

retabloid

agosto 2026

Il racconto · Salvatore A.P. Virzì · *Piedi di capra*

retabloid – la rassegna culturale di Oblique

agosto 2026

«Il silenzio è forse l'alternativa disciplinata
alla scrittura?»

Miriam Toews

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

L'illustrazione del racconto è di Marco Pezzotto.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,
illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono
sfuggiti.

redazione@oblique.it

Il racconto

Salvatore A.P. Virzì, <i>Piedi di capra</i>	5
---	---

Gli articoli

# <i>Rick Bass, dentro la wilderness per restare umani</i>	
Guido Caldiron, «il manifesto», 2 agosto 2026	9
# <i>Dickens, tradurre a rischio di ridere da soli delle proprie battute</i>	
Massimiliano Morini, «Alias», 2 agosto 2026	12
# <i>Roger McGough, luoghi comuni della lingua afferrati in senso obliquo</i>	
Franco Nasi, «Alias», 2 agosto 2026	13
# <i>C'era una volta l'impero dei tascabili</i>	
Sara Scarafia, «la Repubblica», 10 agosto 2026	15
# <i>La grande menzogna nascosta dietro il noir</i>	
Carlo Pizzati, «la Repubblica», 13 agosto 2026	17
# <i>Il noir è sovversivo perché smentisce i cantori della paura</i>	
Giancarlo De Cataldo, «la Repubblica», 14 agosto 2026	19
# <i>Perché la sinistra adesso dice «basta woke»</i>	
Giancarlo Bosetti, «la Repubblica», 20 agosto 2026	21
# <i>L'altro «Matador»</i>	
Maria Pia Farinella, «Il Foglio», 22 agosto 2026	23
# <i>Addio Archinto, signora dei libri, ribelle dell'editoria</i>	
Simonetta Fiori, «la Repubblica», 22 agosto 2026	27

# <i>Rosellina Archinto, borghese di nascita, rivoluzionaria per scelta</i> Andrea Frateff-Gianni, «Rivista Studio», 23 agosto 2026	29
# <i>H.P. Lovecraft, quando l'orrore ha le chiavi di casa</i> Guido Caldiron, «il manifesto», 23 agosto 2026	32
# <i>Nelio Biedermann, segnatevi il nome</i> Zita Dazzi, «il venerdì», 28 agosto 2026	35
# <i>Dio non ti perdona ma diventerai te stesso</i> Cristina Taglietti, «la Lettura», 30 agosto 2026	38
 Lo sfuggito # <i>La fabbrica della disattenzione</i> Giuliano Aluffi, «d», 25 luglio 2026	 42
 Esordiarlo/confermarlo a cura di Lavinia Bleve	 44
 Recinzione dislessica a cura di Jessica Colasanti	 50
 Giusto qualche parola a cura di Oblique Studio	 51
 Dedicamenta e disgraziamenti	 53

Salvatore A.P. Virzì

Piedi di capra

illustrazione di Marco Pezzotto



Una donna entrò nella bottega.

«Mi servono delle scarpe.»

«Aggiusto quelle degli altri. Farle è un altro mestiere.»

«Pensavo fossi capace.»

«Non so cosa ne esce.»

«Prenditi il tempo che serve.»

Si sedette, sollevò la gonna, poggiò i piedi sul banco. Erano spaccati in due, come uno zoccolo di capra. Adagiai la sagoma e tracciai col lapis il contorno.

«Hai il mio stesso numero.»

«Le voglio rosse, col tacco grosso.»

«Ci vogliono due settimane.»

«Sotto la quercia Min. Portamele lì.»

Sgrossai col coltello il ceppo di legno per fare la forma. Colorai la pelle col rosso di robbia, la bagnai e la tirai sul legno. Forai i bordi con la lesina e tesi la canapa nera per cucire i pezzi. Alzai i tacchi grossi sovrapponendo dischi di cuoio con la colla bollente. Li inchiodai. Raschiai con una scheggia di vetro finché la superficie non fu liscia come osso. Al quattordicesimo giorno passai la cera col ferro caldo per farle brillare.

Al lavatoio le donne avevano fazzoletti neri in testa. Picchiavano i panni con colpi secchi e mi guardavano passare. Raggiunsi la quercia accanto alla passerella. Il tronco era spaccato. Ci spinsi dentro il pacco e tornai indietro ma una di loro si piantò in mezzo.

«Non passi.»

«Lasciami andare.»

«Aiutatemi a spogliarlo.»

«Non ho fatto niente.»

«I codardi fanno la fine che devono fare.»

Altre risalirono dall'ansa. Mani che sapevano di liscivia affondarono nella carne, strappandomi la camicia. Corsi verso la passerella lasciandole dietro. A metà il legno cedette. L'acqua sciolse i muscoli dentro il mulinello e rimasi in compagnia di uomini senza spigoli che sarebbero venuti al mondo. La corrente mi scaraventò tra la ghiaia e i rami. A pochi centimetri una salamandra gialla e nera stava immobile e il respiro moriva in gola. Il buio sponse tutto.

Mi svegliai in una grotta. Giuditta spaccava legna e la scagliava nel fuoco.

«Qua puoi diventare ciò che vuoi.»

Mi girai di fianco e vomitai filamenti di bava nera. Rimasi con la guancia premuta sulla pietra e vidi i teschi in fila sul ripiano di roccia.

Stava davanti alla fiamma con la carne di donna, la curva piena delle natiche e la schiena punteggiata di giallo e nero. Il fumo le sfiorava la pelle e il profilo del seno saliva e scendeva. Un battito sordo e un altro e il petto prese il suo tempo. Il legno scoppiò nel fuoco.

«Mine. Voglio diventare Mine.»

Mi spinse contro la pietra umida e mi schiacciò le tibie e mi serrò la canapa attorno ai polsi. Fissò le caviglie al ceppo. Staccò l'ascia dalla parete.

Calò il colpo.

Giuditta estrasse lo spago impeciato. Lo tirò tra l'alluce e il mignolo.

Il sudore colò sulla fronte.

Il fango sigillò la carne. Calzai le scarpe rosse.

Sentii il vuoto mordere il terreno.

Era domenica. Il viso truccato. Gonna sopra le ginocchia. La carriola avanzava nel sole e il formaggio pesava sulla ruota.

Arrivai in piazza e sistemai le forme sul tavolo. L'uomo con la camicia nera si avvicinò. Un neo tra le sopracciglia.

«Mungere capre ti ha fatto diventare femmina.»

«Il ferro taglia quello che trova.»

