

*B.L.I. è una collana a "pagine chiuse",
dove le pieghe intonse permettono
una lettura esclusiva: una volta aperto,
con un tagliacarte o il dorso di un coltello,
il libro è tuo e tuo soltanto.*

Maurizio Ceccato
art director ITALO SVEVO edizioni



BIBLIOTECA DI LETTERATURA INUTILE

57

© 2026 ITALO SVEVO® edizioni *dal 1966 a Trieste*



Prima edizione, ottobre 2026

ISBN: 979-12-5756-004-1

CRISTINA CASSESE

NELL'ANTRO DELLE FIABE
CORPI FEMMINILI TRA METAMORFOSI
E RISCRIITTURE

ITALO SVEVO
TRIESTE • ROMA

NELL'ANTRO DELLE FIABE

De te fabula narratur.
Orazio, *Satire*

C'era una volta una ragazzina che voleva fare teatro. Nella sua città esisteva un solo luogo dove questo desiderio poteva essere esaudito: uno spazio sotterraneo e tortuoso, in cui una piccola compagnia teatrale organizzava corsi e spettacoli. La ragazzina cominciò a frequentarlo con assiduità e molto presto ebbe l'occasione di assistere alle prove dello spettacolo in allestimento in quel periodo: s'intitolava *La neve era bianca*, un adattamento della celebre fiaba dei fratelli Grimm. Nonostante fosse rivolto a bambine e bambini, il regista non aveva nessuna intenzione di proporle una versione edulcorata o rassicurante, tutt'altro: quello che gli interessava era mettere in scena l'essenza macabra della storia.

Leggendone la versione integrale, emergono in effetti molti aspetti inquietanti che, per la mentalità comune – imbevuta com'è dell'immaginario disneyano –, non sembrano molto adatti all'infanzia. L'odio che la regina prova verso Biancaneve è radicale, al punto da spingerla a chiedere al cacciatore di uccidere la bambina e di portarle polmoni e fegato per poi mangiarseli; per tre volte tenta di

assassinarla, soffocandola con un corsetto, infilzandola con un pettine e offrendole la famosa mela avvelenata, ma alla fine è lei a dover soccombere. Consumata dall'invidia e dal rancore, è costretta a indossare un paio di scarpe arroventate che scatenano una danza convulsa e letale.

La ragazzina assisteva alle prove esterrefatta e sempre più infervorata. Ogni giorno non vedeva l'ora di scendere in quell'anfratto umido e maleodorante per immergersi nell'atmosfera magica del palcoscenico e sostare nel terrore perturbante di quella storia che aveva ascoltato e letto mille volte ma che continuava a incantarla.

Negli anni successivi, ebbe modo di vedere in scena molte altre fiabe, e di leggerne a profusione, di vecchie e di nuove, nutrendo con pazienza il suo amore ossessivo per il genere. Girovagando ne incontrò ancora e in tante forme: scritte, orali, letterarie, trasposte a teatro, in musica, al cinema. Le fiabe sono dappertutto e mutano costantemente. A volte al posto del lupo c'è una tigre; la coda della sirena è doppia; la torre che imprigiona la principessa è un'isola. Eppure, nonostante le differenze, tutte contengono un nucleo primordiale comune: imparare a riconoscerlo è diventato il gioco preferito di quella ragazzina.

Dopo tanti anni, oggi è un'adulta e si è accorta che la maggior parte delle fiabe che conosce ha una matrice femminile: in effetti, benché le versioni letterarie più note siano quelle scritte da uomini – Basile, Perrault, Grimm e Calvino, tanto

per citare i più noti –, sono soprattutto le donne che hanno tramandato loro tali storie.

E le figlie delle figlie delle figlie di quelle donne continuano, ancora oggi, a raccontarle.

