avevo venticinque anni, e il mio mondo interiore era ancora piuttosto circoscritto: dovevo per forza inventare. Volevo un romanzo massimalista, capace di accogliere elementi di una realtà che non avevo ancora vissuto, e credo che questo sia uno degli aspetti più gioiosi della finzione: non dover necessariamente raccontare il proprio piccolo mondo.

Per raccontare alle mie amiche «Pecorelle smarrite» ho detto che mi sembrava un po' «Libertà» di Jonathan Franzen, ma scritto da Lena Dunham. Poi ci ho ripensato e in realtà il riferimento più preciso mi sembra David Foster Wallace, per l'attenzione al mondo dei consumi e l'intreccio di generi diversi, ma soprattutto per come tratteggi Bud, che è un padre profondamente depresso che scegli di raccontare attraverso un registro ironico.

Nel romanzo mi sono concessa larghi margini di libertà e fantasia, ma certamente alcuni autori sono stati fondamentali. David Foster Wallace per me è un modello importantissimo, insieme a Jonathan Franzen, che è il maestro della saga familiare, e a Jeffrey Eugenides, che con *Il giardino delle vergini suicide* ha raccontato la girlhood e la sorellanza come pochi altri sono stati capaci di fare. Ho letto poi alcuni noir degli anni Cinquanta, per studiarne il ritmo e l'atmosfera: mi servivano perché a un certo punto il romanzo prende una strada un po' inaspettata e si trasforma in un thriller piuttosto surreale. Foster Wallace faceva largo uso dell'ironia, ma forse con sfumature più cupe rispetto a me. *Infinite Jest*, dove si parla tanto di depressione, è stato una fonte d'ispirazione enorme, mentre *La scopa del sistema* mi è servito perché utilizza più voci narranti. Credo che l'umorismo renda più praticabili temi come la morte, il terrorismo, la paura della mortalità e dell'invecchiamento: in questo senso il registro comico è un alleato prezioso.

Come in tanti altri romanzi americani, qui si parla di una famiglia disfunzionale e infelice. Se però nelle narrazioni classiche le crepe cominciano ad affiorare a poco a poco, a deturpare un quadro che sembrava perfetto, in «Pecorelle smarrite» è già tutto evidente sin dall'inizio, come se l'illusione della famiglia americana tradizionale fosse ormai del tutto svanita e non avesse neanche più senso porla come premessa.

Credo che la tipica famiglia del sogno americano non esista più, e forse non sia mai esistita. Volevo reinventare un mito che ha resistito così a lungo mostrandone la disgregazione, l'inconsistenza, ma anche provare a immaginare i personaggi felici in un altro modo. Io non sono cresciuta in una famiglia americana tradizionale, e penso che esistano parecchie alternative a quel modello, più creative e capaci di adattarsi ai momenti di crisi della vita – così come potrebbero esistere altri sistemi per regolare la vita in comune, dal capitalismo alla religione.

Il matrimonio di Catherine e Bud segue una parabola piuttosto classica: nasce da una grande passione e si spegne gradualmente con l'arrivo delle figlie, incastrandosi in giornate sempre uguali. È lei, a un certo punto, a proporre al marito di aprire la coppia: nel romanzo sono soprattutto le donne a rifiutare la paralisi, a guardare le cose con occhi diversi.

Certo, sono le donne e le ragazze a guidare il cambiamento e a segnare il progresso. Vale per Catherine, che a un certo punto prova a uscire dallo stallo del suo matrimonio – in modo rocambolesco e sicuramente non perfetto, ma almeno ci prova, mentre il marito si farebbe affossare dalla routine – e vale soprattutto per le sue tre figlie. Lo sguardo delle protagoniste, infatti, è fresco e incontaminato: sono capaci di cogliere dettagli e sfumature che gli adulti non vedono più perché hanno smesso di farci caso, perché sono anestetizzati dalle loro stesse vite. Per questo Harper, la sorella minore, si accorge, quasi per caso, che nel posto di lavoro del padre succede qualcosa di strano, mentre lui, che ci lavora da anni, non aveva notato nulla.

Anche la religione ha un ruolo centrale nel libro.

Nell'America profonda e di provincia la religione, e in particolare il cristianesimo, conserva un peso enorme; a me interessava esplorare il fallimento delle religioni istituzionali. Nel libro tutti cercano un senso, qualcosa che giustifichi la propria esistenza, ma le fedi che conoscono non funzionano, e perciò cercano delle alternative un po' eccentriche rispetto alla norma: il gruppo religioso delle Pecorelle Smarrite, altri legami comunitari, e alla fine trovano qualcosa l'uno nell'altro, nell'incontro e nel supporto reciproco.

Le tre sorelle sembrano archetipi di altrettanti modi di vivere l'adolescenza. Abigail, la maggiore, è quella a cui mi sono affezionata di più; è ossessionata dalla bellezza, che rappresenta il perno della sua intera identità.
Io non ho sorelle, e per descrivere le tre ragazze mi sono ispirata al mio vissuto: sono tutte versioni diverse di me da adolescente, ma anche io per Abigail nutro un affetto particolare. Gli uomini del romanzo cercano di vivere per sempre, le donne di non invecchiare. Abigail non è particolarmente brillante né precoce, ma intuisce che la sua principale moneta di scambio sono la giovinezza e la bellezza: vive in una piccola città e vede nel fascino che esercita sugli uomini il proprio biglietto d'uscita. Per molte donne il proprio valore è strettamente legato all'aspetto, e mi interessava indagare come il corpo venga guardato dall'esterno, soprattutto a quell'età. Del resto, lo avverto ancora su di me.

Verso la fine del libro Abigail si rende però conto che in fondo la sua bellezza è poca cosa. Quella scena, in cui la ragazza si confronta con altre donne molto più belle di lei, mi ha spinta a rileggere l'intero romanzo: la ricerca della giovinezza attraversa tutta la storia, come una tensione verso le possibilità della vita che non si vogliono chiudere.
Volevo che Abigail si trovasse in una situazione paradossale, estrema, che rappresentasse un po' lo snodo cruciale della sua formazione e della sua crescita. Un'adolescente non dovrebbe avere bisogno di finire in un traffico di esseri umani per capire il proprio valore nella società. A lei accade, ma le sue priorità restano quelle di una ragazza della sua età: dopo essersi trovata in una situazione tanto assurda la prima cosa che chiede, una volta tornata a casa, è se il ragazzo che le piace l'accompagnerà alla festa della scuola. In *Il giardino delle vergini suicide* c'è una scena in cui la più giovane delle sorelle tenta di uccidersi. Il medico le dice che ha tredici anni e non può sapere quanto sia dura la vita, e lei risponde: «Dottore, evidentemente lei non è mai stato una ragazzina di 13 anni». Volevo mettere in relazione il traffico di esseri umani con le inquietudini dell'adolescenza, e vedere che cosa succede quando la posta in gioco diventa così tanto più alta.

C'è un altro personaggio femminile che attraversa un'evoluzione importante: Miss Winkle entra in scena come una donna apparentemente invisibile, trascurata, ma poi approda a una realizzazione di sé molto forte.
Ho concepito tutti i personaggi a partire da stereotipi che volevo poi sovvertire. Miss Winkle è la classica donna di chiesa che nessuno vede davvero, come se non esistesse, e ancora di meno potesse aspirare a una dimensione erotica. Mia madre me lo ripete sempre, che a una certa età si diventa quasi trasparenti e nessuno si accorge più di te. Volevo concederle un arco compiuto di sviluppo, spirituale e sessuale, e farne un pilastro della comunità, una madre, una persona capace di riconoscere il proprio valore.

«Pecorelle smarrite» tiene insieme molti generi con grande naturalezza. Come hai lavorato?
È il mio primo romanzo, avevo il terrore dei buchi di trama e dei pezzi smarriti per strada. Così ho pianificato tutto prima ancora di scrivere una sola scena: su Excel ho costruito la timeline di ogni personaggio, comprese le parti che poi non sarebbero state raccontate, con inizio, sviluppo e fine completamente mappati. Volevo essere certa che nulla andasse perduto. Ho poi lavorato all'editing durante una residenza fuori Roma, a Castelletto. C'erano altri due scrittori e uno chef che si faceva di funghetti allucinogeni e poi ci preparava cene stranissime. È stato esilarante.

Il romanzo è costruito con grande precisione, ma i personaggi sembrano arrivare al loro epilogo in modo piuttosto caotico, quasi per caso. Sembra suggerire che dalle crisi si esce con un po' di caos e di fantasia.
Assolutamente. Alcuni hanno detto che il romanzo finisce bene, ma molte cose restano irrisolte: il cattivo la fa franca, al prete non accade nulla. Non lo vedo davvero come un lieto fine, ma ci tenevo a chiudere con un pasto condiviso, dal forte valore simbolico e biblico. […]

Roberta Scorranese

Intervista a Giuseppe Laterza

«Corriere della Sera», 17 ottobre 2026

Giuseppe Laterza, quarantacinque anni fa lei, fresco di studi di economia, entrò nella casa editrice fondata dal suo prozio Giovanni e da Benedetto Croce nel 1901.
Sì e le dirò che invecchiando mi sento ogni giorno più poroso, più aperto alle novità, più curioso.

Suo padre Vito aveva diretto la casa editrice dal secondo dopoguerra.
E quando entrai a far parte del gruppo indicò il rosone, simbolo dell'impresa e disse: «Lo vedi questo? Bene, devi rinnovarlo ogni giorno».

E come si fa?
Seguendo l'esempio di Vito: lui era una formichina pugliese e non si faceva scuorno, come diciamo al Sud, di parlare anche di soldi, di investimenti giusti e di risparmio.

Uno come Alessandro Barbero costa tanto?
Il giusto.

Cifre, cifre.
Ma per carità.

E uno come Stefano Mancuso?
Basti pensare che lo abbiamo «strappato», si fa per dire, a un'altra casa editrice, non per merito mio ma della nostra direttrice editoriale Anna Gialluca.

In un'intervista a questo giornale Mancuso ha confessato di parlare con le piante.
Il problema è che cosa dice loro.

Conoscendolo, che idea si è fatta?
Visto che con gli umani Stefano insiste nel dire che il mondo delle piante è perfetto e armonioso, credo che a loro dica che il nostro è mefitico.

Mancuso è uno dei cardini del festival di Lucca, Pianeta Terra, terminato da poco.
Scherzi a parte: credo che Mancuso sia uno degli intellettuali più raffinati e lo dimostra anche il fatto che questo festival, organizzato da noi e diretto da lui, attrae un numero notevole di persone pur trattando un tema difficile come quello del clima e della sostenibilità ambientale.

Lei – assieme a suo cugino Alessandro – guida una casa editrice che cura saggi di storia, politica, biologia. Però sia a Lucca, sia a Torino, dove organizzate il Festival dell'economia, il pubblico accorre come a un concerto trap.
C'è chi dice che i festival culturali oggi hanno preso il posto delle assemblee politiche. Lo dimostrano per esempio le proteste che vengono periodicamente organizzate al Salone del libro. È il tempo delle cosiddette «élite senza potere».

Minoranze colte?
Non definirei «minoranza» una fetta di popolazione di quattro o cinque milioni di persone che leggono, si informano, vanno al cinema o a teatro. E che soprattutto hanno voglia di confrontarsi.

Perché ormai la politica comunica solo con slogan dettati dall'algoritmo o via social?

«Non definirei minoranza una fetta di popolazione di quattro o cinque milioni di persone che leggono, si informano, vanno al cinema o a teatro. E che soprattutto hanno voglia di confrontarsi.»

Non lo dico io, lo dice il successo di festival come i nostri, certo, ma ce ne sono anche altri dove si fa la fila per ascoltare Mancuso, Recalcati, Cacciari. Io penso che ci siano centinaia di migliaia di persone, molte delle quali provenienti dal mondo della scuola o dell'università, che si sentono trascurate dalla politica e che hanno bisogno di un orizzonte.

Quello di cui parlava lo scrittore uruguaiano Eduardo Galeano?
In una metafora bellissima: a che cosa serve l'orizzonte se non per continuare a camminare?

Per chi ha voltato l'ultima volta?
Io ho sempre votato Pd.

Ha fatto politica all'università?
Ma anche prima. La mia famiglia, da Bari, si era trasferita a Roma, io ho fatto il Tasso, un liceo impegnato, poi mi sono iscritto alla Fgci, tra i dirigenti c'erano Walter Veltroni e Goffredo Bettini.

Le piace Elly Schlein?
Sì, ma trovo che al Pd manchi una narrazione forte. Oggi su quella neoliberista sta vincendo la sovranista.

Chi vedrebbe alla guida del Partito democratico?
Lo dico?

Certo.
Papa Leone.

Questa la deve spiegare bene, però.
Basta leggere il suo bellissimo libro, o la sua enciclica che dir si voglia, *Magnifica Humanitas*: per la prima volta dopo decenni ho trovato la perfetta cornice ideologica del pensiero progressista. Tra parentesi, gli auguriamo una pronta guarigione.

Il papa non esalta l'intelligenza artificiale, ma nemmeno ne fa uno spauracchio. Crede che sia un giusto approccio in tempi in cui si evoca il tecnototalitarimo?
Sì, perché oggi purtroppo sta vincendo la visione che un altro nostro grande autore, Zygmunt Bauman, ha definito «retrotopia». Cioè un mondo che ha perso la fiducia nel futuro e per questo si convince che nel passato le cose andavano meglio.

E quelli come Roberto Vannacci ne approfittano.
Perché dà risposte laddove la sinistra coltiva, giustamente, dubbi. Vannacci mi ricorda la parodia di Coelho fatta da Corrado Guzzanti: «La risposta è dentro di te. Solo che è sbagliata».

A proposito di Coelho: uno per far quadrare i conti e potersi permettere di pubblicare Bauman o Le Goff deve pubblicare pure libri che vendano e tanto.
Ma Bauman e Le Goff hanno venduto tanto! E aggiungo: noi editiamo i libri di Barbero che vende moltissimo pur non essendo un autore «facile», anzi. Ad ogni manoscritto io gli dico: «Ma Alessandro, perché ci metti così tante note». «Perché voglio che i lettori conoscano le mie fonti.» «Ma loro si fidano di te.» «E fanno male, molto male.»

«A che cosa serve l'orizzonte se non per continuare a camminare?»

Quante lettere arrivano per lui ogni giorno in casa editrice?
Almeno quattro.

Il long seller Laterza?
Gliene cito uno emblematico: *Storia delle donne*, di Georges Duby e Michelle Perrot. Lei se lo sarebbe mai aspettato?