L'uomo sputò.

«Vergognati. Dovevi morire annegato.»

Guardai la piazza. Avevo il vuoto sotto i tacchi.

Andai al lavatoio.

«È arrivata la signorina.»

Il carretto dei fascisti in attesa. Cercai di scappare.

Mi sbarrarono la strada. Mi spogliarono; mi fissavano i piedi.

«Ha i piedi di capra.»

«È il diavolo.»

«Uccidiamo questo mostro.»

Mi legarono alla quercia. Il legno ruvido premeva sulla schiena e il sangue si fermava nelle vene. Alzai gli occhi: sul ramo c'era la salamandra. L'uomo col neo si fece avanti e una macchia gialla e nera cadde dietro di lui. Quando toccò terra era Giuditta.

Impugnò l'ascia.

Un colpo solo.

La testa rotolò.

Aiutai a legare i piedi di quel corpo. Lanciammo la fune oltre il ramo. Lo issammo contro il tronco.

«Questa la tengo io.»

Sparì nella nebbia con la testa tra le mani.

Salvatore A.P. Virzì è nato a Catania nel 1976. Vive a Udine.

Guido Caldiron

Rick Bass, dentro la wilderness per restare umani

«il manifesto», 2 agosto 2026

Intervista a uno dei maggiori scrittori statunitensi
che vive da decenni tra le foreste del Montana. In
Italia è pubblicato da Mattioli 1885

In una delle storie che compongono la straordinaria raccolta di Rick Bass dal titolo *Nella regione selvaggia*, pubblicata da Mattioli 1885 nell'abile traduzione di Paolo Cioni, compare un personaggio, l'Uomo dei Pesci Gatto, che ruba l'acqua ad una terra destinata in seguito anche per questo a divenire arida, minacciata dallo sfruttamento umano come dall'allevamento intensivo. «Non capite: siamo tutti collegati. È tutto connesso» cerca di spiegare il padre della protagonista del racconto «Il cielo, la terra, la wilderness» a quanti si vogliono arricchire alla svelta, senza tener conto della natura, degli animali, come degli altri uomini. Siamo nella Hill Country del Texas negli anni Cinquanta, ma quella che appare come una storia di formazione per la giovane Ann, si traduce nell'annuncio di ciò che si tramuterà per tutti i decenni a seguire, e fino ad oggi, in una vera e propria guerra a quanto di «selvaggio», ma forse basterebbe dire «naturale», rimane nella geografia degli Stati Uniti. Non c'è bisogno di paragonare l'Uomo dei Pesci Gatto a figure come quella di Trump per cercare tracce della critica radicale che Rick Bass muove al modello di sviluppo del suo paese: in lui il racconto della natura selvaggia costruisce da sé un altrove credibile e un superbo manufatto letterario. Nato nel 1958 a Fort Worth, in Texas, cresciuto negli anni in cui il Lone Star State diveniva un

laboratorio produttivo sempre più spinto e sempre meno in linea con l'ambiente naturale, a lungo geologo petrolifero con base a Jackson in Mississippi, Bass ha scelto di dare una svolta totale alla propria vita quando nel 1987 si è trasferito insieme alla moglie, l'illustratrice Elizabeth Hughes, nella Yaak Valley, nel nord-ovest del Montana, a ridosso del confine canadese. Dove, da allora scrive le sue storie con carta e penna in una capanna di legno in mezzo ai boschi e partecipa alle azioni dei movimenti ambientalisti. Nei suoi libri, disponibili nel nostro paese grazie al prezioso lavoro dell'editore Mattioli 1885 che ha già pubblicato i romanzi *Diezmo* e *Nashville Chrome* e i racconti riuniti in *Cane da petrolio* e *La vita delle rocce*, respirano letteralmente la terra e la Storia, soffiano i venti e si agitano i corsi d'acqua, si percepiscono suoni e sapori spesso celati in un tempo che fu ma che tornano ad assumere forma e prospettiva nell'inedito palpabile nella narrazione. Non è un mondo perduto quello che evocano le storie di Bass, quanto piuttosto l'eco di una memoria iscritta nei corpi, negli alberi, nelle pietre. E, come tale, indelebile. Perciò il suo nome compare accanto a quello di autori che hanno fatto dell'indagine dentro la wilderness la chiave del loro sguardo sul mondo: da Barry Lopez a Edward Abbey, da Thomas McGuane a Jim Harrison, fino a Cormac McCarthy.

«Nel mio lavoro, c'è la natura esteriore, esterna – la natura intesa come “l'altro” di cui noi non siamo che una piccola parte – e c'è la natura interiore (di un personaggio), plasmata nel corso del tempo dai processi evolutivi e dalle esperienze scaturite dalla natura esteriore.» Lei ha descritto in questi termini il fondamentale rapporto che lega scrittura e natura nel suo orizzonte. Come si risolve il conflitto tra questi due elementi nelle sue storie? Quasi tutte le storie si sviluppano attraverso il conflitto. Qualcuno desidera qualcosa e cerca di ottenerla; può riuscirci o meno e, nell'arte come nella vita, a volte, quando si raggiunge ciò che si desiderava, si scopre che non era la cosa migliore per sé. Nella mia scrittura non concepisco la natura come un personaggio che crea conflitti, bensì come una forza generativa capace di plasmare le direzioni, le vite, le opportunità e le sfide dei personaggi, i quali si trovano solitamente in conflitto tra loro piuttosto che con la natura stessa. La natura, tuttavia, costituisce spesso l'ambiente in cui i miei personaggi vivono e si muovono. È spesso nella natura che i cinque sensi si percepiscono con maggiore intensità. È attraverso questi sensi – tatto, gusto, olfatto, udito, vista – che ci sentiamo pienamente vivi. In altre parole, i cinque sensi plasmano la nostra vita, o quantomeno hanno il potenziale per farlo. In un mondo sempre più desensibilizzato, non è cosa da poco. I sensi ci offrono l'opportunità di essere umani: di essere quell'animale che è poi l'essere umano.

Venendo alla raccolta, nel primo racconto, «Le leggende sugli orsi», l'amore tra i protagonisti, Trapper e Judith, sembra giocare su un confine incerto tra la dimensione umana e quella animale, al punto che lei scrive che «i loro cuori si stringono l'uno all'altro, come le nobili corna di due wapiti che s'incastano durante la lotta». Come descrivere i sentimenti di una coppia che oggi forse definiremmo «disfunzionale»?