Le pagine che seguono nascono dal desiderio di capire come e perché le fiabe insistano con tanta evidenza sull'immaginario del corpo e della vita femminili. Le tappe di questo viaggio tra alcune delle fiabe più celebri della tradizione sono costituite dalle principali soglie, biologiche ed essenziali, della vita delle donne: menarca, adolescenza, matrimonio, menopausa. Infine sarà necessario sondare le possibilità inerenti al femminile che eccede da questi passaggi canonici assumendo forme mostruose, ibride, spettrali.

Secondo le versioni considerate classiche, questi passaggi si concludono con nuove alleanze e vecchie gerarchie; le riscritture contemporanee, invece – da Angela Carter a Margaret Atwood, da Amélie Nothomb a Helen Oyeyemi fino a Laura Pugno –, sembrano seguire un'altra regola: quella della *sovversione*.

MITI DA SFATARE

Una bambina incappucciata attraversa il bosco.

Una ragazza ingenua morde una mela avvelenata.

Una giovane sposa oltrepassa una porta che le è stato proibito aprire.

Una donna di mezza età abita da sola, ai margini della società, sopravvivendo chissà come.

La centralità del femminile nelle fiabe è molto più che una metafora dell'inconscio: si tratta di una vera e propria constatazione storica che determina conseguenze interpretative rilevanti. In questi racconti, la ricorrenza ostinata del corpo femminile e delle sue soglie deriva dal fatto che chi li ha narrati, trasmessi e talvolta persino trascritti in forma letteraria aveva, in larga misura, proprio quel corpo.

Le fiabe custodiscono un vasto repertorio di immagini del corpo femminile: sono cantieri simbolici permanenti in cui le culture condensano ciò che hanno elaborato a proposito di desideri, paure, infrazioni collegati alla vita delle donne. Per accedere a questo archivio millenario, però, è necessario prima di tutto sgombrare il campo

da quattro convinzioni, quattro miti sedimentati nella mentalità comune.

Il primo riguarda l'idea che le fiabe siano storie scritte e destinate *in primis* – se non *in toto* – all'infanzia. In realtà, questi racconti circolano da secoli in forma orale nelle comunità, rivolgendosi a una platea estremamente eterogenea. Nelle società premoderne europee, inoltre, la loro trasmissione si è concentrata perlopiù in spazi dove la presenza femminile era una costante: le veglie invernali nelle stalle, le stanze in cui si fila e si ricama, le cucine dove le balie addormentano i bambini dopo averli nutriti e le donne anziane intrattengono le più giovani mentre lavorano. La *Mamma Oca* che dà il titolo alla raccolta di Perrault del 1697 deriva esattamente da questa consuetudine; Marina Warner, scrittrice e storica della cultura considerata tra le figure più autorevoli degli studi sulla fiaba, ne ha pazientemente ricostruito l'evoluzione, rendendo conto del progressivo discredito che ha colpito la figura della *narratrice*, a lungo demonizzata. Questa è stata poi recuperata e idealizzata nel momento in cui il genere fiabesco veniva sottratto all'ambito orale femminile e diventava creazione letteraria maschile.

La rielaborazione in forma scritta operata dagli autori a cui oggi attribuiamo, senza esitare, la paternità delle fiabe è il frutto di un processo non neutrale che ha determinato una selezione, un addomesticamento e, in una certa misura, un'edulcorazione

dei contenuti, fondata su idee e finalità specifiche del momento storico e politico in cui costoro vivevano. A ben guardare, la fiaba è una forma narrativa stratificata che affonda le sue radici nell'oralità femminile adulta. La stessa genealogia della parola "fiaba" conserva le tracce di tale sedimentazione: dal latino *fabula* al *cunto* del napoletano barocco, in cui l'influenza dell'oralità è ancora evidente, si arriva al *conte de fées* ("racconto di fate") coniato da Madame d'Aulnoy che diventa il *fairy tale* di Horace Walpole, passando attraverso la distinzione in lingua tedesca tra *Volksmärchen* e *Kunstmärchen*, ovvero "fiaba popolare" e "fiaba d'autore". La diffusione del genere inteso come specifico per bambini e bambine – che in area germanica si cristallizzerà in seguito con l'etichetta di *Kindermärchen* – avviene in concomitanza con l'imporsi dell'idea stessa di infanzia concepita come età distinta da quella adulta, sviluppatasi tra il Settecento e l'Ottocento e maturata con la nascita della psicologia dello sviluppo a cavallo tra Otto e Novecento.