Un gran rifiuto editoriale di cui si è poi pentito?
Ancora oggi mi mangio le mani. Colpa mia, che non diedi retta a Giovanni Carletti, uno dei nostri editor storici e tra i più preparati. Mi parlò di un saggio che stava scuotendo la Francia e che avrebbe fatto scalpore. C'era un piccolo problema: era un libro di quasi mille pagine. «Ma no, chi vuoi che lo compri?» risposi. Non se ne fece nulla. E così mi lasciai sfuggire *Il capitale nel XXI secolo* di Thomas Piketty.

Quasi due milioni e mezzo di copie vendute in tutto il mondo e traduzioni in quaranta lingue.
Non rigiri il coltello.

La formula del best seller non c'è. però capire quando si ha davanti un libro «dal passo lungo», che resisterà al tempo, è possibile.
Sì, faccio un esempio in casa nostra: *Il suicidio di Israele* di Anna Foa, in classifica per tanto tempo, secondo me resisterà perché fatto con coraggio, prendendo una posizione precisa.

Un libro che sta rileggendo adesso?
Ho riletto l'Odissea nell'edizione Einaudi.

E un libro che le ha lasciato il segno?
Tra i tanti, *Quello che i soldi non possono comprare. I limiti morali del mercato*, di Michael Sandel.

«Vannacci mi ricorda la parodia di Coelho fatta da Corrado Guzzanti: La risposta è dentro di te. Solo che è sbagliata.»

Purtroppo non è nostro, ma di Feltrinelli e ogni volta che incontro Carlo (Feltrinelli, Ndr) gli dico che glielo vorrei strappare. Scherzo, ovviamente, Carlo sta facendo un gran lavoro.

Lei si è laureato con Federico Caffè, uno dei più importanti economisti italiani e forse oggi più famoso per la sua misteriosa scomparsa sul finire degli anni Ottanta. Secondo lei che cosa gli è successo?
Ho letto il bellissimo libro di Ermanno Rea, *L'ultima lezione*, sulla sua sparizione. Non so che cosa sia successo, quello che so è che in lui c'era un gran senso del mistero. E una certa imprevedibilità: quando, con altri colleghi della Fgci, andammo da lui per chiedergli di schierarsi contro l'invasione sovietica dell'Afghanistan, ci guardò e disse: «Ragazzi, le cose sono molto più complicate di come appaiono». Ci spiazzò.

Un altro che l'ha spiazzata?
Ho visto piangere Giovanni Sartori una sola volta: ai funerali dell'amico Paolo Sylos Labini.

Sua figlia Antonia lavora in casa editrice?
Sì, assieme anche a Bianca, la figlia di Alessandro. Sono fiero di lei, come lo sono dell'altra figlia, Margherita, che è attrice e cantante. A entrambe devo molto, anche perché, come dicevo più passa il tempo e più capisco il valore dell'ascolto.

«Ragazzi, le cose sono molto più complicate di come appaiono.»

Linda Terziroli

Sogni di Morselli

«Snaporaz», 20 ottobre 2026

Esce per Adelphi la nuova edizione ampliata del diario di Morselli, a cura di Valentina Fortichiari e con una prefazione di Giuseppe Pontiggia

La prima cosa che vedi nei suoi filmini 8mm, girati tra il 1952 e il 1955, è l'assenza di persone. La dissipazione umana. Un paesaggio bagnato dalla pioggia o imbiancato da un'abbondante nevicata. Le stanze della sua casa piene di libri e delicati abat-jour. Ragazze bellissime, vestite di bianco. Finestre sul giardino, scale di legno. Chi non vorrebbe sbirciare tra le stanze di uno scrittore, del suo scrittore preferito? *Io mi sono conosciuto nel sogno* è il docufilm che ospita queste preziose pellicole d'epoca che il regista pavese Filippo Ticozzi ha cucito insieme in una preziosa opera dedicata allo scrittore postumo e cult (e anche videoamatore) Guido Morselli, uscito in sala lo scorso novembre 2025. La prima del corto in quella stessa piovosa Milano che lo scrittore pure, negli anni della giovinezza, aveva percorso, fasciato nel suo impermeabile inglese. Scuola Leone XIII, liceo Parini e Università regia, quella che poi si chiamerà, con l'aggettivo e la maiuscola: Statale. Un giro di amici destinato a far parlare di sé: Luciano Anceschi, Remo Cantoni, Vittorio Sereni e Antonia Pozzi. Intellettuali, allora ragazzi, rapiti dal loro professore Antonio Banfi, prima al liceo poi all'università, docente di estetica.

Perché questo titolo: *Io mi sono conosciuto nel sogno*? «Questa frase presa dal *Diario*, datata il 3 dicembre 1943» mi risponde con un vocale WhatsApp Filippo Ticozzi, il regista, con la sua bella voce profonda che ti accompagna anche nel film «è una delle poche autoconcluse del libro, è accattivante: una buona chiave per entrare in Morselli. Dà l'idea che la sua opera sia qualcosa di perennemente aperto, un'opera modernissima, che non si chiuda nella sua precedente interpretazione. E poi il sogno: che cosa c'è di meno interpretabile e meno dominato dalla propria volontà?». Un film, un libro. Curiosamente un fatto: negli ultimi giorni dell'agosto scorso, escono, in riedizione ampliata e rivista, i diari di Morselli con un titolo se non identico alla pellicola, quasi: *Mi sono conosciuto nel sogno*. Curati dalla storica studiosa Valentina Fortichiari con una fotografia in copertina, che si allaccia proprio al docufilm di Ticozzi. Guido Morselli con un cappotto elegante, camicia bianca e cravatta, la pipa che penzola al lato della bocca, a Gavirate, intorno il bosco dopo una copiosa nevicata.

Dal titolo, nel libro, è stato espunto l'Io. Superfluo in italiano, già evidente in quello che è diventato quindi un sottotitolo: *Diario*. Del resto, lo scriveva bene Giuseppe Pontiggia nella ricchissima prefazione dell'edizione originale: «Quando ascolta le voci plurime del suo io, Morselli ha un timbro inconfondibile». Diario come specchio, come registra sempre Pontiggia: «Quando si esamina allo specchio,

Morselli ha l'occhio visionario e oggettivo dei maestri dell'autoritratto. Sono le pagine più intense, e più importanti espressivamente, del diario. Anche le meno narcisistiche».

Ma quanti sono effettivamente i diari di Guido Morselli? Lo chiarisce nella nota al testo Fortichiari: 17 quaderni di tipo scolastico, che prendono avvio il 15 novembre 1943, «preceduto da un inserto di una quarantina di fogli di identico formato, che si collocano fra il 3 aprile 1938 e il 17 marzo 1943 (con grosse lacune negli anni 1939 e 1940)». Solo 17 quaderni scolastici, di vari colori. «L'ultimo porta la data "domenica, 13 maggio 1973", ma è poco probabile che Morselli, sempre assiduo e metodico nel

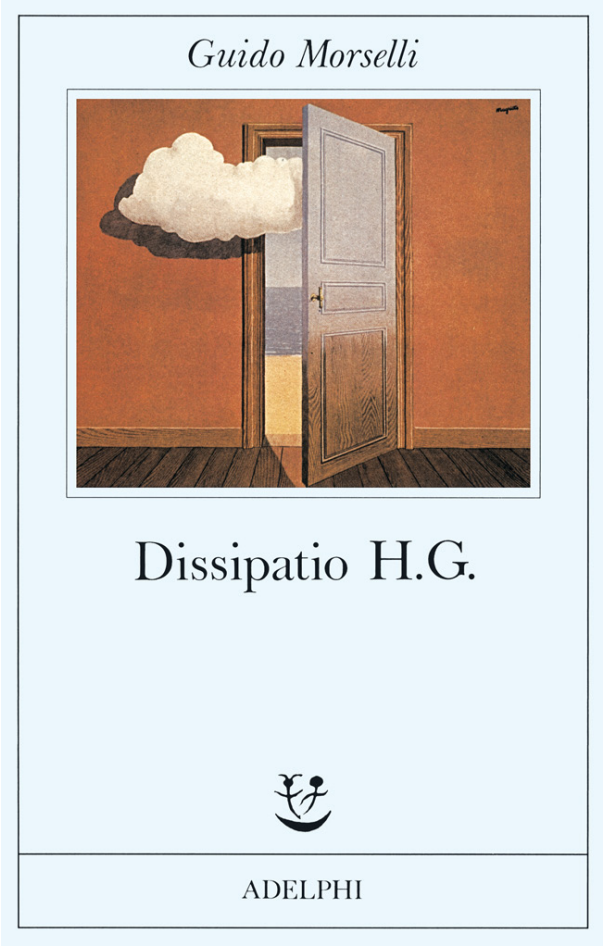


«Negli uomini, non esiste veramente che una sola coerenza: quella delle loro contraddizioni. Non so se delle donne si possa dire diversamente.»

redigere le sue note, non abbia scritto poi un solo rigo sino al giorno del suicidio (31 luglio): non possiamo dunque escludere che sia esistito un Quaderno XVIII di cui si è persa traccia». Sparito, dissipato? Forse – ma questa è un'ipotesi, difficilmente verificabile – insieme al fascio delle lettere più personali, il diciottesimo diario è rimasto tra le mani dell'amica del cuore di Guido Morselli, Maria Bruna Bassi Lizza, e l'ha seguito con lei nella tomba. Le parole possono scaldare lunghi inverni e, talvolta, sono da proteggere dopo la morte. Il diciottesimo quaderno, chissà qual è il suo colore, rimarrà inedito.

Intanto, come ogni nuova tessera restaurata può dare luce al mosaico, così i passi riscoperti del *Diario* morselliano si fanno ancor più significativi, a maggior ragione perché si tratta di annotazioni antiche, ovvero di un Guido Morselli che, nell'anno 1938, aveva appena ventisei anni. Molte riflessioni inedite sono quindi riemerse, come un paesaggio nitido, uscito da un mare di nebbia. La prima edizione adelphiana del *Diario* risale al 1988. La prima pagina datava 24 maggio 1938 e già una breve annotazione dal sapore di aforisma: «Negli uomini, non esiste veramente che una sola coerenza: quella delle loro contraddizioni. Non so se delle donne si possa dire diversamente…». In questa nuova edizione si aggiungono parole, pagine e giorni. Così la prima annotazione data ora 3 aprile 1938 e una nuova significativa riflessione: «Ci sono due cose che, secondo me, testimoniano molto validamente non della sola gentilezza ma della nobiltà d'animo di una persona: quello di trattare con cortesia e simpatia gl'inferiori; e quello di evitare non soltanto la

maldicenza ma la semplice mormorazione, di parlare cioè degli assenti "con quella delicata attenzione, che l'amor proprio ci fa ordinariamente usare verso i presenti" (Manzoni)».
Sbaglia chi pensa, se non lo conosce già, di trovare in quest'opera un intimo forziere pieno di segreti. Troverà uno zibaldone di riflessioni filosofiche e letterarie, appunti sulla scrittura, il cinema, la natura, la religione, la società. Interessanti sono gli aforismi fioriti in questa pubblicazione, apri il libro e prendi il 9 aprile del 1955: «L'emiliano: autodidatta e anticonformista». Parlava di sé, Guido Morselli, delle sue origini bolognesi? Forse sì. Del resto è apparso anche questo aforisma, un'epigrafe tombale, targata 5 ottobre 1948: «Guido Morselli – Amò quanto poté – Non odiò mai». E ancora, a proposito di genere umano, il 25 novembre '48: «La nostra essenza animale, affettiva, istintiva, viscerale». Vai al 28 luglio 1967, ci trovi una riflessione inedita che apre nuovi squarci sulla personalissima *cupio dissolvi*: «Tutto della vita è inutile, se la morte è invincibile». Siamo a fine luglio, solo sei anni più tardi, il 31 luglio 1973, prenderà la decisione fatale, quella di togliersi la vita con il colpo della sua Browning 7,65. Il 3 settembre del 1967 una nuova frase significativa: «*Humane vivere necesse, vivere non necesse*».
L'aspetto umano, dicevamo. Perché queste annotazioni siano state espunte dall'edizione del lontano 1988 resta un rebus. Bisognerebbe interrogare chi non c'è più, come Pontiggia o Roberto Calasso, che guidava Adelphi ai tempi della prima edizione dei diari. La frase che inaugura il sedicesimo quaderno dei diari è invece rimasta identica: «Si dice che viviamo morendo; ma è ancora ottimistico. Viviamo semimorti». Nella nuova edizione dei *Diari*, una nuova riflessione sull'amato Albinoni: «La lista degli illustri dilettanti (Herschel, Faraday, ecc.) si allunga. Era un "dilettante" anche il grande musicista Albinoni». E sul pianoforte (21 ottobre): «Il "Santo abate" Liszt chiamò il pianoforte "microcosmo" e "micro-deus". Non era retorica da pianista virtuoso. Auguro a uomini e donne, diceva Liszt, di essere amati come io amo questo strumento». E, quasi in fondo al diciassettesimo quaderno, un'altra emblematica riflessione finora inedita (2 maggio) sugli scrittori: «Distinguere fra "scrittore" e "scrivente", raccomanda Roland Barthes (l'"écrivain" e "l'écrivant")». Non era primavera, ma un gelido inverno, quel 12 dicembre 1973, Guido Morselli era già morto da quasi cinque mesi, quando arriva al vecchio indirizzo di Varese una lettera dalla casa editrice Bompiani. «Interessante ma troppo ambizioso. Peccato» c'è scritto. Di fronte al manoscritto di *Dissipatio H.G.* si sbriciolavano altre parole di rifiuto. Ma l'autore non era più vivo. *Al massimo si poteva conoscere nel sogno*.