Non intendevo presentare i personaggi del racconto come mossi principalmente dall'amore, quanto piuttosto da una condizione di profondo bisogno. Nel titolo originale – *Myths of Bears* – ho usato la parola «miti», un termine che rimanda maggiormente alla dimensione fantastica rispetto a «leggende». E credo che, in questa storia, si tratti di una distinzione importante. I protagonisti temono la solitudine e la condizione singolare di trovarsi soli con sé stessi. Questa vulnerabilità li pone paradossalmente in conflitto l'uno con l'altro, ciascuno è ostaggio dell'altro, come in una trappola. La storia si configura come il ritratto di una disfunzionalità estrema, che a tratti rasenta l'abuso emotivo.

In «Dove un tempo c'era il mare» torna il tema a lei caro della ricerca del petrolio. Si ha l'impressione che scrutare come un raddomante i segni rivelatori dell'«antico oceano sepolto nel sottosuolo» non costituisca solo un'attività economica, ma dia corpo ad una «cerca» medievale o a un'ossessione come quella di Ahab per Moby Dick. Come stanno le cose?

Ha perfettamente ragione: la ricerca di idrocarburi sepolti si trasforma ben presto in metafora; chi li cerca ambisce a qualcosa di nascosto e invisibile, eppure profondamente desiderato. Occorre far ricorso all'immaginazione per mappare quel fantastico mondo sotterraneo in cui al geologo è concesso di addentrarsi. All'interno dell'architettura di quella mappa geologica dimorano civiltà antiche e misteriose. Nel racconto ambientato nella Texas Hill Country, Ann si interroga su cosa le derivi dal sangue della propria famiglia e cosa debba invece alla terra su cui è cresciuta. Come rispondere a tale quesito? Nel racconto «Il cielo, le stelle, la wilderness» credo che Ann sia consapevole che la terra ha plasmato la sua famiglia e, di conseguenza, ha

«I sensi ci offrono l'opportunità di essere umani:
di essere quell'animale che è poi l'essere umano.»

plasmato anche lei, seppure soltanto come un'eco proveniente da una terra ormai impoverita.

Il Texas della sua infanzia e formazione, il Mississippi del lavoro come geologo petrolifero, il trasferimento in Montana negli anni Ottanta, tra la Yaak Valley e Missoula. La sua traiettoria di autore si è definita anche attraverso questo itinerario. A ogni tappa corrisponde uno stadio, un diverso livello di consapevolezza per l'uomo e lo scrittore?

I luoghi in cui ho vissuto – Texas, Utah, Mississippi, Arkansas, Montana – mi hanno plasmato profondamente, così come il passare degli anni. Ho avuto la grande fortuna di imparare dalla vita, sulla scrittura, almeno quanto ho appreso dai libri dedicati al tema. Ho vissuto per un breve periodo a Missoula, quando le mie figlie frequentavano le superiori; tuttavia, prediligo di gran lunga le località remote e gli spazi sconfinati del Montana.

In Montana lei si è anche impegnato nei movimenti a difesa dell'ambiente. Negli Stati Uniti sembrano profilarsi all'orizzonte due fenomeni. Da un lato, quello minoritario ma non per questo meno sinistro dei gruppi del «nazionalismo bianco» che sostengono il ritorno alla vita nella natura in piccole comunità neopagane e razzialmente definite. Dall'altro, quello più significativo rappresentato dalle politiche federali in materia di «fracking», di abbandono della protezione ambientale, di negazionismo climatico. Come guarda a queste minacce?

Le pulsioni megalomani dell'attuale capo dell'esecutivo minacciano l'ecosistema mondiale. Non c'è modo di edulcorare la realtà, né altro modo per dirlo. Forse questa grande battaglia farà comprendere e prendere coscienza alle persone che l'aria che respiriamo, l'acqua che beviamo, il cibo che mangiamo e le vite dei nostri fratelli e sorelle animali che ci

«Quasi sempre la rabbia nasce dalla **paura**: (Trump) non è il primo politico ad alimentare la paura nel cuore della gente, né probabilmente sarà l'ultimo.»

circondano sono ciò che definisce la nostra esistenza; di conseguenza, una guerra contro la natura è una guerra contro noi stessi. Il modo in cui il capo dell'esecutivo si ammanta di una religiosità evangelica è ripugnante e agghiacciante nella sua palese insincerità, così come lo è il suo alimentare l'ingiustizia razziale. Tutto ciò non giova al nostro mondo ed è straziante da osservare. Quasi sempre la rabbia nasce dalla paura: (Trump) non è il primo politico ad alimentare la paura nel cuore della gente, né probabilmente sarà l'ultimo.

Il titolo di questa raccolta appena pubblicata da Mattioli 1885 evoca ancora una volta l'idea della wilderness, ma cosa resta, o può restare ancora oggi di «selvaggio» nel mondo in cui viviamo?

Per quanto riguarda il futuro delle aree selvagge, è fondamentale proteggere le vaste zone incontaminate rimaste in America e lavorare per collegare tra loro queste «isole» di natura selvaggia, così da ripristinare una catena ininterrotta di integrità ecologica. Come ha scritto in modo eloquente Wallace Stegner (lo scrittore considerato il cantore del West americano, scomparso nel 1993, Ndr), la natura selvaggia ha plasmato il carattere americano, e lo ha fatto in meglio. Non sfugge a nessuno che i malfattori che abbondano nell'attuale amministrazione non siano certo «uomini dei boschi».

«La **natura selvaggia** ha plasmato il carattere americano, e lo ha fatto in meglio.»

Massimiliano Morini

Dickens, tradurre a rischio di ridere da soli delle proprie battute

«Alias», 2 agosto 2026

Questioni traduttive. Come rendere il registro basso di Joe Gargery di Dickens e gli insoliti e imprevedibili versi di Roger McGough

Quando sento parlare delle faticose «sfide» affrontate in traduzione, delle mille revisioni e dei mille tormentosi dubbi figli del grande amore per l'originale, non posso che stupirmi: ho sempre trovato l'attività della riscrittura interlinguistica un grande divertimento. Di solito non mi capita di torturarmi su una singola parola o espressione, perché vedo il testo come una rete di valori di cui devo decidere la gerarchia: se non posso fare in modo che Jane Austen scriva in italiano, posso tuttavia riprodurre la sua ironia signorile.

Una delle navigazioni a mio parere più complicate (e quindi più divertenti) è quella nell'umorismo linguistico. Quando il comico nasce da sgrammaticature, malapropismi e strafalcioni, il traduttore si inoltra in mare aperto disegnandosi le carte nautiche da solo. Lingue diverse producono diverse storpiature: orecchio e inventiva devono soccorrere, tanto più se devono divertire i lettori (la risata è nemica delle note al margine).