Persino la paternità autoriale delle fiabe letterarie è, dunque, un mito: il secondo che occorre sfatare. Le versioni più conosciute di storie come *Cenerentola*, *Biancaneve* o *Cappuccetto Rosso* vengono di solito associate a nomi maschili, ignorando tuttavia un dato storico ormai ampiamente documentato: la stagione fondativa della fiaba scritta europea è, in larghissima parte, opera femminile. È infatti Marie-Catherine d'Aulnoy che istituisce il

genere coniandone il nome e pubblicando, ben sette anni prima di Perrault, la prima fiaba letteraria in Francia. Nei salotti parigini dell'epoca, oltre a lei, compaiono diverse autrici che fanno della scrittura fiabesca una vera e propria moda colta: Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon (nipote di Perrault, con cui scambiava idee e versioni), Charlotte-Rose de Caumont de La Force, Henriette-Julie de Murat e, una generazione dopo, Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve e Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, che firmano rispettivamente la prima e la seconda versione di *La Bella e la Bestia*.

Le *conteuses* sono donne aristocratiche che vivono ai margini della corte a causa delle loro scelte di vita, decisamente insolite per l'epoca: d'Aulnoy fugge in Inghilterra e poi in Spagna dopo aver tentato di allontanarsi da un marito – più vecchio di lei di oltre trent'anni – impostole in un matrimonio combinato; La Force viene bandita dalla cerchia reale per la sua condotta ritenuta scandalosa; Murat è accusata per tutta la vita di “pratiche saffiche” e depravazione; Villeneuve scrive per riscattarsi da un destino di povertà dovuto alla dissolutezza del marito, giocatore d'azzardo. È nei loro salotti che la fiaba diventa l'espedito per discutere di emancipazione e autonomia femminile, e non a caso le loro eroine – è bene sottolinearlo – quasi mai aspettano passivamente di essere salvate: uccidono coloro che le perseguitano, feriscono a morte chi prova a stuprarle, combattono, governano regni. La “principessa da salvare” di solito considerata al

centro dell'immaginario fiabesco non appartiene affatto a questa tradizione; è piuttosto il prodotto di rielaborazioni successive a cui contribuiscono, e non poco, i fratelli Grimm, che all'inizio dell'Ottocento, in Germania, trascrivono e pubblicano le storie che daranno corpo alla loro celebre raccolta nazional-popolare. Anche in questo caso, la fonte primaria a cui i due attingono è costituita da un repertorio fornito in larga parte da donne: a tramandare loro le fiabe che diverranno famosissime sono le voci delle sorelle Hassenpflug, di Margarete e Dorothea Wild, di Anna e Ludowine von Haxthausen, di Dorothea Viehmann.

Qualche decennio dopo, in Irlanda, Lady Jane Francesca Wilde e Lady Augusta Gregory curano alcune raccolte di fondamentale importanza inerenti al folklore celtico, ma i posteri ricorderanno soprattutto William Butler Yeats. Similmente, in Sicilia, l'etnologo Giuseppe Pitrè, considerato il principale studioso di folklore del periodo in Italia, avvia il suo lavoro di ricerca e sistematizzazione di testi orali della tradizione avvalendosi dei racconti di moltissime narratrici, prima su tutte Agatuzza Messia; resta nell'ombra, invece, l'altrettanto valida catalogazione realizzata grossomodo negli stessi anni da Laura Gonzenbach, che trascrive e dà alle stampe un centinaio di storie popolari dell'isola. Anche in Sardegna una giovanissima autrice raccoglie leggende locali che poi pubblica su riviste; molti anni dopo vincerà il Nobel per la letteratura, ma allora a Grazia Deledda

toccava difendersi dalle accuse di chi giudicava quei racconti troppo scabrosi per una donna. Tutte queste scrittrici e ricercatrici costituiscono, dalla fine del Seicento agli inizi del Novecento, quello che Elena Emma Sottilotta ha efficacemente definito «un archivio controegemonico» delle fiabe, capace di dare spazio a voci di altre donne (contadine, balie, levatrici perlopiù analfabete) escluse, anche loro, dal canone dominante.