Maria Teresa Carbone

Biblioteche, fondi senza organici

«il manifesto», 22 ottobre 2026

Un'inchiesta sulle carenze di personale e servizi. L'indagine Aib su 1426 sedi: il 95% ha usato tutte le risorse, ma oltre la metà segnala tempi troppo stretti

A parlare di come stanno oggi le biblioteche in Italia con qualcuno che ci lavora dentro, si capisce subito che la vecchia immagine del bicchiere mezzo pieno o mezzo vuoto, così utile (e abusata) per definire una situazione complessa, qui non funziona. Sul nostro ipotetico tavolo, infatti, i bicchieri sono due, ben distinti: uno è colmo fino all'orlo, sul fondo dell'altro c'è appena un velo di liquido destinato a evaporare velocemente. Fuori di metafora, da un lato le biblioteche attraversano un periodo particolarmente propizio (grandi progetti in corso, la recente iniezione dei sessanta milioni elargiti dal ministro Giuli, i finanziamenti importanti del Pnrr, un'immagine pubblica molto positiva); dall'altro, le carenze di personale qualificato sono notevoli e portano in molti casi, come conseguenza immediata, la necessità di ridurre gli orari di apertura o i servizi al pubblico. Se n'è scritto di recente su queste pagine a proposito della Biblioteca nazionale centrale di Firenze, che ha sospeso la distribuzione pomeridiana dei volumi, ma la questione è generale e ha cause che sarebbe riduttivo ricondurre solo ai (pur reali) «tagli alla cultura». Anzi, l'ultimo anno ha registrato i sessanta milioni del Fondo libri stanziati dal governo e salutati con giubilo dall'intero sistema editoriale – le case editrici, le librerie e ovviamente le biblioteche stesse, che la settimana scorsa hanno pubblicato i risultati di un'indagine di valutazione della misura. Alla ricerca, promossa dall'Associazione italiana biblioteche (Aib), hanno aderito 1426 biblioteche, di cui la quasi totalità (95%) ha speso tutta la cifra ricevuta. Pochissimi sprechi, insomma, anche se la rapidità d'azione imposta dal bando ha suscitato qualche malumore: oltre la metà (57,7%) degli intervistati ha indicato come difficoltà principale il tempo troppo breve per spendere: «Alle strutture mediograndi la congestione ha dato meno problemi che alle microstrutture» commenta Laura Ballestra, presidente dell'Aib, negando però, come sostengono alcuni, che la distribuzione sia stata capricciosa: «In base al bando è stata data priorità a criteri di servizio – criteri che magari si possono discutere e migliorare, ma che erano determinati in modo chiaro». Il problema, semmai, è che questa misura, ben superiore alla spesa fissa (45-50 milioni) destinata dallo Stato alle biblioteche, è una tantum e rischia di avere poco fiato.

Quanto ai grandi cantieri, hanno ormai una data di scadenza imminente. Per la milanese Biblioteca europea di informazione e cultura (Beic), cominciata a fine 2023 a Porta Vittoria, i lavori si dovrebbero chiudere il 31 dicembre e l'apertura è prevista tra aprile e maggio del 2027: trentamila metri quadrati, più di cento milioni anche dal Pnrr, «un investimento colossale per gli standard italiani», lo definisce

Stefano Parise, che dirige il Servizio biblioteche del comune. E molto vicina, l'11 dicembre, è anche l'inaugurazione della nuova Biblioteca civica centrale nel padiglione di Nervi a Torino Esposizioni. Ma non ci sono solo i megaprogetti: da anni, per esempio, la Sardegna punta sulla cultura, e – come sottolinea l'assessora Ilaria Portas – può vantare oggi «una biblioteca in ogni comune», un risultato particolarmente importante, se si parte dall'idea che ogni biblioteca è (ancora Portas) «una piazza aperta e democratica».
La definizione, del resto, vale pure per le strutture delle grandi città, molte delle quali si trovano in quartieri periferici e meno attrezzati: non a caso Roma ha ricevuto cinquanta milioni di fondi Pnrr, «una cifra altissima» dice Simona Cives, direttrice delle Biblioteche di Roma «che serve per riqualificare una ventina di strutture e realizzare nove nuovi poli civici pronti nei primi mesi del 2027». Ma non dimentichiamo, aggiunge Cives, che «a Roma ci sono municipi grandi come città, e lo sforzo è appunto quello di coprire in maniera capillare i territori, anche grazie alla rete dei trenta Bibliopoint». Naturalmente una sede riconsegnata, per funzionare, ha bisogno di bibliotecari e infatti «al piano di crescita si accompagna un piano di sviluppo del personale».
Ed eccoci arrivati al nodo, riassunto nitidamente da Chiara Faggiolani, che dirige il laboratorio Biblab della Sapienza: «Trovo sempre meno sopportabile la retorica con cui tanti decisori pubblici celebrano le biblioteche come infrastrutture indispensabili senza riconoscere fino in fondo il valore del lavoro che le rende tali. I bibliotecari sono troppo poco valorizzati e troppo pochi». E quanto questo sia vero, lo conferma in cifre il censimento Istat: nel 2019 il 39,7% delle biblioteche pubbliche e private aveva un organico interamente volontario e gratuito, e probabilmente è ancora così, ma – osserva Faggiolani – «la passione non può sostituire competenze, diritti e retribuzioni».
Sull'esigenza di aumentare il personale insiste anche Stefano Campagnolo, direttore della Biblioteca nazionale centrale di Roma, dove in teoria l'organico dovrebbe prevedere 69 bibliotecari contro i 15 effettivamente in servizio. «Purtroppo» spiega Campagnolo «i criteri di accesso sono rigidi, è ammessa solo la laurea in Biblioteconomia, con il risultato che si è fatto un concorso per 130 posti e sono passati 38 candidati». Ora, però, comincia a farsi strada l'idea che la biblioteca si evolve e servono competenze diverse: «Grazie all'intelligenza artificiale il lavoro di catalogazione è cambiato, mentre conosco tanti giovani, ormai non più giovani, che hanno fatto una vita da cottimisti, pagati dai due ai quattro euro a scheda, con contratti a tempo determinato, oggi qui, domani là».
Alla Sapienza, dove Ezio Tarantino dirige il Sistema bibliotecario, le assunzioni recenti hanno portato una trentina di nuovi bibliotecari, ma gli addetti sono 170 a fronte di un fabbisogno di circa 210, e capita a volte – come in altri settori dell'amministrazione – che i nuovi arrivati non si fermino a lungo, in cerca di lavori meglio retribuiti. Nessuno, però, si dichiara sconfitto: certo, la penuria di personale incide e le biblioteche universitarie inglesi dove gli studenti possono studiare fino a notte tarda sono un sogno, ma «qualcosa» dice Tarantino «si fa, non siamo inerti né arresi di fronte all'impossibilità: per esempio, l'ateneo mette a budget un servizio di guardiania per tenere aperte le sale come aule-studio fino alle otto di sera».
Intanto il mestiere cambia più in fretta dei percorsi che portano a esercitarlo. Alla Nazionale di Firenze la direttrice Elisabetta Sciarra porta l'esempio dei testi digitali nativi che pure andrebbero conservati, e della necessità di formare giovani che si muovano in questa direzione, a Milano Parise promuove l'idea di una biblioteca che offra servizi «a cavallo tra culturale e sociale», e dunque di «figure che ci affianchino nel lavoro, ad esempio con i giovani, gli adolescenti, gli stranieri», anche se «il libro ci caratterizza, viene da una tradizione plurisecolare, ed è un elemento da preservare e valorizzare». E «in un'epoca di verifica delle fonti come la nostra – è Campagnolo a parlare – questo mestiere diventa sempre più essenziale. Del resto, nei secoli i bibliotecari hanno dimostrato una grande capacità di adattamento, e sarà così anche oggi: molti non se ne accorgono, ma la nostra è una professione del futuro».

Francesco Subiaco

«…aprirmi un varco nel profondo buio della vita e del mondo.»

«Pangea», 26 ottobre 2026

Dialogo con Antonio Moresco

C'è una letteratura che si accontenta di dare un nome alle cose, e un'altra, assai più rara, che tenta di restituirle al mistero da cui provengono. Antonio Moresco appartiene a questa seconda stirpe, quella degli scrittori per i quali la parola non è uno specchio del mondo, ma una ferita aperta nella sua apparente necessità. Nei suoi libri nulla è definitivamente nato, nulla è interamente morto; ogni creatura sembra trattenersi sulla soglia di una rivelazione.
Lo confermano *Giochi dell'eternità*, ora riuniti da Feltrinelli in un unico ciclo. Trentadue anni di scrittura, tre romanzi, quasi tremila pagine di pura maestria letteraria: *Gli esordi*, *Canti del caos*, *Gli increati*. Una smisurata avventura metafisica che dal silenzio del seminarista conduce alla sarabanda opulenta e mercantile dei *Canti del caos*, fino alla vertigine ontologica degli *Increati*, dove vengono meno persino le distinzioni tra nascita e morte, creazione e distruzione.
La scrittura di Moresco ha qualcosa del sabba e della liturgia, della fiaba crudele e dell'apocalisse. Lowry vi incontra Kafka, Collodi si mescola a Dostoevskij, l'oscenità di Céline si innesta sulle visioni dei mistici. Una discesa dantesca che dal silenzio degli *Esordi* precipita nell'inferno grottesco di *Canti del caos*, tra gli incubi di un'editoria trasfigurata in macchina infernale e i deliri di un'economia assurta a teologia demoniaca, dove persino Dio decide di mettere in vendita il pianeta. Fino all'estrema soglia degli *Increati*, dove vacillano tutte le distinzioni nel momento della rivelazione. La prosa procede per accumulazioni, ripetizioni ossessive, improvvise accensioni visionarie. Il grottesco si dilata fino a diventare cosmologia, il delirio incrina le leggi del tempo, i personaggi attraversano identità e condizioni inconciliabili. Il Gatto, persecutore e pedagogo, accompagna il Matto, protagonista della trilogia, lungo questa interminabile educazione alla perdita di ogni certezza. E sotto la violenza delle immagini, l'orrore, il comico e l'osceno, sopravvive un'interrogazione religiosa che nessuna professione di ateismo riesce a estinguere. Moresco appartiene infatti alla famiglia degli scrittori per i quali il male non è un accidente da correggere, ma uno scandalo da attraversare senza garanzie di salvezza. Come nelle fiabe più antiche, dove il bosco è davvero oscuro, il lupo può divorare chi vi si avventura e la luce, quando appare, non cancella ciò che è accaduto. In questa tensione tra annientamento e apparizione si consuma il suo lungo combattimento con la letteratura, condotto fino al punto in cui anche il linguaggio sembra dover cedere il passo a qualcosa che non può più nominare.

Perché «Giochi dell'eternità»?
Questo titolo è per me un mistero e mi è stato regalato dal caso (se di caso si tratta). Infatti si trova enunciato fin dalle prime righe del primo volume (*Gli esordi*), quando il seminarista, al risveglio, si lucida le scarpe con la spazzola e continua a lucidarle

fino a quando la pasta scompare e rimane solo «luce lucente». La riga dopo si legge: «Facevo questo e altri giochi dell'eternità». Lo stupido che ha scritto questo sterminato librone ci ha messo più di trent'anni e quasi tremila pagine a capire che quello era il titolo dell'intera opera, individuato o divinato inconsapevolmente fin dall'inizio. Per scrivere un'opera così aliena e così metamorfica ho dovuto anch'io entrare in metamorfosi, abbandonarmi, farmi possedere, inventarmi.

Retrospettivamente cosa ha capito o scoperto di nuovo su di essa a trent'anni dal suo esordio?
Col senno di poi, e vedendo cosa è diventata via via quest'opera – scritta per metà quando ero ancora uno scrittore sotterraneo e rifiutato da tutti gli editori, e che ha oltrepassato d'un balzo le mie debolezze e i miei limiti – ho capito che, per tutto quel tempo, sono stato come un asino che trascinava un carretto senza sapere cosa trasportava. Pensavo continuamente di smettere, che non ce l'avrei fatta, che si richiedeva troppo da me e dalle mie misere forze. Stavo male, avevo problemi fisici, nervosi e mentali. È come se quest'opera sia cresciuta per conto proprio passando attraverso di me e sopra di me, scaturita giorno dopo giorno da chissà dove. Ho cominciato a capire poco per volta quello che stavo combinando. Forse, in questo caso, la mia stupidità e il mio intontimento da traumatizzato mi hanno aiutato, se no non avrei retto la prova. Questa cosa aliena si è formata come si formano gli organismi primordiali, con le prime cellule staminali che si lanciano e si connettono e si oltrepassano e si moltiplicano dando vita a un organismo nuovo e mai visto prima.

Buio e luce, sono temi ricorrenti che oscillano nei suoi libri, come conferma il suo testo omonimo. Quanto questi opposti complementari sono importanti per capire la sua idea di scrittura?
Se dovessi dire quali sono i personaggi principali di tutta la mia opera di scrittore direi che sono il buio e

«È come se quest'opera sia cresciuta per conto proprio passando attraverso di me e sopra di me, scaturita giorno dopo giorno da chissà dove.»

la luce, non la luce e il buio che si è preteso di poter separare all'inizio, ma la luce e il buio ancora indivisi che si combattono e che si abbracciano. In quel libro (*Canto del buio e della luce*) ho scritto che si è data troppa importanza al tempo (un tempo lineare e di convenzione) e troppo poca alla luce, senza la quale noi non ci saremmo e non ci sarebbe nulla della nostra cosiddetta sapienza. In *Giochi dell'eternità* ci sono continue irruzioni della luce, della luce e del buio, della luce che fa vedere il buio e del buio che fa vedere la luce, e che rompono la presunta consequenzialità del tempo (anche di quello narrativo) e rendono visibile un'altra trama della vita, ci mostrano le figure che si muovono nel mondo per quello che veramente sono: apparizioni.

Da «La lucina» a «Fiaba d'amore», passando per la trilogia, riferimenti al fiabesco compaiono in tutti i suoi principali testi. Cosa la affascina così tanto di quel mondo?
La fiaba – e per fiaba non intendo quelle piccole narrazioni consolatorie che oggi passano per fiabe, ma la grande fiaba, erede della sapienza mitica – non dissimula la presenza del male nel mondo, però ti dice anche che il male lo puoi fronteggiare e magari persino vincere. Come succede, ad esempio, in *Cappuccetto rosso* e in molte altre fiabe. La fiaba è tragica, però aperta. E poi anche molti dei più celebri romanzi hanno un andamento fiabesco, sono delle vere e proprie fiabe: *Delitto e castigo*, *I miserabili*, *I promessi sposi*, *Moby-Dick*… La fiaba che amo di più è *La bambina dei fiammiferi* (che per me è la piccola santa protettrice degli scrittori), perché racconta la storia di una bambina sola e al freddo nella notte

di Natale, che non ha venduto i suoi fiammiferi e che, invece di tornare a casa a prendersi le botte, decide di fare un gesto estremo, insurrezionale, cioè di accendere uno dopo l'altro i suoi fiammiferi, giocandosi il tutto per tutto, però nella fiamma di ogni fiammifero si apre una visione: la tavola imbandita, il tacchino arrosto, la nonna che alla fine la prende tra le sue braccia e la porta in cielo. Alla mattina i borghesi di Copenaghen riescono a vedere solo il corpicino stecchito di una povera bambina con i piedi nudi, morta dal freddo, sul marciapiede. Ma – aggiunge Andersen – nessuno di loro «sapeva le belle cose che lei aveva visto, e in quanto splendore, insieme alla vecchia nonna, lei era entrata nella gioia dell'anno nuovo». Che cosa fa in fondo ogni scrittore, nella sua breve vita, se non accendere uno dopo l'altro i suoi fiammiferi, e aprire dentro la loro piccola luce delle visioni?