Pochi anni fa lavoravo a una nuova edizione di *Grandi speranze* per Feltrinelli: seguire l'umorismo dickensiano è facile quando nasce dalla discrepanza fra cosa narrata e stile narrativo: per esempio, nella descrizione dell'esilarante *Amleto* recitato a Londra da un compaesano del protagonista. In quel caso basta alzare il registro dove lo fa l'autore. La

resa diventa più difficile nei casi in cui il registro va invece vertiginosamente abbassato, come nella parlata dei sempliciotti di paese: anche perché le stramberie di ogni personaggio minore diventano subito tormentoni, e vengono riprese sardonicamente nel discorso del narratore.

Un esempio: Joe Gargery, fabbro del villaggio, uomo di grande prestanza fisica e anima candida, marito della sorella di Pip e di fatto padre putativo del protagonista, è uno dei personaggi più creativi della storia della letteratura inglese. In bocca a lui, *architectural* diventa *architectooralooral*, *tremendous* si pronuncia *tremenjous*, *apoplectic fit* («colpo apoplettico») si scinde in *a purple leptic fit*, i verbi si declinano a vanvera e le frasi relative prendono forme e direzioni inattese. Ora, la singola parola storpiata in modo spettacolare, e pronunciata una o due volte, non pone particolari problemi, se si tiene a mente che le desinenze dell'italiano non sono le stesse dell'inglese e possono dare origine ad altri generi di bisticci (e quindi *architectooralooral* diventa «architettoniconico»).

Quando invece ricorrono parole e espressioni e ogni volta hanno un uso diverso, e quando si ha a che fare con costruzioni grammaticali complesse (e completamente sballate rispetto alla lingua standard), allora il traduttore deve rinunciare agli escamotage più

stranianti e decidere quale sia, per ogni personaggio, il suo stile.

Così come Dickens non inventava di sana pianta, ma estremizzava parlate bizzarre di persone a lui note, allo stesso modo il traduttore non inventa, ma ricorre in parte ai congiuntivi di una nonna, o al periodare di un vecchio del paese: essendo la lingua italiana un mosaico di dialetti, le storpiature finiscono per prendere una coloritura locale, ciò che porta al rischio di esagerare, trasportando tutta la vicenda, che so, in Romagna o in Puglia. Il mio Joe Gargery è certo più padano che mediterraneo, e deve l'abnormalità di certi suoi strafalcioni anche ai giusti scrupoli di una editor, che mi ha raccomandato di inserire errori evidenti, che non fossero scambiabili per refusi. Quella che segue è la sintesi di un passo in cui Joe spiega a Pip le ragioni della sua scarsa «instrizione»: *«My father, Pip, he were given to drink, and when he were overtook with drink, he hammered away at my mother, most onmerciful. It were a'most the only hammering he did, indeed, 'xcepting at myself Consequence, my mother and me ran away from my father, several times; and then my mother she'd go out to work, and she'd say, "Joe," she'd say, "now, please God, you shall have some schooling, child," and she'd put me to school. But my father were that good in his hart that he couldn't abear to be without us. Which were a drawback on my learning.»*

E questa la mia traduzione: «Il mio babbo, Pip, era uno che ci piaceva il bere, e quando ci dava troppo sotto smartellava la mia mamma senza pietà. Di smartellamento faceva quasi solo quello, a dirla tutta, a parte le volte che smartellava me Conseguenza, io e la mia mamma siamo scappati via dal mio babbo, un sacco di volte; e poi la mia mamma si trovava un lavoro e mi diceva, "Joe," mi diceva, "adesso, sa Dio, ti mando un po' alla scuola," e mi mandava alla scuola. Ma il mio babbo era buono di cuore e non ce la faceva mica, a stare lontano da noi. che era un bell'incappo, nella mia instrizione».

Certo, l'umorismo è una questione molto personale, e il traduttore (ma prima di lui lo scrittore) deve

«Così come Dickens non inventava di sana pianta, ma estremizzava parlate bizzarre di persone a lui note, allo stesso modo il traduttore **non inventa.**»

convivere col dubbio di essere l'unico al mondo a ridere delle proprie battute.

...

Franco Nasi, *Roger McGough, luoghi comuni della lingua afferrati in senso obliquo*, «Alias», 2 agosto 2026

Roger McGough: «Santo Patrono della poesia»: la qualifica campeggia sulla variopinta copertina del corposo *Collected Poems 1957-2025* della Penguin ed è stata scritta da Carol Ann Duffy, la prima poeta laureata nella storia del Regno Unito, per rendere omaggio a uno dei pionieri della poesia performativa inglese. A partire dai primi anni Sessanta, nella frizzante Liverpool dei Beatles, Roger McGough, Adrian Herni e Brian Patten diedero vita a un insolito circo itinerante della parola, che rifuggiva le aule austere dell'accademia (nelle quali, peraltro, per molti anni non sono stati invitati) e intendeva portare la poesia nei pub, nelle piazze, nei teatri, nelle scuole, nelle carceri. Era una poesia che parlava «la lingua della tribù», una lingua condivisa, immediatamente comprensibile, eppure rivitalizzata, tolta alla mortale staticità dell'automatismo e della standardizzazione, grazie a un'arguta, sorprendente, sistematica capacità di giocare con i suoni, le allusioni, i cliché, spesso ribaltati in modi surreali e imprevedibili.

The Mersey Sound, la raccolta uscita a firma dei tre poeti pop di Liverpool, sempre da Penguin, nel 1967 fu un successo di vendite clamoroso. McGough

negli anni ha poi esteso la sua produzione alla poesia per l'infanzia, divenendo una sorta di Rodari della poesia inglese, i cui versi hanno formato generazioni di lettori.

Tradurre la poesia di McGough mi ha anzitutto obbligato a fare i conti con la sua dicibilità, con la sua comunicabilità. Ho cercato di farlo in diverse raccolte sia per adulti (fra le altre *Eclissi quotidiane* e *La resa dei conti*, entrambe per Medusa), sia per ragazzi (*Gattacci*, Einaudi, *Bestiario immaginario*, *Storia di un ruttino e altri versi*, entrambi per Gallucci).

A differenza di molta poesia modernista, la sua non è come il baluginio di un fagiano che si fa intravedere e poi subito si nasconde in un cespuglio, come diceva Wallace Stevens; somiglia più a una colomba o a un coniglio, che un mago della parola fa uscire dal cilindro, in un teatro di persone disposte a farsi sorprendere dai giochi di prestigio.