Il terzo convincimento da confutare riguarda il presunto sessismo inteso come tratto costitutivo delle fiabe. Le versioni oggi più diffuse sono quelle filtrate prima dal corpus letterario otto-novecentesco e, in seguito, dalla produzione cinematografica disneyana che ha privilegiato modelli femminili passivi e stereotipati: la principessa che attende il bacio del principe azzurro, la fanciulla salvata dall'eroe, la regina invidiosa della bellezza della figliastra, la strega cattiva che si accanisce sulla giovane dolce e amorevole. La tradizione fiabesca custodisce molte *ulteriori* figure femminili, alcune decisamente volitive e audaci, altre più ambigue o enigmatiche. In ogni caso, sono numerosi i personaggi femminili complessi che le interpretazioni più recenti e conosciute hanno sistematicamente attenuato o eliminato. Sarebbe ingenuo, però, considerare questa stratificazione una vicenda lineare di emancipazione perduta: la questione è più intricata, poiché le fiabe sono *contemporaneamente* meccanismi di controllo e spazi di

sovversione. Tale capacità di validare e, al tempo stesso, ribaltare l'ordine dominante è la ragione della loro persistenza nei secoli.

L'ultimo assunto di cui occorre liberarsi è diretta conseguenza dei primi tre e riguarda l'idea che il cosiddetto *retelling* fiabesco sia un fenomeno dei nostri tempi e, in particolare, una pratica letteraria nata negli anni Settanta in concomitanza con la seconda ondata femminista. Al contrario, si tratta di una consuetudine antica quanto le fiabe stesse, perché di fatto ogni narrazione orale, ogni trascrizione, rielaborazione letteraria, trasposizione musicale, teatrale o cinematografica, e persino ogni traduzione implica una trasformazione. Da questa prospettiva, non esiste nessuna versione *originale* da tramandare intatta o da tradire. È accaduto tuttavia che, a partire da quegli anni, alcune autrici abbiano riscritto racconti fiabeschi con l'intento deliberato di criticare le norme sociali, i rapporti di potere e gli immaginari collettivi sedimentati nelle fiabe: è esattamente in questo orizzonte, inaugurato da Angela Carter e Margaret Atwood, che si colloca l'analisi proposta nelle pagine che seguono.

Sgomberato il campo da queste quattro false verità, le fiabe si lasciano leggere per quello che sono: storie nomadi che si assemblano e si disgregano di continuo, diffondendosi nel tempo e nello spazio in virtù della loro variabilità. Come scrive la studio-

sa di fama internazionale Maria Tatar, è grazie alla «stregoneria delle parole» che queste narrazioni restano in vita mentre mutano forma, passando agilmente dall'oralità alla scrittura, dal libro al palcoscenico, dagli spartiti musicali agli schermi dei cinema. Le fiabe migrano, si ricompongono, si depositano nella molteplicità di immagini e rappresentazioni che l'umanità è in grado di produrre, ed è così che continuano ad avere senso: in questo campo ultradinamico che intreccia tradizione e invenzione, ciò che resta sorprendentemente stabile è la centralità del corpo femminile, le cui metamorfosi scandiscono lo sviluppo di innumerevoli trame.

Per cogliere ciò che le fiabe custodiscono in profondità l'analisi letteraria, da sola, non basta: serve l'antropologia e, in particolare, quella tradizione di studi che ha messo a fuoco i modi in cui ogni società organizza le principali transizioni della vita umana attraverso dispositivi simbolici e rituali.