Una volta Magris ci ha detto «Ogni vero libro si misura con la demonicità della vita. In questa capacità di scrutare verità anche intollerabili c'è una bontà più grande di ogni conciliante bonomia». Come vive lei il problema del male?

Sono d'accordo al cento percento con questa frase di Magris. Anche a me è capitato di scrivere libri dove vado molto vicino al male: Clandestinità, La cipolla… e poi *Canti del caos*, *La lucina*, *Canto di D'Arco*… sono tutti attraversati da incontri ravvicinati col male così intollerabili, anche per me che, per esempio, mentre scrivevo *Canti del caos* sono finito al pronto soccorso. La presenza pervasiva del male nel mondo è un aspetto tragico, misterioso e non biodegradabile dell'esistenza, di fronte al quale anche la filosofia, il pensiero storico, politico, religioso… si arrampicano spesso sugli specchi, ma perlomeno, rispetto al pensiero laico, la religione si è inventata la figura del demonio. A mio parere lo scrittore non deve avere paura di andare vicino, molto vicino al male, di rischiare, di guardare negli occhi la Medusa cercando di non farsi pietrificare dal suo sguardo. Lo scrittore non ha uno statuto speciale che lo pone al sicuro, su una cattedra morale soprelevata, che lo garantisce, lo protegge, lo salva. Lo scrittore è solo di fronte al male, come ogni altro umano. Lo scrittore non deve essere l'edificante cantore del bene, ma neanche l'altrettanto edificante cantore del male.

Perché una volta ha detto «un libro come "Gli increati" può venir preso sul serio più da uno scienziato, da un fisico, che non da un letterato italiano»? E cosa non capisce o non vuole capire della sua opera un letterato italiano?

Ho detto questo perché, nel cosiddetto «mondo della letteratura», ho spesso incontrato persone attestate su canoni prestabiliti e resi inoffensivi e mortuari dalla rassicurante ripetizione, che rifiutano ciò che esorbita da questo piccolo orizzonte normalizzato tardonovecentesco. A volte ho l'impressione che il mondo della cultura italiana si sia imprigionato da sé in una pulsione di morte soft, in una sorta di nichilismo soft, si sia ridotto a fare il guardiano dell'esistente, di questo esistente terminale, che – attraverso un inoffensivo cortocircuito speculare – ne abbia in realtà sposato gli interdetti e i limiti (parlo in generale, perché so bene che ci sono delle eccezioni). In questo senso gli scienziati mi sembrano più avventurosi, si pongono in una zona di scoperta e di rischio, non hanno paura dell'ignoto. Penso soprattutto ai letterati italiani, perché negli altri paesi ho trovato maggiore apertura e coraggio. Lo penso ancora di più oggi, che sono di fronte a questa pubblicazione in forma unitaria

«Che cosa fa in fondo ogni scrittore, nella sua breve vita, se non accendere uno dopo l'altro i suoi fiammiferi, e aprire dentro la loro piccola luce delle visioni?»

di *Giochi dell'eternità* che, vista così, nella sua forma anche editoriale finale, mi sembra ancora più esorbitante e aliena rispetto all'idea della letteratura (e della vita) dominante oggi. In questo senso, mi è sempre più dolorosamente chiaro che quello che ho cercato di fare e di dire con la mia lunga dedizione di scrittore non è stato preso sul serio da gran parte del mondo culturale del mio paese. Se ne sono voluti vedere solo alcuni aspetti formali, ma non c'è stato un vero confronto. Con questa pubblicazione mi pare di essere non alla fine ma, forse, all'inizio di un viaggio, mi pare che questa opera metamorfica dovrà (se ne avrà l'irradianza e la forza) scovare e addirittura inventarsi letteralmente i suoi metamorfici lettori futuri, nei tempi metamorfici che ci aspettano.

Parlando di «La lucina» ha detto che è una sua scatola nera e che se fosse morto nel 2013 sarebbe stato il suo testamento. Cosa c'era in quel libro che ci illumina rispetto agli angoli oscuri dei «Giochi dell'eternità» e del suo autore?
La lucina è un piccolo romanzo che ho scritto in quattordici giorni di trance, inventato giorno dopo giorno come un sonnambulo. Credo che esprima, in modo concentrato e con la disperata malinconia di un adagio musicale, qualcosa di molto profondo e segreto che sta alla base della mia vita e della mia opera.

«Gli increati», «Canti del caos», «La lucina» condividono l'incontro tra mondo dei vivi e dei morti. Che ruolo ha questa soglia nella sua scrittura? E quale è il suo rapporto con la morte?
È successo che, da un certo punto in poi, senza che lo avessi previsto, nei miei romanzi ho dovuto superare questa soglia, ho avuto bisogno di sfondare questo paralizzante dualismo e di mostrare che, come la luce e il buio, così anche la vita e la morte sono abbracciate e avvinghiate, sono una cosa sola. Il mio rapporto con la morte è uguale al mio rapporto con la vita: la vita e la morte non sono collocate ai due punti estremi di una retta, non c'è la vita senza la morte, non c'è la morte senza la vita, e lo so ancora di più adesso, che sono reduce da cinque interventi nella zona del cuore e che ho rasentato molte volte la nostra «sorella corporale».

«Lo scrittore è solo di fronte al male, come ogni altro umano. Lo scrittore non deve essere l'edificante cantore del bene.»

Ex seminarista, autore di preghiere letterarie con un rapporto numinoso con la natura e il creato. Pur non essendo religioso il suo è un pensiero molto spirituale. Quale è il suo rapporto con il sacro? E come l'eterno torna nei suoi testi?
Mi è difficile rispondere a questa domanda, capisco solo che ci sono cose che non riesco a dire quando sono fuori dalla dimensione della creazione o dell'increazione, che sono oscuro anche a me stesso. Lo so, c'è una contraddizione insanabile tra il mio ateismo e il fatto di essere e di sentirmi uno spirito religioso. Diciamo che, nella mia vita, non ho buttato via il bambino con l'acqua sporca. Le esperienze che ho attraversato (religiosa, rivoluzionaria, artistica) non sono tre fasi che ho via via superato ma una permanenza e una compresenza dinamiche. Negli *Increati*, il libro da me più amato ma il meno incontrato e compreso, ho cercato di spingermi fino alle soglie del dicibile.

E allora che cos'è per lei la categoria dell'increazione?
A questa domanda mi è impossibile rispondere. Ci ho messo trentadue anni per arrivare all'increazione e non sarei in grado di definirla e di dirla con parole diverse da quelle trovate e inventate giorno dopo giorno mentre scrivevo *Gli increati*. Alla fine del libro e dell'intera opera anche l'increatore si ferma alle soglie dell'increato, perché capisce che anche lui, persino lui, fa diaframma all'increato.

In «Canti del caos» ho rivisto un mondo disumanizzante e claustrofobico come quello di «Il Padrone» di Parise. Quanto la mercificazione del reale pesa nel suo testo?
Viviamo in un mondo dominato dall'economia, dalla pulsione di morte e dalla servitù volontaria, diamo per scontato che il mondo non possa che essere così, ma scontato non è. Non è scontato vivere in un'epoca in cui esiste solo la dimensione economica che si è fagocitata tutto e si è fagocitata il mondo. Non è mai successa prima una cosa simile. Per questo, in *Canti del caos*, immagino un'economia che diventa così pervasiva che non ha più niente di esterno da comperare e può solo comperare sé stessa. Mostrare che l'economia è diventata teologia, che Dio decide di vendere il nostro pianeta e si rivolge per questo a un'agenzia pubblicitaria ecc. ecc. L'economia è sempre stata importante nella vita degli uomini, ma non era mai successo che diventasse l'unica dimensione e l'unico specchio del mondo, che innervasse e saturasse l'intera nostra visione della vita umana e del visibile, e che anche gli scrittori, per venire accettati, dovessero vedere il mondo solo dentro questo specchio e attraverso la lente del cosiddetto «realismo». E guai a spezzare e a sfondare questo specchio per cercare di andare dall'altra parte! Te la fanno pagare, perché questo è lo spirito del tempo, l'insuperabile, in fondo accettato da tutti. Non c'è niente, non deve esserci niente al di là di questo piccolo specchio.

Kafka, Collodi, Dante, Cervantes e Perrault ritornano nei suoi testi. Quali modelli, confronti o riferimenti la hanno ispirata nel comporre il suo personalissimo alfabeto simbolico e mitologico?
Questi autori sono tra quelli che amo e ho frequentato di più, a cui vorrei aggiungere Omero, Swift, Leopardi, Dostoevskij, Melville, Balzac, Céline, Proust, Murasaki… e poi i poeti, le poetesse, le mistiche… Mi hanno insegnato l'unità esplosiva di realtà e immaginazione, che lo scrittore non è uno che si limita a travasare in un diverso recipiente cose pregresse, ma un avventuriero, un esploratore, un inventore, un moltiplicatore.

«Viviamo in un mondo dominato dall'economia.»

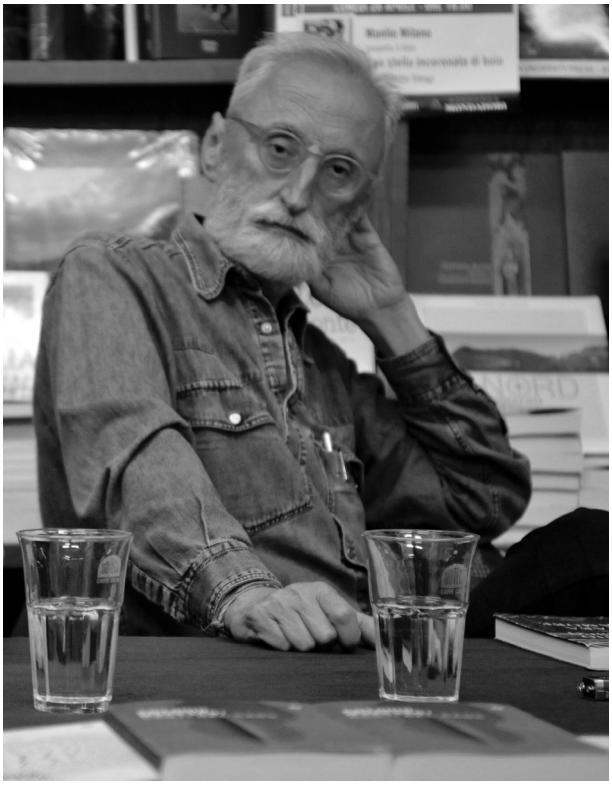
Il Gatto accompagna il Matto dal seminario fino agli ultimi territori dell'opera: superiore, editore, antagonista, quasi un principio metafisico. Chi è davvero il Gatto per lei?
Il Gatto è una figura che prende spunto da persone realmente incontrate nella mia vita, in seminario, nell'editoria ecc., e che poi si concentrano in una sola figura, che salta il fosso e diventa un personaggio autonomo e nuovo che, con la sua carica distruttiva e spiazzante, ma anche con la sua demonicità fondativa, trascina in avanti tutta l'opera, ne attraversa le tre parti, sottoponendo il protagonista a delle tentazioni e a delle demolizioni di certezze, ma nello stesso tempo educandolo, temprandolo, forgiandolo.

In «Canti del caos» l'editoria diventa una specie di inferno metafisico, ma è anche riconoscibilissima nei suoi tic, nelle vanità, nei traffici. Quanto c'è di apocalisse e quanto di commedia dell'ambiente culturale italiano?
La mia esperienza personale – prima i miei interminabili rifiuti durati quindici anni e poi il nomadismo forzato da un editore all'altro – mi hanno fatto purtroppo toccare con mano e dato una conoscenza tridimensionale dell'editoria, ma anche, più in generale, del mondo culturale italiano, che è la materia prima di *Lettere a nessuno* e che poi, in modo più trasfigurato, insieme alla pornografia, all'economia, alla pubblicità ecc. innerva anche *Canti del caos*. Ho incontrato molta piccolezza, mancanza di coraggio, invidie, frustrazione, conformismo, paura, molto volare basso, per di più teorizzato… ma ho trovato al suo interno anche delle fessure, delle persone che per me hanno fatto passaggio e senza le quali non avrei potuto – sia pur tra mille difficoltà – pubblicare i miei libri, e anche degli scrittori che

«Anche se sono ormai tradotto in molte lingue sono uno scrittore povero che vive solo del suo lavoro e che, come certi scrittori bradi dell'Ottocento, spesso rasenta il precipizio economico o ci finisce dentro.»

stimo e di cui sono diventato amico. È un mondo spesso arreso e cinico. D'altronde lo diceva anche Leopardi nel suo libro sul costume degli italiani, che l'Italia è il paese più cinico d'Europa, con la borghesia più cinica d'Europa, con il popolo più cinico d'Europa. Questa diagnosi amara vale anche per il mondo culturale.

Più volte ha detto che alcune sue opere potevano essere le ultime («Gli esordi», «La lucina», «L'addio»). Cosa l'ha spinta e la spinge ancora a continuare a scrivere?
Ogni volta che l'ho detto e scritto l'ho pensato davvero, non era una commedia. Mi è successo più volte di dire anche a me stesso che non ce la facevo più a sostenere una simile prova, chiedevo non so a chi che mi venisse concesso di finire il libro che stavo scrivendo e poi – basta, basta, promesso! – avrei smesso, per gettare un osso al cane rabbioso che mi inseguiva e cercare di rallentare così il suo inseguimento. Come ho già detto, ci sono stati nella mia vita diversi momenti in cui mi pareva di non farcela più a portare avanti quello che avevo intrapreso, di essere arrivato di fronte a un baratro, di essere sopraffatto dal dolore e dall'orrore e che un simile combattimento fosse impari alle mie forze. Poi, non so perché, non so come, sono riuscito a superare quei momenti di disperazione e ho ripreso il combattimento, l'adorazione e il combattimento. Non sono riuscito a tirare i remi in barca, non solo per il mio donchisciottismo ma anche – non sarei del tutto sincero se non dicessi anche questo – perché per me è letteralmente una questione di vita e di morte, perché non ho nessun'altra forma di sussistenza, nessuno stipendio, nessuna entrata fissa, nessuna collaborazione, nessuna pensione, niente di niente. Anche se sono ormai tradotto in molte lingue sono uno scrittore povero che vive solo del suo lavoro e che, come certi scrittori bradi dell'Ottocento, spesso rasenta il precipizio economico o ci finisce dentro, e che se non ci fossero di tanto in tanto queste scarse e precarie entrate andrebbe a dormire sui cartoni. Però questa, forse, alla fine, è una cosa buona, perché mi costringe – fino al mio ultimo respiro, a colpi di frusta, di staffile – a continuare a immaginare, a inventare, ad aprirmi un varco nel profondo buio della vita e del mondo, mi impedisce di arrendermi.