Tradurre McGough costringe a tentare di sintonizzarsi su una tonalità leggera, emulando il ritmo imprevedibile dei suoi versi, riproducendo la sorpresa che nasce dal sovvertire i luoghi comuni della lingua, afferrandola nei suoi sensi obliqui, che l'abitudine e l'uso sclerotizzato del linguaggio mortificano. A volte riesce facilmente, soprattutto quando l'espressione idiomatica con cui il poeta gioca ha uno stretto corrispondente nella lingua di arrivo. Si dice, ad esempio, «puntare in alto nella vita» sia in italiano sia in inglese.

Una breve composizione di McGough, ci racconta invece di un fallimento totale: «*Missed. Out of work / divorced / usually pissed // he aimed low / in life / and // missed*». In italiano, la traduzione che ho scelto è: «Mancato. Disoccupato / divorziato / di solito

sballato // Ha puntato / in basso nella vita / e ha // mancato».

A volte bisogna aggiungere a una fortunata coincidenza nelle forme idiomatiche e allo straniamento derivato da un loro uso insolito, qualche colpo di lima per accordarsi alla compattezza musicale del testo: «*A Good Age. On reaching a good age / she died // The years before / had all been bad // Then she reached a good age / and died. How sad. How sad.*» Che diventa: «Una bella età. Giunta a una bella età / morì // Gli anni precedenti / erano stati una schifezza // Poi giunse a una bella età / e morì. Che tristezza. Che tristezza».

Non sempre le espressioni idiomatiche nelle due lingue si corrispondono. Così in inglese si dice «*You can't eat your cake and have it too*». McGough compie una piccola, macabra capriola, e in *The cake* scrive: «*I wanted one life / you wanted another / we couldn't have our cake / so we ate each other*», dove ate rimanda sia all'atto antropofagico sia a un odio (hate) cronico. Cercando di inseguire almeno la dicibilità e qualche isometria, questo il mio risultato: «La torta. Io volevo una vita / tu ne volevi un'altra / non potevamo tenerci la torta / e così ci mangiammo a vicenda».

Rimanere aderenti nella traduzione all'immagine della torta è una scelta; oppure avrei potuto cercare una espressione idiomatica più o meno affine e far fare anche alla lingua di arrivo una piccola capriola: «La moglie piena. Io volevo una vita / tu ne volevi un'altra / ubriachi tutta la notte / ci siamo riempiti di botte». L'importante è non far finta di essere fedeli, perché la fedeltà della traduzione è uno specchietto per le allodole, cercando piuttosto di stabilire con il testo di partenza una relazione rispettosa, che ci consenta di mangiare la torta e al tempo stesso lasciarne un po'.

«Tradurre McGough costringe a tentare di sintonizzarsi su una tonalità leggera, emulando il ritmo imprevedibile dei suoi versi, riproducendo la sorpresa che nasce dal
sovvertire i luoghi comuni della lingua.»

Sara Scarafia

C'era una volta l'impero dei tascabili

«la Repubblica», 10 agosto 2026

Il mercato dei libri di piccolo formato e piccolo prezzo è in calo: meno 2,4 milioni di copie vendute lo scorso anno. Colpa degli ebook e delle edizioni deluxe

C'era una volta il tascabile. Un libro di piccolo formato e, soprattutto, di piccolo prezzo: 50 lire ogni 100 pagine. Perfetto per l'estate, a prova di ogni restrizione da compagnia aerea low cost: stava sul palmo di una mano, largo nello zaino e nella borsa di tela. «Oppure quel volume potevi infilarlo in tasca, un oggetto del desiderio che cerco ancora nelle bancarelle dell'usato» dice Emanuele Trevi, vincitore del premio Strega con *Due vite* (Neri Pozza). Trevi che per anni ha collezionato i titoli delle collane Segretissimo, dedicata ai thriller, e Urania, la grande fantascienza ma di piccola taglia venduta in edicola a poche lire. E che rimpiange di non aver comprato cento copie della prima edizione di *Due vite*. «Dopo la vittoria dello Strega, lo hanno ristampato in un'edizione più grande: una scelta che non capirò mai. Andare in giro con il libro in tasca era comodo ed era romantico.»

Ma che fine hanno fatto i piccoli libri a piccoli prezzi? Sono quasi spariti, soppiantati da nuovi formati più grandi, più curati e più cari. Stritolati dal boom tra i giovanissimi delle edizioni deluxe, dagli ereder e dai meccanismi di mercato, con la letteratura che è quasi sparita dagli scaffali della grande distribuzione. Ma soprattutto dalle scelte degli editori, che preferiscono realizzare volumi che imitano gli hardcover (con la copertina rigida) proponendo

edizioni non più convenienti come una volta. I dati del centro studi dell'Associazione italiana editori fotografano la fine di un'era: nel 2025 si sono perse 2,4 milioni di copie di libri con un costo di copertina fino a 9,99 euro. Si tratta dei cosiddetti «economici», ormai rarissimi. Un declino condiviso anche dai tascabili, le edizioni che ripropongono, in versione più economica, un titolo già uscito: su 99,5 milioni di copie vendute nel 2025, i tascabili sono sotto i 20 milioni (19,6 milioni), il 19,7 per cento del totale contro il 20,6 del 2022.

La tendenza arriva dritta dagli Stati Uniti. Il «New York Times» ha dedicato un lungo servizio alla fine del tascabile: l'ultima serie in versione mignon era stata *Bridgerton* di Julia Quinn ma, riferiva il quotidiano, esaurite le scorte saranno ristampati tutti in formato più grande (e più caro). «Sono cambiati i gusti dei lettori, ora cercano libri più belli» dice Igor Pagani, direttore degli Oscar Mondadori. «Gli editori investono di più sulla qualità della carta, sulle copertine, sulle traduzioni.» E i costi di produzione salgono. Difficile oggi trovare un libro in brossura a meno di 10-12 euro. Un re delle vendite come Ken Follett? «Si vende di più l'edizione hardcover» dice Pagani. A trainare i tascabili sono i classici: Kafka, Woolf o Dostoevskij, che con *Le notti bianche* continua a vendere 120.000

copie all'anno. Ma per trovare le occasioni bisogna aspettare le periodiche promozioni 1+1, due titoli al prezzo di uno.