Agli inizi del Novecento, Arnold van Gennep li ha definiti "riti di passaggio", rintracciando e descrivendo uno schema tripartito – separazione, fase liminale, reintegrazione – che si presenta ovunque, dalle iniziazioni puberali ai riti funerari, dalle nozze al primo parto. Delle tre tappe, quella di mezzo è particolarmente carica di significati: nella fase liminale (dal latino *limen*, "soglia") l'individuo non è più ciò che era ma non è ancora ciò che diventerà, si trova cioè in uno stato di sospensione e di indeterminazione che le culture riconoscono

come pericoloso ma al contempo necessario. In seguito, l'intuizione di Arnold van Gennep è stata ripresa da un altro antropologo che l'ha sviluppata compiutamente, facendone il cardine di una teoria ancora più ampia. Per Victor Turner, infatti, la liminalità è una condizione in cui le capacità cognitive, emotive e creative degli esseri umani possono esprimersi in modo inedito e dirompente: chi si trova in questo stato non è più vincolato dalle norme derivanti dal ruolo occupato nella società e, pertanto, costui o costei possiede un potenziale di cambiamento e sovversione molto significativo. Le fiabe rappresentano, dunque, il repertorio narrativo di queste soglie e descrivono i momenti di passaggio soffermandosi sulle fasi liminali dei corpi su cui ogni cultura ha storicamente investito la più alta densità di prescrizioni, rituali, divieti: quelli femminili. Ogni immagine fiabesca che riguarda una donna – e sono moltissime, a ben vedere quasi tutte – è, in un certo senso, la traduzione in racconto di una soglia rituale. Si tratta di storie che le società creano e diffondono per organizzare ciò che del corpo femminile non può essere lasciato al caso. Gli eventi in cui la dimensione biologica si intreccia a quella culturale sono le occasioni nelle quali il corpo viene costruito socialmente attraverso pratiche, simboli e narrazioni. Le fiabe sono tra gli strumenti più antichi e duraturi con cui ogni cultura *fabbrica* i corpi delle donne di cui dispone. Leggerle in questa prospettiva significa rifiutare ogni naturalizzazione di ciò che esse

mettono in scena. Per questa ragione, è necessario percorrere una strada diversa rispetto a quella psicoanalitica – sia nella variante freudiana tracciata da Bruno Bettelheim che in quella junghiana intrapresa da Marie-Louise von Franz – che, sebbene abbia avuto il merito di restituire dignità interpretativa a un genere a lungo trascurato, ha finito con il trasformare le fiabe in un catalogo di archetipi universali, nuclei psichici sempre uguali a sé stessi, indifferenti all'epoca e al contesto in cui nascono e si diffondono. Considerare, per esempio, le matrigne delle fiabe l'incarnazione di un conflitto eterno e inevitabile tra donne vecchie e donne giovani è piuttosto riduttivo: le fiabe non sono trascrizioni immutabili dell'inconscio ma attestazioni culturali che raccontano condizioni materiali, rapporti di potere e dinamiche relazionali storicamente situate.

L'architettura delle soglie coincidenti con i principali riti di passaggio corrisponde, dunque, alla cornice dei capitoli di questo libro: ciascuno di essi affronta una fase liminale in cui tutto può succedere. E di tutto, in effetti, succede nelle riscritture femminili e femministe contemporanee che verranno affrontate nelle prossime pagine. Queste, lette a posteriori, sembrano scavare un solco comune che parte da Angela Carter e arriva fino a Laura Pugno attraverso Margaret Atwood, Amélie Nothomb, Helen Oyeyemi, Emma Donoghue, Karen Duve, Marian Engel, tra le altre. Alcune di queste scrittrici operano con la piena consapevolezza derivante dal femminismo radicale; altre,

invece, si posizionano per via obliqua lasciando che i dispositivi fiabeschi si insinuino sotto la superficie di storie apparentemente realistiche. Ciascuna porta con sé contesti culturali specifici ed esperienze biografiche proprie che arricchiscono e complicano il percorso, a scanso di qualsiasi generalizzazione. Ciò che le accomuna non è certamente lo stile, né tantomeno la poetica o l'origine geografica, ma una scelta: partire da una storia stratificata nel tempo e nello spazio e far sì che racconti qualcosa che ancora non ha detto.