Francesca Caferri

«Israele scelga la speranza, è l'ultima possibilità.»

«la Repubblica», 27 ottobre 2026

Intervista a David Grossman alla vigilia del voto: «Il paese è diviso, rischiamo di perdere tutti. Non siamo destinati a vivere e a morire di spada».

Il paese che per più di quarant' anni David Grossman ha raccontato si mette oggi davanti allo specchio, per scoprire cosa è e cosa vuole diventare in una elezione che tutti, qui, descrivono come la più importante di tutte. Grossman, che da sempre incrocia pensiero e azione, letteratura e impegno civile, osserva il tutto dalle grandi vetrate della sua casa sulle colline attorno a Gerusalemme: lontano e vicino, dentro e fuori, come ha scelto di fare negli ultimi quattro anni, diradando gli interventi pubblici, dosando i silenzi e le parole.

Che Israele è quello che va alle urne?

La vera risposta dipenderà dai risultati. Ma ciò che emerge dalle statistiche è una spaccatura quasi totale. Israele è diviso in modo così netto che pare destinato a ritrovarsi, ancora una volta, in una situazione in cui tutti perdono. È una spaccatura in cui finora gli elementi più fanatici e fondamentalisti sono riusciti a prevalere. In questi anni abbiamo assistito a come una democrazia, proprio in virtù dei suoi valori, si sia piegata di fronte a chi vuole distruggerla. Domattina dovremmo guardarci allo specchio e chiederci di che pasta siamo fatti.

Abbiamo percorso il paese in lungo e largo in queste settimane: l'impressione è che arrivi al voto stanco, provato, senza entusiasmo…

Ha ragione. Ci sono diversi motivi. Il primo, per quelli come me, è che sappiamo che dal punto di vista demografico questa è l'ultima elezione che possiamo vincere prima che gli ultraortodossi diventino numericamente prevalenti. Quindi, anche chi fra di noi oggi è felice, prova una gioia simile a quella che si doveva sentire sul Titanic… Poi c'è il fatto che molte persone hanno già deciso che se dovesse esserci un nuovo governo Netanyahu se ne andranno. «Nemmeno un giorno in più»: in tanti parlano così. Come se qualcuno li stesse aspettando in Europa o in America… quando, in realtà, non li aspetta nessuno.

Cosa intende dire?

Chi sceglierà di andare, sarà costretto a condurre un'esistenza diversa da quella che voleva quando è arrivato in Israele, o quando ci sono arrivati i suoi genitori. Anni fa, Nasrallah (il leader del gruppo libanese Hezbollah ucciso da Israele nel settembre 2024, Ndr) disse che Israele era debole come una ragnatela. Allora ridemmo, ma ora capisco che aveva colto la fragilità della nostra società. Negli ultimi tre anni quella che pensavamo fosse la realtà è crollata. E la realtà in cui ci troviamo oggi è al tempo stesso estremamente debole e troppo forte.

«C’è qualcosa di distorto nel modo in cui costringiamo i palestinesi a vivere nella paura.»

Se a vincere sarà il blocco del cambiamento, da cosa riconosceremo il nuovo corso? Da dove bisogna partire per ripensare Israele?

Dalla democrazia. Prima di tutto. Israele deve tornare a essere una democrazia governata da persone che hanno a cuore il benessere del paese, non il proprio. Una nazione liberale, egualitaria, che cerca di fare il bene dei propri cittadini. Basata sul dialogo, in cui esiste un confronto, un dialogo rispettoso tra le diverse componenti della società. Tante persone sono talmente immerse nella disperazione da non credere più che ci sia una possibilità di cambiamento. Ma il mio Israele racchiude in sé questa possibilità di pace, di speranza. Nulla di tutto questo può realizzarsi ora, lo so: ma può essere un progetto da tenere nel cassetto in attesa che la realtà cambi. C’è una cosa che vorrei aggiungere, anche se non è una risposta alla sua domanda.

Qual è?

Io spero che l’atmosfera di antisemitismo che c’è oggi in Europa, negli Stati Uniti, ovunque nel mondo, cambi se ci sarà un nuovo governo. Almeno in parte. In questi anni, sulla scia di quello che è accaduto qui, tanti sono diventati antisemiti o hanno tirato fuori l’antisemitismo che avevano dentro. Forse questa sarà una occasione per interrogarsi sull’origine di tanto fervore: perché risulta così «allettante» – se mi passa il termine – nutrire odio verso gli ebrei?

Ha detto dialogo. Ne abbiamo parlato molte volte: un termine che non è popolare, qui. E questa campagna elettorale lo ha confermato…



Lo so. Quelli che la pensano come me sono una minoranza, e potremmo essere ancora meno domani. In questi anni il numero delle persone che crede nel dialogo è diminuito, ma la storia è molto flessibile. Qualche anno fa Francis Fukuyama disse che la storia era finita; invece eccola, più viva che mai. Il punto cruciale è credere che la possibilità del dialogo esista ancora. Se si insiste su questa idea, se la si mantiene viva, se le si infonde nuova linfa, c'è la possibilità che riprenda forza. Se smetti di crederci, hai perso. Io mi rifiuto di credere che siamo condannati a vivere e a morire di spada. Anche se di tanto in tanto ho la tentazione di farlo. Per esempio: sappiamo che molti paesi arabi non vogliono la pace con noi, ma c'è una minoranza al loro interno che desidera che Israele continui a esistere. Sono pochi, ma sono le carte che abbiamo a disposizione. Da lì emergeranno coloro che vorranno portare avanti il dialogo: a noi spetta ripartire da loro. Se non lo faremo, che Israele avremo? Solo il paese duro, militarizzato, manipolatorio di cui abbiamo discusso finora.

Le faccio una domanda che ho già fatto a molti in questi giorni: se domani davvero si girasse pagina, lei cosa ricorderebbe di questi tre anni?
La prima cosa è il senso di disperazione. La sensazione che qualcosa, nel profondo, si sia spezzato. E non è certo che potrà mai essere riparato. Netanyahu è riuscito a creare una realtà pericolosa. Sempre di più ci sentiamo dire che l'unico futuro possibile è diventare una sorta di Sparta: è davvero quello che vogliamo per noi e per i nostri figli?

«Personalmente credo che, quando l'occupazione finirà, io proverò un immenso sollievo nel sapere che tante persone non avranno più paura di me.»

«Io spero che arrivi un momento in cui Netanyahu si guardi indietro e capisca cosa ha fatto.»

Se questa è la prima cosa, la seconda qual è?
La cosa peggiore che Netanyahu abbia fatto: aver portato Itamar Ben-Gvir al governo, avergli dato legittimità. Gli ha permesso di parlare e comportarsi nel modo peggiore usato dai fascisti, e di farlo al governo. Io spero che arrivi un momento in cui Netanyahu – che vuole essere ricordato sulla falsariga di Churchill, che considera il suo mentore – si guardi indietro e capisca ciò che ha fatto.

Nelle settimane scorse sono stata in un posto che le è caro: Khan al-Ahmar, alle porte di Gerusalemme, una comunità beduina che è nel cuore della zona designata per un'ulteriore espansione degli insediamenti nei territori palestinesi. Lei è stato fra i primi a mettere in guardia dalle conseguenze dell'Occupazione. Crede che quello che sta accadendo in Cisgiordania sia reversibile? La brutalità, la spoliazione delle terre…
Io credo che Israele soffra di un male profondo. Quel che vediamo a Khan al-Ahmar – la brutalità, la paura in cui vivono i beduini – ne è un esempio. C'è qualcosa di distorto nel modo in cui costringiamo i palestinesi a vivere nella paura. Ci sono centinaia di leggi e ordinanze pensate per creare loro problemi, per rendere difficili le loro vite, per trarre profitto dal loro sfruttamento. Certa gente trae piacere dall'essere vincitore, dal dominare con la paura. Personalmente credo che, quando l'occupazione finirà, io proverò un immenso sollievo nel sapere che tante persone non avranno più paura di me. Ma per molti è l'opposto.

L'esito delle urne è molto incerto. Se a prevalere fosse la maggioranza che ora è al governo, lei prenderebbe in considerazione l'idea di andare via?
No. Per il momento no. Ma è davvero tutto molto imprevedibile.

Marzio Breda

«Danubio», l'opera-mondo di Magris

«Corriere della Sera», 28 ottobre 2026

Compie quarant'anni il «romanzo sommerso» sul maestoso simbolo mitteleuropeo. Com'è nata l'idea di quel vagabondaggio a tappe durato quattro anni

La scintilla scocca nell'estate del 1981, quando Claudio Magris ha un incontro con Alberto Cavallari, appena insediato alla guida del «Corriere della Sera». È un germanista autorevole, collaboratore del giornale già da tredici anni, che è poi la differenza d'età con il padrone di casa e storica firma di via Solferino. Sono intelligenze simpatetiche, provano reciproca ammirazione, diventano amici. Grazie a questo rapporto speciale lo studioso e accademico assume un ruolo diverso, perché gli viene chiesto sempre più spesso di commentare per la prima pagina temi di etica, politica, laicità, costume. Facendosi anche polemista, se gli pare che serva.

Chi lo legge è colpito dall'acume delle sue analisi, dallo stile evocativo, dall'erudizione luminosa, dalla sensibilità profetica. Lo stesso stupore provato dal primo maestro del quarantenne divenuto editorialista, il poeta Biagio Marin, che il 6 gennaio '66 si era seduto a pranzo con Pasolini e Magris e aveva registrato quel confronto nel proprio diario. «Nella conversazione il giovane Magris lo subissava. Eppure è uno degli uomini più intelligenti d'Italia, Pier Paolo, ma Claudio lo ha sbalordito. E io, lì, ad ascoltarli, pieno di meraviglia…»

Insomma, l'affabulatore Magris ha un'autorità naturale che affascina e suscita rispetto ovunque. Anche al «Corriere» e anzitutto nel direttore, che ne discute con i colleghi più intimi: «Nei panni del saggista, per quanto smagliante, è sprecato. È molto di più, è uno scrittore, ma deve rendersene conto lui». Dopo un po', gli fa una proposta. «Adesso vai a Vienna, gira per la città, guardati intorno e scrivi quello che hai visto. Niente di specifico, quel che vuoi tu. Prenditi un paio di settimane e quando sei pronto mi mandi un pezzo ampio come credi…»

Ecco la spinta dalla quale nel 1982 la missione nell'ex capitale asburgica lievita oltre un nobile elzeviro, concentrandosi su un maestoso simbolo mitteleuropeo: il Danubio. Una ricognizione i cui appunti d'esordio sono accolti con entusiasmo nella redazione Cultura di Giulio Nascimbeni, fine umanista anch'egli. Ma pochi sanno che Magris, avendo sviluppato l'ansia di esplorare la Babele del mondo, intende compiere un vagabondaggio a tappe. Un percorso dentro quella civiltà, che è la sua, senza schemi prefissati e che si trascina per quattro anni lungo i 2858 chilometri del fiume. Dalle sorgenti nella Selva Nera, in Germania, spostandosi verso Oriente e penetrando o lambendo Austria, Ungheria, Croazia, Serbia, Bulgaria, Romania, Moldavia e Ucraina, sino alla foce sul Mar Nero.

I taccuini si riempiono di pagine che vanno al di là dei canoni di un reportage dal taglio letterario o di un'inchiesta sofisticata o del prologo di

un'autobiografia intellettuale. Quell'ibrido sfugge alle classificazioni. *Danubio* è «l'opera-faro di un genere nuovo», come lo battezza con enfasi il comparatista francese Bertrand Westphal? No, è «un romanzo sommerso», preferisce lui. Vale a dire un'esperienza quasi orfica, poetica e magica ma, insieme, concreta e va ricompresa tra la narrativa non fiction perché parte da dati reali, secondo la formula di Truman Capote, setacciando dai fondali di quelle acque anche depositi storici e filosofici. Un testo amato, e lo dimostrano le traduzioni in trenta lingue, i premi internazionali, le riedizioni e gli studi pubblicati ancora oggi. A quarant'anni di distanza.
Durante la perlustrazione nel crogiolo di culture del bacino danubiano, Magris aggiorna quotidianamente le sue note senza sapere che cosa ne verrà fuori. Si muove con lo spirito – ha spiegato – di «uno che entra in un bosco e si fa largo aprendosi un sentiero per arrivare alla meta». Siccome procede quasi alla cieca, è sorretto dalla moglie Marisa Madieri, pure lei scrittrice (scomparsa nel 1996), che lo incita a «bighellonare come capita, fino al delta», e da alcuni amici che lo accompagnano per qualche tratto. Tra loro hanno una forte influenza lo psicologo Paolo Bozzi, il critico Stefano Jacomuzzi e Cavallari.
Il quale è presente nelle ultime soste dell'inquieta, e talvolta picaresca, avventura. E ripete al «fratello minore» il suggerimento che gli aveva dato sin dall'inizio. Una sfida a esprimersi senza porsi troppi problemi di metodo, con la libertà di un racconto orale. Cioè a scrivere magari per frammenti e divagazioni come quando parla – è il sottinteso – con impeto febbrile, ritmo, ironia. Così da ricavare la sua interpretazione delle interpretazioni infinite sulla Mitteleuropa. Tenendo tutto insieme. Grande storia e storie minime, imperi e rivoluzioni, ordine

«Prenditi un paio di settimane e quando sei pronto mi mandi un pezzo ampio come credi.»

e caos, utopie e fanatismi, identità e idiomi, miti e leggende, sangue e frontiere, palazzi e taverne, migrazioni, bandiere e smanie di potenza e suoni, profumi, immagini e suggestioni. Chiamando in causa gente comune e senza nome, accanto a certe figure guida come Goethe, Wittgenstein, Kafka, Musil, Roth, Canetti, Freud, Lukacs, Grillparzer, Celan e Singer…
Il risultato è un'opera-mondo. Che getta lampi di luce sull'atlante interiore di Magris e sulla sua esperienza da ulisside, che non smette mai di cercare la conoscenza e l'ignoto. Un uomo in bilico tra passato e presente, in grado di raggiungere, quando si mette alla scrivania, uno stato di grazia che non lo abbandonerà nei successivi romanzi, saggi e lavori teatrali. Un'idea, quella di Danubio, che gli è subito congeniale. E sa di aver fatto un buon lavoro quando consegna alla Garzanti il testo tre anni prima che cada il muro di Berlino, sia smantellata la cortina di ferro e siano ridefiniti i confini. Sono 480 pagine cariche di presentimenti che hanno anche il sigillo del «Corriere» di allora. Non per nulla, ha spiegato Magris, «senza quel mio direttore-mentore il romanzo non sarebbe nato. Gli sono debitore dell'intuizione che ne è all'origine e di avermi aiutato a trovare la mia strada». Vale, per Danubio, quel che disse Italo Calvino per definire un classico della letteratura: «È un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire e cui si può tornare e ritornare e ogni volta trovare qualcosa di nuovo».