Oggetti del desiderio, *madeleine* proustiane: «i grigini» della Bur, «i più belli in assoluto come grafica nella storia dell'editoria italiana» dice Trevi. «Magari li avessi collezionati» dice con rimpianto la poetessa Vivian Lamarque «mentre pur con grande piacere li tenevo tra le mani, non sapevo quanto ancor più grandemente li avrei amati una volta spariti dai miei scaffali e dalle mie mani». Lamarque sfoglia l'album dei ricordi: «Provai un grande sentimento, anche se era verde, per un Bur del luglio 1954: *L'idiot* tradotto da Giovanni Faccioli. Lo collego a un'altra mia passione, la verde milanese filovia 90 (odiata da tutti) perché lo leggevo seduta lassù, la sera, tornando da una scuola serale dove insegnavo. Salivo stanca morta, ma con quella spanna di libro in mano, in un baleno risuscitavo. Fosse pesato un etto in più non ce l'avrei fatta».

«Lo spazio nelle librerie si è ridotto» ragiona Lydia Salerno, responsabile editoriale di Bur e Lizard «oggi i libri devono essere accattivanti, regalabili: c'è stata una mutazione genetica. Ma i tascabili non sono morti, garantiscono la sopravvivenza dei cataloghi e quindi dei libri stessi». Tascabili come memoria storica delle case editrici. «Tra settantamila novità all'anno» fa eco Federica Magro, direttrice editoriale di Rizzoli, Bur e Lizard «il tascabile ha cambiato funzione. Il vero tema adesso è il tempo». Quanto ci mette un titolo a sparire dagli scaffali? «Se fino a qualche anno fa un'edizione tascabile aveva una vita di diversi anni, adesso il mercato ha bisogno di una rotazione maggiore» dice Giacomo Lanaro, vicedirettore di Tea. «La necessità è quella di proporre nuove edizioni, nuove copertine, nuovi formati.» Negli ultimi anni i libri sono diventati più grandi quindi più costosi da produrre. Tea con due collane mantiene prezzi più contenuti, ma il

catalogo tradizionale della casa editrice punta su titoli dai 12 euro.

Sul mercato vanno forte le edizioni deluxe, con copertine rigide e bordi illustrati, passione per esempio delle lettrici di romance e fantasy: prezzo medio 20 euro. E anche ebook e audiolibri incidono nella crisi: «Gli ebook pescano di più tra i lettori di letteratura di genere, dai rosa ai gialli ai thriller che comunque erano una fetta del mercato dei tascabili» dice Raffaello Avanzini, editore di Newton Compton, che con il suo catalogo riesce a mantenere prezzi spesso sotto i 12,90 euro a volume. «Il punto da non perdere di vista è conquistare nuovi lettori: i vari tascabili di *Cime tempestose*, dopo l'uscita del film, hanno venduto settantamila copie in un mese. Non è solo una questione di prezzo ma è soprattutto una questione di gusti. Se però i costi dei volumi aumentano in modo generalizzato, da un lato sale il valore del mercato ma dall'altro scende il numero degli acquirenti: ci saranno meno lettori.»

Il problema in fondo è sì economico, ma anche culturale. «Il libro a prezzo basso è in difficoltà, ma in Italia ha sempre fatto fatica a decollare» spiega Bruno Giancarli, dell'ufficio studi Aie. «Non siamo in Francia, dove un bacino di lettori più esteso ha permesso al tascabile di avere una potenza di fuoco ben maggiore. La crisi dei consumi, il crollo dei salari reali, negli ultimi anni hanno influito negativamente: i libri più venduti nel 2025 hanno prezzi di copertina non bassi. Ne compri uno, difficile aggiungerne un altro da portare alla cassa.»

Stephen King, tra gli autori di tascabili più famosi al mondo, ha raccontato di essere cresciuto comprando libri da 35 centesimi e che gli si è spezzato il cuore nel vederli seguire la stessa sorte delle videocassette. I piccoli libri a piccolo prezzo torneranno di moda come i vinili? Trevi vorrebbe un solo superpotere: «Trasformare tutti i libri che escono in libreria in edizioni uguali ai grigini Bur». Nostalgia canaglia.

«Il tascabile ha cambiato funzione. Il vero tema è il **tempo**.»

Carlo Pizzati

La grande menzogna nascosta dietro il noir

«la Repubblica», 13 agosto 2026

Narrativa poliziesca italiana. Il meccanismo è sempre lo stesso: vendere al lettore la trasgressione che porta al trionfo della giustizia

Ogni mattina, prima di entrare in ufficio, un vicequestore della narrativa poliziesca italiana si concede quella che lui stesso chiama la sua «preghiera laica»: una canna, fumata con la stessa cura liturgica con cui un tempo si recitava un rosario. Impreca, disprezza i superiori, tratta le procedure come un fastidio. È, con ogni evidenza, il più antisistema dei poliziotti italiani. Però è l'esatto contrario, perché nessuno, tra i tutori dell'ordine di carta, chiude i casi con più efficienza di lui.

Non è un'eccezione, è la regola del genere applicata con particolare arguzia. Un altro commissario, di altri paraggi e d'umore ancor più cupo, odia le gerarchie, disprezza le scartoffie, litiga con chi gli sta sopra. Ma ammette di far parte della piramide esattamente come chi la difende senza fingere di odiarla. Un terzo caso: l'avvocato che dubita della giustizia a ogni pagina, con l'aria dimessa e scettica marchio di un intero filone italiano, e che però quella stessa giustizia la esercita, con successo, in ogni aula in cui mette piede.

Il meccanismo è sempre uguale. Questi personaggi vendono al lettore la trasgressione come merce pregiata, in un contesto in cui l'aderenza alle regole è vista come ingenuità o peggio. Ma la funzione narrativa che svolgono è l'esatto opposto: sono i più efficaci restauratori d'ordine in circolazione, camuffati

da ribelli. Il lettore, accettando quel travestimento, si sente scaltro, disincantato, dalla parte del bastian contrario. E intanto si allena a credere che il caos abbia sempre una soluzione, un nome, un volto da ammanettare nell'ultimo capitolo.

Non è una coincidenza che due o tre tra le firme di maggior peso del giallo italiano contemporaneo vengano dalle file della magistratura o della polizia. Il dato è curioso, ma il punto non è chi scrive il libro, è quale patto stringe col lettore ancor prima che apra la prima pagina: caos iniziale, metodo, colpevole isolato, ordine restaurato. Un rito che si ripete identico da un secolo, a prescindere da chi lo confeziona, e proprio per questo più interessante come fenomeno collettivo che come biografia individuale. Non tutto il genere si è prestato docilmente al rito. Esiste una tradizione italiana, minoritaria ma non marginale, che il giallo lo ha attraversato solo per smontarlo: un romanzo che comincia come inchiesta di mafia e finisce per mostrare che il potere vero resta fuori dalla portata del magistrato; un romanzo tra i più alti del Novecento italiano che rifiuta di chiudere il caso, lasciando il colpevole a piede libero. Eccezioni illustri che confermano, più che smentire, quanto sia raro un giallo che non restauri nulla.