Infine, una precisazione.

Molte straordinarie riscritture fiabesche recenti sono a firma maschile: Donald Barthelme, Italo Calvino, Robert Coover, Michael Cunningham, Neil Gaiman, Kurt Vonnegut, Stephen King e molti altri autori eccellenti hanno rielaborato in modo significativo la materia prima delle fiabe, ma le loro opere restano fuori dal perimetro di questo libro, che è circoscritto alla genealogia femminile che tramanda tali storie da secoli. La condizione di chi scrive abitando un corpo che ha attraversato o attraverserà quelle soglie produce un sapere narrativo specifico, ed è proprio questo sapere che si intende indagare nelle pagine che seguono.

INDICE

NELL'ANTRO DELLE FIABE	7
Miti da sfatare	15
Primo sangue	27
Sguardi e desideri	47
Stanze proibite	65
Il potere delle zie	89
Eccedenze	113
C'era una volta, e c'è ancora	155
Bibliografia	157

*Nell'antro delle fiabe.
Corpi femminili tra metamorfosi e riscritture*
di Cristina Cassese

è stampato dalla tipografia
Cartografica Toscana S.r.l. – Pescia (PT)
su carta Holmen Book Cream
copertina su carta Favini Twill Avorio
carattere ITC New Baskerville
nel settembre 2026

Pubblicato a Trieste
nell'ottobre 2026

ITALO SVEVO edizioni S.r.l.s.
www.italosvevo.it
@italosvevolibri

VIA
TRAUNER, 1
TRIESTE

VICOLO
DE' CINQUE, 31
ROMA

Direzione editoriale:
Dario De Cristofaro

Direzione artistica e copertina:
Maurizio Ceccato | IFIX

Editing:
Claudio Bello

Redazione:
Angelo Panunzio
Marta Rosso

BIBLIOTECA DI LETTERATURA INUTILE

1. HANS TUZZI – *Trittico*
2. MARCO ROSSARI – *Piccolo dizionario delle malattie letterarie*
3. PATRIZIA CARRANO – *Un ossimoro in lambretta. Labirinti segreti di Giorgio Manganelli*
4. GIORGIO CAPRONI – *Sulla poesia*
5. CESARE DE MICHELIS – *Editori vicini e lontani*
6. GIOVANNI NUCCI – *E due uova molto sode*
7. ALFONSO BERARDINELLI – *Non è una questione politica*
8. VALERIO AIOLLI – *Il carteggio Bellosguardo*
9. GIANVITTORIO RANDACCIO – *Il trequartista non sarà mai un giocatore completo*
10. ROBERT SCHUMANN – *Lettere da Endenich*
11. PAOLO ALBANI – *Il complesso di Peeperkorn. Scritti sul nulla*
12. LISA GINZBURG – *Buongiorno mezzanotte, torno a casa*
13. ANDREA CORTELLESA – *Monsieur Zero. 26 lettere su Manzoni, quello vero*

14. PATRIZIA CARRANO – *Banco di prova. Indagini su un delitto scolastico*
15. GABRIELE SABATINI – *Visto si stampi. Nove vicende editoriali*
16. RAFFAELE MANICA – *Praz*
17. SILVIO PERRELLA – *Da qui a lì. Ponti, scorci, preludi*
18. GIOVANNI NUCCI – *La differenziazione dell'umido e altre storie politiche*
19. ORSON WELLES – *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*
20. CESARE DE MICHELIS – *Quante Venezia...*
21. PAOLO PERGOLA – *Attraverso la finestra di Snell. Storie di animali e degli umani che li osservano*
22. ALBERTO BOATTO – *New York 1964 New York*
23. STEFANO SCANU – *Come vedi avanzo un po'. 15 biografie marginali*
24. MARCO FILONI – *Inciampi. Storie di libri, parole e scaffali*
25. NADIA TERRANOVA – *Un'idea di infanzia. Libri, bambini e altra letteratura*
26. ELVIO FACHINELLI – *Grottesche. Notizie, racconti, apparizioni*
27. *Fascette oneste. Se gli editori potessero dire la verità – a cura di MARCO CASSINI*