«Senza quel mio direttore-mentore il romanzo non sarebbe nato. Gli sono debitore dell'intuizione che ne è all'origine e di avermi aiutato a trovare la mia strada.»

Giuseppe Porrovecchio

Se gli adolescenti si confidano all'Ai è perché cercano chi li ascolti senza giudizio, senza trovarlo

«The Vision», 17 dicembre 2025

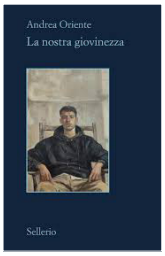
Una mattina ho chiesto a ChatGpt cosa stessi facendo della mia vita. Mi rendo conto di scriverlo – e pensarlo – come se fosse qualcosa di cui vergognarmi, quando invece oggi è un'esperienza comune. A prescindere dall'utilità delle risposte che l'intelligenza artificiale, scandagliando il web, mi aveva rimandato con molta enfasi – respirare profondamente, fare una lista, meditare –, l'idea di rivolgermi a una macchina per trovare risposte ai miei dubbi nasceva dalla pretesa di ottenerne una il più possibile oggettiva. La tecnologia non ha emozioni, mi ripetevo, aspettandomi una sorta di manuale di istruzioni di cui seguire ogni passaggio senza margine di errore. Mi sono accorto solo dopo, a posteriori, di quanto la scelta di rivolgersi a un'entità virtuale più che a un amico in carne e ossa fosse guidato anche da altro: la paura del giudizio, il timore di essere ripetitivo, la possibilità che non ci fosse una risposta. Le persone, infatti, trovano i bot comodi, economici, ma anche meno giudicanti e talvolta più calorosi degli umani. In qualche modo, ci ritroviamo in un momento assurdo della storia, in cui le persone ci sembrano troppo impegnate per noi, mentre le macchine hanno tutto il tempo del mondo. Forse è per questo che, come rivela Save the Children nella sedicesima edizione dell'Atlante dell'infanzia a rischio in Italia, dal titolo *Senza filtri*, il 92,5% degli adolescenti tra i 15 e i 19 anni utilizza l'intelligenza artificiale: quasi uno su tre ne fa uso tutti i giorni – o quasi – e il 43,3% qualche volta a settimana. D'altronde, anche se quando cresciamo e diventiamo adulti mi sembra che vogliamo raccontarla diversamente, non c'è niente di più faticoso e bellissimo, sfiancante e divertente, pauroso e irripetibile come essere adolescenti, iniziare a conoscere il mondo, gli altri e noi stessi per la prima volta. Farlo oggi, portando con sé le conseguenze della pandemia di Covid-19, una società polarizzata e segnata da molteplici crisi, nonché vivendo, spesso, un'assenza di speranza collettiva nei confronti del futuro è ancora meno facile. Parlo con certezza e non con periodi ipotetici pur non avendo più quell'età perché ragazzi e ragazze non fanno altro che dircelo che non è facile. A volte in modi che comprendiamo da subito, altre con mezzi che non ci appartengono, come i nostri non appartenevano ai nostri genitori, ma che forse potremmo imparare a decifrare mostrandoci interessati, ascoltandoli. Dall'Atlante di Save the Children, in linea con la missione dell'organizzazione di salvare bambini e bambine a rischio e di garantire loro un futuro, emerge una fotografia ricca e complessa di adolescenti «on life»: da una parte consapevoli delle difficoltà della fase che stanno attraversando e alla ricerca di nuove strade e spazi di condivisione, dall'altra a rischio di isolamento. Non a caso i dati raccolti indicano che un considerevole 41,8% di ragazzi e ragazze ha ammesso di aver cercato l'aiuto dell'Ia in momenti di particolare vulnerabilità emotiva, quando provava tristezza, solitudine o ansia, mentre una percentuale simile, oltre il 42%, vi ha cercato consigli su scelte importanti, come quelle inerenti alle relazioni, ai sentimenti, alla scuola e al lavoro. Dati che suggeriscono come per molti adolescenti e giovani adulti, l'intelligenza artificiale stia assumendo una duplice funzione, da un lato come «confidente digitale» in momenti di fragilità

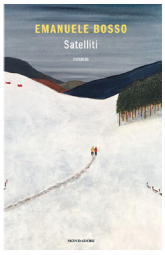
e dall'altro come «guida strategica» per il futuro, evidenziando una profonda integrazione di queste tecnologie nella quotidianità emotiva e decisionale della nuova generazione. Non è tanto la solitudine a spingere verso l'Ia, considerando che 8 adolescenti su 10 si dichiarano soddisfatti del rapporto con amici e famiglia; pesa però quel 31% che segnala difficoltà serie nella relazione con i propri genitori. Affidare le proprie fragilità a un algoritmo apre interrogativi che ci riguardano tutti e tutte come comunità. Oggi infatti stiamo scrivendo, con una semantica piuttosto confusa, una nuova grammatica dello stare insieme, che solleva un sacco di domande etiche alle quali spesso non abbiamo voglia di rispondere, e quindi continuiamo a surfarci in mezzo. Per esempio, non siamo più disposti a rischiare delusioni, a rischiare di stare male, magari riducendo la nostra capacità di concentrarci a lavoro o negli studi, rimettendoci. Vogliamo relazioni virtuali per chiedere consigli e farci consolare senza paura di essere giudicati. Eppure, il confronto con l'altro prevede la possibilità di uno scontro, è impossibile vivere senza questo rischio, senza alcuna sofferenza. Così rivolgerci alle intelligenze artificiali genera sempre più dipendenza, soprattutto in un'epoca in cui c'è una vera e propria epidemia di solitudine e di distrazione, e al tempo stesso tutti e tutte – sollecitati dai social e dalla fomo – vorremmo essere sempre al centro dell'attenzione, percependo quindi una sproporzione enorme tra il nostro desiderio e la realtà dei fatti. Questo ovviamente non coinvolge solo i più giovani, ma anche noi adulti: le famiglie, le istituzioni, la società nella sua interezza. È qui che, mi sembra, risiede il cuore del fraintendimento intergenerazionale, aggravato dal fatto che le generazioni più anziane e i genitori tendono spesso a trattare i ragazzi e le ragazze come pure proiezioni modellabili delle proprie aspettative, valori e desideri, anziché considerarli come persone, come soggetti attivi, seppur diversi. Per questo motivo, di fronte al dolore dei figli, la reazione è il rifiuto, manifestato con l'immediata volontà di «aggiustare» tutto. Invece, ragazzi e ragazze chiedono semplicemente che il loro dolore venga accettato, accolto e protetto. Desiderano che un adulto si renda disponibile a riconoscerne l'esistenza e a «starci insieme», a condividere una fragilità esplicita, una ferita aperta. È fondamentale accettare e persino accarezzare il fallimento e l'imperfezione, anche se in questa società tendiamo a spingerli sempre più fuori dai margini del possibile. Crescendo, tendiamo a dimenticare cosa significhi veramente quell'emozione lì, quel dolore, l'essere irreparabilmente disperati, il bisogno di essere accettati per ciò che si è, a qualunque costo. Assumiamo un atteggiamento distaccato, quasi che a noi non sia mai successo. Invece frustrazione, insoddisfazione, rabbia, ansia, senso di inadeguatezza, e insieme tutti i loro opposti sono tutte emozioni che ogni essere umano, volente o nolente, si trova ad attraversare nel corso della vita. Bisogna imparare a riconoscerle, abitarle, sopportarle, superarle. Se invece le emozioni negative non compaiono mai, oppure non ci si concede il tempo di restare in loro compagnia anche solo per qualche minuto, i «muscoli» emotivi e psicologici che servono per affrontarle non riescono a svilupparsi. Così molti adolescenti, ma non solo loro, non trovano altro modo per reagire se non spegnersi, isolarsi o reagire con rabbia. Non è una colpa individuale, né dei più giovani né di noi adulti. Nonostante la cura sembri diventata una commodity come un'altra, una vera e propria industria, è dal rimettere insieme i pezzi di un «noi» collettivo che dovremmo ripartire, tutti e tutte insieme, in un processo intergenerazionale di mutuo scambio che porti anche a percorsi educativi e politiche adeguate. Certo la cura richiede uno sforzo considerevole: significa doverne riconoscere la necessità, scendere a compromessi, partecipare attivamente. Non basta nemmeno *stare* con le persone: bisogna *fare* insieme. Quando diciamo che è fondamentale fare comunità, per fare una comunità reale, fondata appunto sulla comunione, e non sui tabù, è fondamentale uscire dal guscio individualista che ci ha portati a costruire questo sistema sociale, per aprirsi all'altro, per riconoscerlo. Uno scambio che non coinvolge solo genitori e figli, docenti e studenti, ma ognuno di noi.

Esordiario/confermario

a cura di Lavinia Bleve







> Esiste insomma un pubblico che senza guardare e non visto ascolta quello che pensiamo di dire soltanto a noi stessi. Mi riferisco a chi non ha niente di meglio da fare tutto il giorno che giudicare quello che non capisce, scomporre gli altri per ricostruirli a modo suo, invece di chiedersi piuttosto come farà a uscire dalle tenebre. Quello che voglio dire, in buona sostanza, è che non ci sono monologhi possibili soffiati nell'aria senza che nessuno li colga: non significa però che si trasformino in altro, che si verifichi un dialogo. Certe voci ne fanno svanire l'architettura. Certe voci sguaiate, che non conoscono l'arte dell'allusione o l'amore dell'allusione per l'arte, che è per coloro che sono in grado di capire i sottintesi. Producono un ronzio che diventa frastuono. Troppo umane e inclini a semplificare, sono contrarie alla musica. Si è come accerchiati, il rumore arriva dall'alto, da tutte le parti, da ogni angolo, e non si può capire da dove provenga, da quel punto nascosto alla vista ci colpisca, ci usi per riflettersi. Poi sopraggiunge, a volte, una fitta, una sofferenza anche minima, quasi desiderata. Il dolore è il segno di una presenza, uno dei tanti ma uno dei più inequivocabili. È allora, in uno spazio più profondo, pieno di sfumature, dove ogni suono finisce e sfinisce, con tutta la sua vita interiore, *innere Stimme*, che s'inizia ad avere cognizione della rovina, ma anche del suo opposto – una grandezza che non scende a compromessi né può essere svilita. Si può scegliere di portare poesia, se ne si è capaci, in una perfezione matematica astratta come in una Variazione Goldberg – non un lamento, ma qualcosa di lirico e meno tragico. Si può scegliere di essere inutili e folli.

Scomparire è la storia di uno scrittore che arriva a Venezia per cercare notizie su Amalia Falier e scoprire «Che cosa aveva spinto una brillante pianista degli anni Venti del Novecento ad abbandonare una carriera eccezionale, seppure quasi agli albori, a depennare una possibilità che tutti consideravano unica» e decidere di far perdere ogni notizia di sé. Francesca Valente anticipa al lettore che «Questo libro contiene un

inganno, forse più d'uno. La voce della protagonista è spesso disturbata da un'altra voce, un controcanto petulante che occupa impunemente le note a piè di pagina e che ognuno può scegliere di trattare come preferisce» e chi legge si diverte partecipando al gioco ignorando prima le note e ritornando poi nelle pagine facendo attenzione solo a quelle.

La storia segue i cinque movimenti di una sinfonia e Valente alterna due voci principali – quella dello scrittore e quella della pianista – riuscendo a mantenere un equilibrio interessante in quello che racconta: l'uomo cammina in una città avvolta dalla nebbia che fa perdere l'orientamento e l'autrice è brava a restituire il clima di solitudine umana – «Al solitario non manca il fiato per questo genere di imprevisti, anzi il solitario va in cerca di certe sospensioni inattese, del manifestarsi di qualcosa che all'apparenza è insignificante ma che presto si rivela portatore di una bellezza inafferrabile, di altro che è sempre difficile trovare al di fuori dell'immaginazione» – e di Venezia che chiede a chi l'attraversa di «guardare insistentemente anche quando la città diventa invisibile». L'uomo si accorge di avere accanto a sé la donna su cui sta indagando –

> Dopo una breve eternità ha cominciato a parlare, come se in una stanza sconosciuta si mettesse di colpo a suonare un orologio a cucù e io, inaspettatamente, non ne provassi la minima meraviglia –

e anche il lettore ascolta: Valente cambia registro per il monologo di Amalia e sceglie una scrittura che allunga le frasi per permettere loro di girare attorno a quello che la pianista vuole raccontare – «Le sembreranno vaneggiamenti, non posso fare a meno di parlare come se non ci fosse un inizio né una fine: piuttosto, un punto intorno al quale ruota ogni cosa e che forse è la verità, quell'idea ingombrante che tutti sembrano desiderare di nominare… tutti cercano una traccia di verità, un momento di verità, una verità indiscutibile, incontrovertibile, sebbene la verità non abbia nessuna voglia di essere svelata» –; non si leggerà solo la storia degli anni di studio a Parigi e nella casa della sua infanzia ma pagine di riflessioni su quanto il pubblico chieda all'artista – «vuole sapere tutto dei suoi beniamini per non sentirsi più solo, vuole essere investito dalle raffiche della genialità che non possiede, vuole la verità e nello stesso tempo pretende la magia e il mistero, vuole sentire familiarità senza perdere quel senso di soggezione che tiene in vita gli eroi, le divinità, abbastanza a lungo per consentire alla gente comune di suggerne il nettare, e noi dobbiamo dargli quello che chiede» – che può scegliere tra due sole strade: usare ogni esibizione per rendere eterno il proprio ego – «Quando ogni tua composizione, ogni tua esibizione, hanno il solo scopo di far perdurare il tuo nome» – o decidere di scomparire – «Ma quello che desidero rimanga, arrivata alla fine della vita, non è il mio nome»,

> Sgomitano per arrivare a guardare gli altri dal punto più alto, e si agitano come dentro a una voliera. Ma se si vuole essere in alto bisogna avere l'intelligenza e l'onestà di ammetterlo. Desiderare di essere ad altezze che non sono possibili, però, è un suicidio.