Chi ha voluto guardare in faccia questo rito ha scritto pagine che meritano di essere lette più di certi

romanzi che analizzano. Siegfried Kracauer ci arrivò per primo, negli anni Venti, con un trattato pensato per l'amico Theodor Adorno e pubblicato postumo, *Il romanzo poliziesco*. La sua tesi resta la più radicale: il romanzo poliziesco non racconta la realtà, la sostituisce con una ratio assoluta, «derealizzata», staccata dalla materia viva dell'esistenza. Il detective è un asceta della deduzione che non muore mai nella narrazione: la ragione che incarna deve atteggiarsi come eroica all'infinito. Quell'ordine non appartiene al mondo, lo sostituisce. E più ci si abitua al sostituto, meno si resta attrezzati per il caos che doveva rappresentare.

Vent'anni dopo, nel 1948, W.H. Auden confessò in un saggio celebre, *The Guilty Vicarage*, un'abitudine di cui non poteva vantarsi: la propria dipendenza dai romanzi gialli. La confessione gli servì per un'analisi che nessun accademico prima di lui aveva condotto con altrettanta chiarezza. Il giallo, scrive Auden, non è evasione, è liturgia. Il lettore vi si accosta in uno «stato di colpa vaga», sentendosi colpevole senza sapere bene di cosa; il romanzo gli restituisce quella colpa isolata in un nome, spiabile ed eliminabile con l'arresto finale. Chiuso il libro, il lettore si ritrova assolto. Il mondo, fuori, non assolve mai così: la colpa lì resta diffusa, sistemica, senza un nome a cui essere consegnata.

Ma è allo svizzero Friedrich Dürrenmatt che va il primato della critica più spietata, perché la sua non arriva da fuori del genere, arriva da chi lo ha praticato con tale maestria da potersene permettere la demolizione. *La promessa*, del 1958, porta un sottotitolo che è già un manifesto: *Requiem per il romanzo giallo*. Un vecchio poliziotto vi pronuncia la sentenza più dura mai scritta sul genere che pure lo ha reso famoso: sperare che la giustizia sappia sempre mettere ordine nel mondo è la speranza più pidocchiosa che si possa nutrire. Il colpevole sempre

scoperto, sempre punito, è una menzogna consacrata, non diversa da quella per cui il crimine non paga mai. Il commissario protagonista si gioca la carriera inseguendo proprio quella logica causale che il genere gli ha insegnato a rispettare come un dogma, ed è per pura casualità, non per metodo, che il caso si scioglie. Dürrenmatt non nega che nella vita reale il colpevole venga trovato. Nega solo che sia mai per merito del metodo.

Tre voci, tre lingue, tre decenni diversi del Novecento, una diagnosi identica arrivata da direzioni opposte: quello che il giallo restaura non è mai l'ordine del mondo, è un ordine sostitutivo, consolatorio, e la sua ripetizione ha un prezzo. Il prezzo si vede quando si sposta lo sguardo dal testo al lettore, dal libro alla vita che continua dopo aver spento la luce del comodino. L'illusione, ripetuta romanzo dopo romanzo, diventa un'abitudine percettiva, il modo con cui ci si aspetta che funzioni la realtà. E la realtà non collabora perché non produce colpevoli isolati né ordini restaurati, genera un caos che continua, opaco, senza soluzione, perché non esiste un'ultima pagina. Da questo scarto non nasce la consolazione promessa, nasce il suo contrario, ovvero una disillusione cronica che la lettura avrebbe dovuto placare e che invece, richiuso il libro, si riaccende puntualmente.

Non è un fenomeno confinato alla narrativa: la stessa fame si riconosce nell'appetito per il true crime seriale, nella pretesa che ogni fatto di cronaca abbia subito un colpevole nominabile. Lo stesso rito, spostato dalla pagina allo schermo, con la promessa accelerata: l'ordine, e in fretta. Qui la faccenda smette di essere un problema di gusto letterario, perché il bisogno che quel rito alimenta non resta confinato al tempo della lettura. Si trasferisce alla politica, nel senso alto del termine. Theodor Adorno, con Else Frenkel-Brunswik, Daniel Levinson e Nevitt Sanford, pubblicò nel 1950 *La personalità autoritaria*, che individuava nell'intolleranza all'ambiguità una componente centrale della sindrome autoritaria: chi ha scarso bisogno di chiusura cognitiva convive con l'incertezza senza patemi, chi ne ha una forte

«Chiuso il libro, il lettore
si ritrova **assolto**.»

«La prima grande crisi del capitalismo fa capire a una massa di lettori che non ci si può sostanzialmente fidare di nessuno: **il capitalista può essere un gangster.**»

necessità cerca scorciatoie, categorie nette, un bianco e un nero che risparmino la fatica del grigio, un rifugio in sistemi che promettono risposte definitive a domande che non lo sono mai. La ricerca successiva ha mostrato che gli estremismi di entrambi i lati del panorama politico condividono una minore tolleranza per la complessità. È una postura mentale che qualunque bandiera, se arriva per prima e promette abbastanza sicurezza, può intercettare e arruolare.

Il romanzo poliziesco non inventa questo bisogno. Lo intrattiene, lo coccola, lo tiene caldo, romanzo dopo romanzo, fino a renderlo un riflesso. E un riflesso non si esercita solo davanti a un libro: scatta anche nell'urna, nel talk show, nel commento sotto una notizia di cronaca. Il lettore che si crede più scaltro di tutti, quello che si sente dalla parte del bastian contrario leggendo il vicequestore che si fa una canna, può essere lo stesso che poi, fuori dalle pagine, si consegna al primo che promette una menzogna consacrata al posto di una verità che non si lascia arrestare.

...