28. GIUSEPPE MARCENARO – *Perversioni inconfessabili*
29. LUIGI MALERBA – *Avventure*
30. MAURIZIO CECCATO – *Illustrazioni per l'uso*
31. FRANCESCO PERMUNIAN – *Il rapido lembo del ridicolo*
32. AUGUSTO FRASSINETI – *Tre bestemmie uguali e distinte*
33. TITO A. SPAGNOL – *Memoriette del buontempo*
34. PAOLO CIAMPI – *Anatomia del ritorno*
35. PAOLO ALBANI – *Visionari. Briciole critiche su Carlo Dossi*
36. ANDREA INGLESE – *Stralunati*
37. ANGELO FORTUNATO FORMÍGGINI – *Lezioni di editoria*
38. *Che ci faccio qui? Scrittrici e scrittori nell'era della postfotografia* – a cura di MARIA TERESA CARBONE
39. MARINO MAGLIANI – *Peninsulario*
40. ORAZIO LABBATE – *L'orrore letterario*
41. EDGARDO SCOTT – *Viandanti*
42. PIERGIORGIO CASOTTI – *Uppa. Cronache groenlandesi*
43. MADDALENA FINGERLE – *L'Adone non è noioso*
44. ANGELO PETRELLA – *La fine dei fagioli. Dieci scrittori francesi che mi hanno rovinato la vita*
45. PAOLO MORELLI – *Sragionamenti sull'anarchia*

46. MICHELE NERI – *Ballardland*
47. CARMEN GALLO – *Tecniche di nascondimento per adulti*
48. MATTEO MOCA – *Una consunzione infinita*
49. HANS TUZZI – *La letteratura come una delle arti equestri*
50. LORENZO PAVOLINI, FLAVIO SANTI – *L'ora dei maestri perduti. Enzo Siciliano e la Repubblica delle lettere*
51. GIULIO PASSERINI – *Inimicizie letterarie*
52. ALESSANDRO MANTOVANI – *Qui non c'è niente. Immagini dal labirinto*
53. PASCAL QUIGNARD – *Bute*
54. ZACHARY SCHOMBURG – *Poesia come violenza*
55. GIACOMO MICHELETTI – *Panterica*
56. PAOLO MORELLI – *Cineserie. Un allenamento all'inutile*
57. CRISTINA CASSESE – *Nell'antro delle fiabe. Corpi femminili tra metamorfosi e riscritture*

INCURSIONI

1. FERNANDO CORATELLI – *Alba senza giorno*
2. GIOVANNI BITETTO – *Scavare*
3. VERONICA GALLETTA – *Le isole di Norman*
4. GIANNI AGOSTINELLI – *Resti*
5. MANUELA ANTONUCCI – *Murene*
6. MADDALENA FINGERLE – *Lingua madre*
7. ORAZIO LABBATE – *Spirdu*
8. MAURO TETTI – *Nostalgie della terra*
9. GIUSEPPE NIBALI – *Animale*
10. ANDREEA SIMIONEL – *Male a est*
11. FRANCESCO MAINO – *I morticani*
12. LUIGIA BENCIVENGA – *'O Cane*
13. ALBERTO LOCATELLI – *Airù*
14. CESARE SINATTI – *Eco*
15. MASSIMO CRACCO – *Corpi di Cristo*
16. RUSKA JORJOLIANI – *Ardesia*
17. FRANCESCA SILVESTRE – *Storie bumbarè*
18. SERGIO LA CHIUSA – *Il dormitorio*