L'uomo ascolta la pianista e riflette sul suo ruolo di scrittore – aver avuto successo dopo la pubblicazione di un libro su Ravel, ingannarsi acquistando taccuini che però restano incompleti perché non si riesce più a scrivere, rifiutare le richieste dell'editore di compilare «"paginette" con cui, semplicemente assemblandole, si sarebbe potuto costruire un libro, su temi che non potrei definire in altro modo che frivoli» e pensare di poter scrivere di Amalia, «una storia che sembrava non possedere nemmeno una delle caratteristiche di cui il mio editore (e forse chiunque) era in cerca», possono essere sintomi di quella stessa vanità che si

dichiara di detestare o terrore «di non essere apprezzato proprio da coloro che consideravo esecrabili»? – e di marito che ha abbandonato la moglie – «Perché non si riesce a fare a meno della nostalgia? Perché vivere, e dunque invecchiare, riguarda l'allontanamento: ci allontaniamo sempre più dal punto di partenza, dall'isola dell'infanzia, e per ricordarci e convincerci di quella separazione necessaria continuiamo ad abbandonare cose e persone lungo il corso di tutta la nostra esistenza. Fino al distacco definitivo».

Il lettore leggerà pagine in cui Amalia risponde a domande che lo scrittore non le ha posto e Valente è brava a sovrapporre i due piani e a rendere di entrambi questioni che all'apparenza sembrano personali perché comune è la melodia tra i due –

> Abbiamo davanti un'inquadratura, non tutto l'esistente; un frammento, una scheggia, uno scarto, non tutto quanto il creato; ed è la distanza da cui guardiamo, la distanza che ci permette di inquadrare (non giudicare, non condannare, al contrario), a salvarci dalla ridicola pretesa di essere capiti –

e il loro rapporto con una città che sa dare nuovi contorni a sé stessa e a chi la guarda solo attraverso la nebbia; «Nell'indefinitezza di tutto» l'artista che decide di scomparire non realizza una tragedia e non ragiona in termini di salvezza o di sofferenza ma sceglie «di essere altro da quello che ci viene chiesto» – lo scrittore che decide di trasformare in libro una storia sa che «Certe testimonianze diventano tappe, mete di escursioni, luoghi dove sgranchirsi le gambe per non avere troppi pensieri» e allora, per onorare una pianista che «Aveva parlato di sé descrivendo i particolari degli altri in una fantasmagoria che aveva messo in ,luce la sua assenza, così come l'atemporalità della storia che aveva raccontato e che mi riguardava più di quanto avessi potuto immaginare», l'unica scelta possibile è raccontare un preludio.

> La realtà sembra contraddire ciò che ho detto fino a questo momento, qui, dove ci siamo incontrati. Ma come orami avrà capito non nutro troppa stima per la realtà. L'immaginazione, le invenzioni a più voci, le preferisco alla nitidezza del mondo visibile: il reale non è poi così attendibile, no? Lasciamo che gli altri deridano pure le iniziative, le decisioni che non possono comprendere o condividere. Con il tempo, lo sa, nessuno fa più caso al proprio stupore, tutto diventa normale, abituale, perfino noioso. Un'intera giornata scorre. Il sogno finisce.
>
> Se esiste una sola parola che può essere detta in questo momento è un preludio. Non siamo dove volevano che fossimo, e questo ha un'enorme importanza.
>
> La nebbia si ritira presto come un'onda.

Francesca Valente, *Scomparire*, Ponte alle Grazie

ALTRI PARERI

«*Scomparire* è, in fondo, un romanzo di apparizioni, di fantasmi che trasformano – nel senso di dare una forma ulteriore – tutto ciò che lambiscono. Il passato musicale, le figure che lo abitano, i luoghi e i ricordi tornano come echi, mai ricomposti in una verità definitiva. Valente non cerca di risolvere l'enigma di Amalia. Sembra invece interessata a custodirne l'opacità. È una scelta felice.»
Carmen Pellegrino, «la Lettura»

«*Scomparire* di Francesca Valente, uscito per Ponte alle Grazie, è un romanzo adorno, riccamente cesellato, capace di restituire il fascino della decadenza che, al contrario di ciò che si pensa, non è un inabissamento ma il ritorno a una luce più vera.»
Melissa Panariello, «tuttolibri»

~

> La porta è bassa. Ci si piega per entrare. Una soglia come un filtro: o stai dentro, o stai fuori. Nessuna ambiguità. Oltre, ci muoviamo compatti e a passo lento: ognuno deve lascare il telefono. È prassi. Modalità aereo, poi nel contenitore di plastica poggiato su un piccolo scaffale all'ingresso. Nessun rumore. Nessuna distrazione. Lo dice un ragazzo dietro di me, parlando sottovoce. Avrà diciannove anni, massimo venti. Il suo tono non ammette replica. Tutto vietato: chiamate, messaggi, foto. Conta solo l'attività politica. Vietato distrarsi. La vita quotidiana di fuori resta lì: in un contenitore di plastica ruvida.

In *La nostra giovinezza* Andrea Oriente racconta i quindici mesi in cui un ragazzo frequenta la sezione di un'associazione neofascista i cui membri dichiarano «Noi non siamo un partito. La politica dei partiti è una fogna. Destra e sinistra: stessa merda. Sono due facce della stessa medaglia: intrappolate in un sistema becero. Quello che facciamo qui è guerra al sistema. Combattiamo un sistema politico che si crede democratico, dove tutti usano i palazzi del potere come scudo». L'autore racconta le riunioni con una scrittura volutamente povera che riesce nell'impresa di rendere visibile un sistema organizzativo la cui forza si basa sull'accettazione del capobranco – «Silenzio religioso. Occhi sul più grande. Parla» –, sulla paura di essere esclusi – «La fame di esserci. Di contare. Di durare. Senza quella, non vali niente» – da un gruppo che elimina le gerarchie solo nell'esercizio fisico come punizione – «Non esiste il singolo: c'è il corpo collettivo che si sacrifica per l'ideale. Se uno di noi cede commettendo un errore, se vacilla: crolliamo insieme. Per questo scendiamo, sempre insieme nello stesso istante. Dobbiamo muoverci all'unisono, come un grande tappeto che si muove su e giù. Qui dentro non si ragiona da sé e non si pensa per sé: si serve e si combatte».

Oriente specifica più volte la netta separazione tra la vita esterna alla sezione e quella dentro – «Noi abbiamo il dovere della riservatezza, le nostre abitudini non si spiegano. I nostri riti non si raccontano. Il sacrificio è nostro. Nostro e basta. Un segreto da custodire. Un vincolo da onorare. Chi non è come noi non merita di sapere» – e il protagonista non è pentito di aver abbandonato i vecchi amici – «Le loro inutili giornate continueranno a passare senza obiettivi e senza idee. Le mie no. La militanza mi soddisfa, li lascio indietro senza rimpianti» – e ridotto i contatti con la sua famiglia – «Saluto mia madre, ricambia con un cenno. Sta parlando con un collega di lavoro, discutono di compiti e interrogazioni. Mio fratello dorme. O sta ancora giocando: non lo so. Non mi interessa. Io milito. Vado in sezione, con l'articolo pronto. Sono diverso e deve accettarlo»,

> Ogni volta che mi vedono salutare qualcuno con l'avambraccio, guardano altrove: la loro finta indifferenza sa di indignazione. Gli faccio schifo, mio fratello non mi vuole più tra i piedi e con mia madre parlo sempre meno. E poi entrambi sanno già troppo. Sanno che sono diverso dagli altri. Sanno che non ho amici, ma camerati. Sanno che sono un neofascista, un ribelle che rinnega ogni struttura sociale: meglio evitare altri giudizi.

Il lettore è spaventato dal livello di fanatismo e di follia ideologica di un gruppo che facilmente esiste nella vita reale: «studiare le vite dei patrioti del passato», «difendere tradizioni e culture», «onorare il sangue dei martiri e prepararsi al sacrificio», comprare con fierezza una camicia nera su Zalando, radunarsi di fronte alla sezione di via Acca Larentia per il rito in cui «le braccia tese toccheranno il cielo e i nostri tre *Presente!* risuoneranno nel ricordo del sacrificio dei martiri dal cuore nero», tatuarsi un fascio littorio sul braccio, picchiare chi osa lasciare il branco – Oriente spoglia la frase togliendo anche i nomi e rendendo collettiva una violenza che si crede giusta perché senza volto:

> Lui è rannicchiato a terra, cerca di difendersi come può: le mani sulla testa. I colpi continuano, calci e insulti. Si chiude su sé stesso nel tentativo di attutirli. La cintura piegata del numero 2 rimbalza sulla sua schiena. I colpi rimbombano nel cielo. Le urla si perdono nel vuoto.
>
> Il numero 1 sputa a terra, si pulisce la bocca con la manica della felpa. L'ultima cinghiata arriva con tutta la forza che ha in corpo. Abbatte il ragazzo, il camerata innamorato.
>
> Mi giro. Non guardo più.
>
> Lo lasciamo lì, steso, e risaliamo in macchina.
>
> Loro ridono. Io rido con loro, un po' per disciplina e un po' per paura.

Quando la stanchezza per le umiliazioni e il dolore sopportati durante giochi punitivi e la sensazione di essere imprigionato cominciano a farsi spazio il protagonista decide di abbandonare la sezione – «Non dormo. Non vivo. Non conosco più mio fratello, Non vedo più mia madre. Gli impegni sono troppi. Sono stanco. Distrutto» – e arriva la condanna del branco – «Con noi non eri solo, da oggi lo sarai davvero. Eri un amico, da oggi non più. Eri un camerata, da oggi sei un traditore. Hai perso la grande guerra. Hai perso tutto» –; nelle ultime pagine però la scrittura di Oriente perde forza, la frase si appiattisce – «Sul tavolo restano due tazzine sporche di caffè. Attorno al tavolo, una sedia vuota e il silenzio», «Il neon della sezione resta acceso dietro di me per un po', poi sparisce nella curva» – e la conclusione arriva purtroppo scialba. Peccato.

> La grande guerra non potevo più vincerla: ho smesso di combatterla.
>
> Ho rinunciato alle piccole battaglie. Ho rinunciato alle guerre interiori.
>
> Ho tradito la lotta al sistema e abbandonato i camerati.
>
> Sono fuori dai giochi. Fuori dalle gerarchie. Fuori dalle regole.
>
> Sono solo.
>
> Sono libero.

Andrea Oriente, *La nostra giovinezza*, Sellerio

ALTRI PARERI

«Questo romanzo appena uscito è semplicemente incredibile. Leggetelo tutti.»
Alcide Pierantozzi

«Un racconto duro, che la scrittura ben gestisce in quell'equilibrio tra scioltezza narrativa e scavo che sa dissodare un terreno che avrebbe potuto restare in secco nella semplice dizione documentaria.»
Ermanno Paccagnini, «la Lettura»

~

> Un'immagine per raccontare quello che siamo stati io e Tommaso: due satelliti, due corpi celesti che per anni non hanno fatto altro che percorrere la stessa orbita, come se si rincorressero, attratti e poi respinti da un legame indecifrabile. Un satellite è un corpo imprigionato dalla gravità. Non c'è nulla in grado di rompere quel gancio, quel moto continuo e inesauribile, quella dipendenza – perché di questo, in fondo, si tratta – che non ha mai fine.
>
> Per noi, invece, è stato diverso. A un certo punto qualcosa ha deviato la traiettoria.
>
> Ho creduto a lungo che ogni nostro passo fosse spinto verso una direzione precisa, già prevista, calcolata senza margini di errore. Un'orbita determinata.
>
> È stata la morte a muovere i fili. A lasciarli liberi di intrecciarsi, di allungarsi verso poli opposti, di avvinghiarsi alle persone, ai gesti, alle strade, ai vicoli, alle case, a una stanza, una soltanto. Fino a quando non ha deciso di tirarli nuovamente a sé, per rimettere tutto al proprio posto.

Dal prologo di *Satelliti* il lettore sospetta una di quelle storielle melense in cui le disgrazie del passato chiedono udienza al presente che è costretto a raccontarle e teme che l'esordio sia uno di quei terribili casi in cui il mercato editoriale sa che scomodare la sensibilità di un certo tipo di pubblico è un buon metodo per mimetizzare la mancanza di scrittura dell'autore – la paura diventa purtroppo certezza già nelle prime pagine e chi legge si trova minacciato dai tanti punto a capo e frasi brevi con cui Emanuele Bosso, «diventato negli anni un punto di riferimento per una vasta comunità di lettori», singhiozza la storia di Filippo su e giù tra il 1985 e il 2006.

Trasferitosi a Fassiano – «Pensai a tutti gli altri compagni di scuola che avevo lasciato a Roma, in un mondo che ormai sembrava non esistere più. Non c'era niente nella mia vita. E la desolazione che avevo intorno non smetteva mai di confermarmelo» – con la madre a casa della nonna arcigna – «"Non voglio guai" proseguì la nonna, il tono molto più deciso. "Il paese ha già sparlato abbastanza". Fece una piccola pausa, come a cercare le parole. "Perciò: discrezione. E rispettate i miei spazi"» –, il quindicenne Filippo si imbatte nel coetaneo Tommaso – «Aveva il viso tumefatto, imbrattato di sangue. Una palpebra gonfia gli chiudeva quasi l'occhio sinistro, la fronte era segnata da un taglio profondo, dal labbro spaccato gli colava una striscia scura fino al mento» – e il legame tra i due diventa il principale argomento dell'esordio. Per raccontare «un'amicizia maschile in modo così sottile e vitale, pieno di tensione, desiderio e amore» – così ci comunica l'urlo di Ciabatti nella quarta di copertina – Bosso attinge a ogni cliché possibile e chi legge segue le puntate del manuale di non scrittura su cui l'autore si sarà formato: la provincia desolata – «Questo paese è un po' come le sabbie mobili. Se decidi di rimanere, devi stare fermo, o muoverti poco. Se provi ad agitarti, a uscire dalla routine, rischi di sprofondare. È un grande inganno la tranquillità di questi luoghi. Sembra che la vita sia tutta qui, a portata di mano, seduta accanto a te nel bar della piazza o in fondo a un vicolo che non porta da nessuna parte» – e il desiderio di abbandonarla, la figura paterna – scappata per fuggire alla responsabilità per Filippo, violenta e alcolizzata per Tommaso –, l'adolescenza – «proseguì a

scoppiarci dentro, poi esondò con violenza, divenne più aspra e tangibile» –, l'amica Rebecca che mette in guardia Filippo – «Tommaso non sa stare con le persone. O le tiene fuori o ci si attacca con i denti» –, la conseguente gelosia verso la compagna dell'amico – «Ero certo, invece, che le cose sarebbero precipitate. Che ci saremmo allontanati definitivamente, che Rebecca avrebbe preso sempre più spazio, costringendomi in un angolo, da dove avrei potuto solo guardarli» –, la stanza che assicura ai due ragazzi riparo da ogni avversità, «il posto in cui potevamo sparire», teatro di segreti confessati e del colpo di scena che Bosso serve ai suoi sensibili follower alla fine di uno dei tanti terribili dialoghi presenti nel libro:

> «Respira» dissi. Un sussurro, poco più.
>
> «Quello mi ammazza» bisbigliò di nuovo Tommaso.
>
> «Resta qua» risposi.
>
> «Quello mi ammazza.» Scosse la testa.
>
> «Allora resta qua.»
>
> Lo avrebbe ripetuto all'infinito, ma io non volevo più sentirglielo dire.
>
> Così lo baciai.
>
> Fu un impatto, due calamite che si attraggono solo per scontrarsi, un tentativo disperato di strapparci via di dosso tutta quell'angoscia che da anni ci tormentava.

Il lettore non anticipa cosa succederà dopo il bacio tra i ragazzi ma è costretto a dire dell'allontanamento e del ritrovarsi dei due perché i paragrafini con cui Bosso annuncia sono meritevoli di citazione –

> Sarebbe stato impossibile indicare il momento esatto in cui tutto aveva iniziato a crollare. Ma sapevamo bene che quella notte in montagna aveva segnato inesorabilmente un prima e un dopo, che da quel giorno nessuno era stato più in grado di raddrizzare il piano inclinato delle nostre vite.
>
> Avevamo lasciato quello che erravamo lassù, in mezzo alle montagne, e l'indomani saremmo andati a cercarlo –;

nemmeno la più studiata struttura del romanzo sarebbe in grado di offuscare i momenti in cui la voce del presente si intrufola nel passato e interviene con frasette per spiegare il titolo dell'opera prima: «Due satelliti che si tengono agganciati. Azione e reazione. Tommaso che confessò il suo dramma più grande. Io che lo accolsi, come fosse anche mio», «La luce del mattino gli colpiva il viso di taglio, scolpendo un profilo che mi parve remoto. Lontanissimo. Un satellite in orbita, visibile ma irraggiungibile», «Un satellite gira intorno a un corpo più grande, ne subisce l'attrazione, torna sempre nella zona da cui sembrava essersi allontanato»,

> Cosa succede ai satelliti quando escono dall'orbita?
>
> Prima che accada, sembrano destinati a ripetere sempre lo stesso movimento: girano intorno a un corpo, ne subiscono l'attrazione, restano agganciati a una traiettoria che appare stabile, quasi inevitabile. Ppi qualcosa cambia. Una forza si indebolisce, un'altra interviene, il punto di equilibrio si sposta.
>
> E allora il distacco non è più un'ipotesi, ma una conseguenza.
>
> La risposta è semplice, concreta, fin troppo sintetica.
>
> I satelliti cadono.

Conclusa la lettura il lettore rilegge i ringraziamenti alla fine del libro – anche lì Bosso segue il copione democristiano e la brutta punteggiatura: grazie alla famiglia, al trio di agenti, alla editor meritevole di «una riconoscenza che non finisce», alle dettagliate maestranze della casa editrice che ha ritenuto pubblicabile il testo, alle amiche autrici che hanno regalato le frasi pubblicitarie, alla provincia, ai protagonisti del libro, agli scrittori colpevoli di aver «spinto la mia scrittura un poco più in là, verso luoghi che da solo non avrei potuto raggiungere», agli amici che lavorano nell'editoria e che hanno commesso il crimine di «esserci stati, ciascuno a modo proprio, lungo la strada che mi ha portato qui» – e ammette di averli trovati la parte più divertente dell'esordio: il Bosso adulto parla al Bosso bambino, gli dice «Volevi fare lo scrittore, hai visto che qua ci hanno pubblicato? Incredibilmente siamo scrittori pure noi!», e poi si ricorda del più doveroso dei tributi, «perché un ragazzino può desiderare per tutta la vita di diventare uno scrittore, ma è chi legge a permettergli, un giorno, di esserlo davvero».

Non appena finiremo di contare i danni causati dalle scuole di scrittura e dalla irragionevole libertà con cui chiunque può autoincoronarsi editor e traduttore sarà opportuno riflettere su chi scegliamo di ascoltare quando parla di un libro: se dall'«angolo social(e) per tutti coloro che pensano che la vita sia una faccenda letteraria» si dice che un libro è «confortevole», un altro «denso», poi c'è quello «ardente» e infine il «rigenerante», se il giurato del premio letterario e critico su stampa nazionale si impegna a non vedere l'oggettivo disastro di scrittura, se il «promotore culturale e divulgatore letterario» è tenuto a trovare belli tutti i libri e non sa cosa sia scrittura e cosa no, se il pensare critico ha perso davanti alla copia omaggio e a quella in anteprima e all'invito assicurato a ogni sagra del libro allora bisogna organizzarsi così: quando nella recensione riconosciamo l'accordo con la casa editrice o con l'autore stabiliamo senza perdere tempo che quella non è critica letteraria o lettura libera e ragionata ma povera pubblicità – e diciamo a voce alta che non serve al lettore, non serve all'autore, non serve al libro.

Emanuele Bosso, *Satelliti*, Mondadori

ALTRI PARERI

«Un'unione tra due caratteri complementari che Bosso distribuisce bene: Filippo timido, riflessivo ma coraggioso, Tommaso più introverso, rabbioso, ma anche pigro e talvolta intimorito. […] Bosso, in uno stile piano e scevro di metafore, segue le orbite di Filippo e Tommaso, il loro unirsi e disgiungersi, mostrando come in fondo nonostante vie diverse puntassero alla stessa meta: non lasciarsi.»
Alessandro Beretta, «la Lettura»

«Molto atteso questo esordio di Emanuele Bosso, divulgatore, content creator, firma di diverse critiche per Treccani, autore di podcast, da tanti anni nel mondo dell'editoria. […] Una storia di inevitabile violenza, ma soprattutto di grande tenerezza. […] La scrittura di Bosso è semplice, familiare, rassicurante.»
Deborah D'Addetta, «CriticaLetteraria»

Recinzione dislessica

a cura di Jessica Colasanti



protesi, zavorre.

METÀ VITA TRASCORSA IN UN KONBINI, L'INTENTO DI ADEGUARSI. UNA CONVIVENZA CONTRAFFATTA, LA RIVOLUZIONE SOBILLATA DA UN COLLEGA DOPO DICIOTTO ANNI

«Ho solo un ricordo sbiadito del periodo precedente alla mia "rinascita" come commessa del konbini.»

L'analessi stabilisce l'estraneità innata di Keiko alle convenzioni. La protagonista che troncava l'alterco dei compagni con un colpo di pala, da adulta trova quiete nei fruscii degli involucri dei prodotti e nel bip dello scanner: è inassimilabile dalla norma. Seimilacinquecentosettantaquattro giorni isocroni, schermati dal bancone e angustiati dalle scorrerie della famiglia, dai conviti con gli amici e il cicaleccio dei colleghi.

Con una voce piatta Sayaka Murata annulla ogni emozione, registra l'esterno e i pensieri della disanimata con la freddezza di chi compila un inventario.

I rallentamenti sul protocollo di vendita o la disposizione esatta degli onigiri rivelano l'unico ordine che Keiko riconosce.

«Ho la viva sensazione di essere parte integrante degli arredi del negozio, al pari degli scaffali, della macchina del caffè e di tutto il resto.»

La commessa asservita all'uniformità si rivela una donna che decide di non scegliere e padroneggia strategie manipolatorie. Ricorre al mimetismo per salvaguardare la sua sopravvivenza.

«Nelle ultime due settimane mi hanno chiesto ben quattordici volte: “Perché sei ancora single?”. E dodici volte: “Come mai continui a lavorare in quel konbini?”».

Keiko è un’utilitarista: ingaggia Shiraha come surrogato di un fidanzato. Ne tollera l’inettitudine e il rancore verso la società. Mutua timbro e atteggiamenti in base agli interlocutori, recita formule preconfezionate dalla sorella.

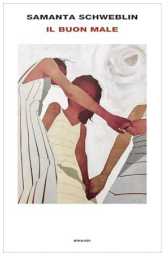
«In questo piccolo mondo che si regge sulla normalità gli elementi estranei devono essere eliminati, uno dopo l’altro, in silenzio. Le presenze anomale vanno scartate.»

Su Keiko e Murata c’è una scissione di giudizio. La società commisera la mediocrità della ragazza del konbini, ma celebra un’autrice dipendente per diciotto anni del medesimo bancone prima che il successo la obbligasse a dismettere la divisa.

Sayaka Murata, *La ragazza del convenience store*, e/o, traduzione di Gianluca Coci

Giusto qualche parola

a cura della redazione





Il tangibile e l'incredibile, il realismo strutturale e la distorsione fantastica si fondono nelle opere di Samanta Schweblin. L'inquietante, in queste otto storie, prende la forma del «buon male»: l'illogico consiglio di un uomo a una vicina con tendenze suicide, un cavallo favoloso a cui chiedere perdono, il graffiare lento di un gatto morto su una superficie morbida, le telefonate mute ricevute ogni notte da un padre angosciato, lo shampoo quindicinale a una vecchia poetessa sopraffatta dal tedio, la luce arancione del lampadario riparato da un giovane squilibrato. Una sublime dimostrazione di come dare corpo al mostruoso perturbante.
Samanta Schweblin, *Il buon male*, Einaudi, traduzione di Maria Nicola

~

Nel 1983 sul quarto canale della Bbc, all'interno del programma Voices, è andato in onda un dialogo tra John Berger e Susan Sontag sull'arte del narrare. Quell'evento non era altro che l'esternazione pubblica – per forza di cose condensata, e quindi sintetica – di un confronto iniziato nove anni prima a Aspen, Colorado, durante un convegno della Idca dove parteciparono pure Pier Paolo Pasolini, Milton Glaser e Wole Soyinka. Berger e Sontag si conobbero lì e immediatamente ebbero l'idea di mettere in comune lo spazio che l'organizzazione aveva riservato ai loro interventi. Scrive il curatore del volume Bourreau: «[…] i due si trovano di fronte a un consesso piuttosto agitato per discutere del ruolo della fotografia», e vorrei vedere che fosse agitato, il pubblico, si rendeva conto che stava assistendo a qualcosa di eccezionale e imprevedibile. Sontag a un certo punto dice: «Spero di vivere abbastanza a lungo da vedere un'epoca in cui le persone impareranno a risolvere i problemi in modi diversi dall'uccidersi a vicenda, ma dubito fortemente che ci riuscirò. McCullin assimilava tutte le lotte che vedeva

a un fenomeno generale di Umana crudeltà. […] E anche se si può dire che si spera di vivere abbastanza a lungo per vedere un tempo in cui gli esseri umani non si uccideranno a vicenda, non si infliggeranno alcun tipo di sofferenza, il fotografo sa e la maggior parte del pubblico sa, o sente, che questo è un pio sogno e che non si realizzerà. Continueremo a comportarci in modo crudele gli uni con gli altri, e dunque ciò diventa parte della natura umana». Berger parla meno, è sempre densissimo: «[…] la maggior parte delle fotografie che abbiamo visto ieri sera mostrava momenti di agonia, l'agonia di qualcuno a migliaia di chilometri di distanza. Ora, l'importante in un momento di agonia è che interrompe la continuità di chi lo subisce, la continuità del suo tempo di vita. Quell'istante è isolato. È una delle caratteristiche dell'agonia. Ed egli è isolato, solo, al suo interno. Se vi capita di essere lì, forse potete fare qualcosa, ma qualunque cosa facciate, equivale, per così dire, solo a posare una mano sul muro costituito da quel momento isolato e terribile».

La sfida dialettica è superata solo dalla stima che emerge nel controbattersi o nel procedere paralleli nella stessa direzione, o nel trovare anse di consenso o appigli di dissenso con la discussione che si allarga di continuo. Giocano entrambi fuori casa, ma sembra di stare a casa di uno dei due, un posto confortevole dove ci sono solo loro due davanti a un tè; stavano definendo le lasche regole d'ingaggio della loro conversazione.

Le loro lettere hanno cassetti privati. Il 2 agosto del 1976 Berger insiste che vuole leggere altre sue cose e disegna un sole bambinesco che occupa un terzo del foglio per poi aggiungere: «Sappi comunque che sei nei miei pensieri, ti sono accanto nella tua lotta». Cercano di vedersi: a Parigi, in America, dove capita. Sontag mette alcuni testi di Berger in un corso universitario che tiene a Cornell e chiamato Storia culturale come attività sovversiva.

Adesso torniamo al confronto televisivo. «Come comincia per te una storia» chiede di punto in bianco Berger. Sontag sembra spiazzata, arretra («lascia che faccia un passo indietro»), tentennamenti, poi erompe: «[…] ciò che mi induce a scrivere un saggio è certamente qualcosa che percepisco, o a cui penso, o è una serie di problemi che genera un'altra serie e poi un'altra e un'altra ancora, finché trovo un pretesto per parlarne in una particolare opera d'arte, o situazione, o idea, o purchessia. Tutta via quando scrivo un saggio mi domando sempre, è vero quello che sto dicendo?». Berger si dice d'accordo, a lui interessa come modulare il flusso della prosa – «le voci arrivano dopo che la situazione o le persone sono state definite, non prima». Sontag rintuzza: «No, per me le persone nascono dal linguaggio. Le percepisco». Berger: «Per me il linguaggio nasce dalle persone».

Si pongono altre domande capitali: c'è distinzione «tra una storia vera e una storia immaginata o inventata?»; è ancora vera una storia se parte di essa è inventata «in rapporto alla verità»?

Questo libro non si finisce di leggere.

John Berger, Susan Sontag, *Raccontare una storia*, il Saggiatore, a cura di Benoît Bourreau, traduzione di Maria Nadotti

Dedicamenta e disgraziamenti

un genere letterario

A Stefania:
grazie per aver saputo infondermi
quel tocco di sicurezza di cui avevo bisogno
per lanciarmi in questo progetto folle.
Clarisse Sabard, *Il segreto dei fiori blu. Flora & Joséphine*, HarperCollins Italia

~

Un giorno leggevo ad alta voce qualche pagina di questo testo al compagno di mia figlia, Marco Mottura. Lui mi ha chiesto come intendi procedere per proporlo a un editore. Io ho risposto non lo so. Lui mi ha detto fai così. Ed eccoci. Grazie, Marco.
Silvia Fanfano, *Un cuore bianco come un chicco di riso*, Ponte alle Grazie