Giancarlo De Cataldo, *Il noir è sovversivo perché smentisce i cantori della paura*, «la Repubblica», 14 agosto 2026

Dopo l'articolo di «la Repubblica», la provocazione di un autore bestseller c'è più realtà nei romanzi gialli che nella propaganda e nei talk show. Qualche anno fa, Lorian Macchiavelli, il padre nobile del noir italiano, fu convocato dai carabinieri del suo paese. Il maresciallo voleva usarlo come consulente in un caso criminale. Macchiavelli raccontò l'episodio in un'intervista per questo giornale, concludendo

sconsolato: se un tutore dell'ordine chiede lumi a un giallista, vuol dire che il noir ha perso ogni tratto inquietante, ogni funzione antagonista, e si è definitivamente rassegnato a essere un racconto rassicurante e edulcorato. Ciò che Macchiavelli collocava in una prospettiva storica – evoluzione o, meglio, involuzione del genere – diventa, nel pregevole articolo scritto ieri da Carlo Pizzati, ontologia del racconto criminale, dove la funzione rassicurante è nel dna del giallo, e si contano sulla punta delle dita le eccezioni.

In realtà, la dicotomia fra «giallo d'ordine» e «giallo del disordine», se vogliamo usare queste categorie facilmente accessibili, risale alla fine degli anni Venti, quando Dashiell Hammett «restituisce il delitto alla strada» (come scrisse il suo collega Raymond Chandler), sottraendo il cadavere – e le sue acrie emissioni – agli interni borghesi. L'evento decisivo è la crisi di Wall Street del '29: il giallo era nato come epifania della borghesia trionfante, inno alla capacità dei tecnici del nuovo ordine di rammendare il corpo sano della società al quale qualcuno – un deviante, spesso appartenente alle classi pericolose, se non direttamente socialista o anarchico – aveva inferto una ferita vibrante. La prima grande crisi del capitalismo fa capire a una massa di lettori che non ci si può sostanzialmente fidare di nessuno: il capitalista può essere un gangster. La colpa diviene interclassista, e la società nel suo complesso sul banco degli imputati. Ciò prescinde, va detto, dall'individuazione del colpevole: ci basti sapere che, da questo momento in avanti, anche i ricchi e i potenti uccidono.

Del resto, appena pochi anni dopo, Horkheimer e Adorno constateranno l'ormai accertata identità antropologica fra il delinquente di strada e un certo tipo di statista novecentesco: il leader nazista come l'agitatore populista. Da cent'anni, peraltro, giallo

classico e noir convivono felicemente, dividendosi i favori della comunità dei lettori.

Per venire a cose di casa nostra, sino a una quindicina d'anni fa, ad esempio, si sosteneva che il noir «sociale» (per intenderci, Lucarelli, Carlotto e altri, fra cui chi scrive) avesse preso il posto del giornalismo investigativo nel denunciare la deriva di una società ingiusta e violenta, dominata dalla corruzione e resa inquieta dal dilagare di vere o presunte paure. La soluzione, che pure c'era, non contraddiceva la regola dell'hard boiled: l'ambiente, la società, sono altrettanto, se non più importanti, del caso singolo. Alla parola «fine» seguiva questa considerazione: stavolta è andata, il nostro eroe ce l'ha fatta. Ma la prossima? Non c'era niente di rassicurante, in tutto questo: e in effetti, si veniva criticati, semmai, per essere eccessivamente critici verso l'ordine costituito.

Poi le cose cambiano. Il crime letterario conosce oggi una prevalenza del cosiddetto «cozy crime», un racconto con più commedia e maggior leggerezza, mentre l'aspro odore del cadavere invade la sfera della comunicazione più o meno ufficiale. Letteratura e cronaca – nelle sue più svariate accezioni – trattano fenomeni analoghi in ambito criminale. Nel giallo, da un quarto di secolo, accanto al detective e all'assassino è entrato in campo un terzo soggetto: i media. Una pletora di fonti tutt'altro che letterarie ha rimodellato il racconto criminale costruendo una narrazione alternativa che muove dalla vivisezione di casi vecchi e nuovi all'insegna di un mantra ossessivo: signore e signori, tutto ciò che sinora vi hanno raccontato è menzogna. Il caso non è così come ve l'hanno descritto. Le indagini sono pessime. Ma per vostra fortuna c'è qualcuna/o che vi racconterà la verità, rimettendo le cose a posto. Fidatevi di me, e non degli altri.

Mentre nel crime letterario i casi si risolvono, nei talk e in gran parte della «nera», e allegati approfondimenti, restano perennemente irrisolti. E qui scatta un paradosso. I gialli vertono quasi sempre intorno a un omicidio. Il nostro è il paese con il secondo più basso numero di omicidi in Europa. La percentuale

di risoluzione supera il novanta per cento. Il giallo letterario è dunque un romanzo realistico che raffigura realisticamente lo stato delle cose di oggi: non rinuncia all'ambiguità, tutt'altro. La dipinge nelle sue pagine migliori, ma poi ci offre una via d'uscita. Come nella realtà. Si potrebbe persino affermare che, in questo racconto lucido della contemporaneità, il giallo letterario riconquisti una funzione di critica e stimolo. È come se tanti autori dicessero: signori, state dipingendo un paese dominato dal crimine, ostaggio delle nuove classi pericolose, dove la giustizia non funziona e l'impunità regna sovrana. Ma non è vero. Dateci retta. Sì, certo, esistono tante, troppe ingiustizie, e distorsioni, ma c'è chi sa ancora combatterle in nome della giustizia. E diciamo pure: della sicurezza.

Una riprova? Il ruolo dei poliziotti. I corifei della paura ricoprono ufficialmente le divise di lodi smisurate, ma poi continuano a sottolinearne errori, carenze, deficienze, seminando in tutti noi una notevole insicurezza. Nel giallo letterario, per contro, i tutori dell'ordine sono – come rileva Pizzati – «strani», ma alla fine ce la fanno. Come nella realtà, fatta di investigatori efficienti, capaci, consapevoli. Insomma, in un contesto che vuole a ogni costo destabilizzarci, la (relativa) stabilità che connota la giustizia del giallo letterario ci consegna un messaggio alternativo. Persino «contro»: come ai vecchi tempi. In definitiva, mi pare difficile che alla fine della lettura il consumatore di gialli letterari si senta narcotizzato da un messaggio alla moda e pronto a seguire il primo capopopolo. Eserciterà, semmai, uno sguardo critico. Mi pare più probabile, al contrario, che l'abituale fruitore delle tante narrazioni sulla paura (e di paura) si pensi tanto scaltro da non lasciarsi infinocchiare dalla realtà (e non parliamo dell'esecrata statistica). Che sia pronto ad affidarsi a chi gli racconta ciò che vuol sentirsi raccontare, ignorando proprio quella «verità che non si lascia arrestare»: non certo la canna di Rocco Schiavone o le triglie da leccarsi i baffi di Montalbano. Semmai, un vibrante special sulla sostituzione etnica o un'epica saga a puntate sul pericolo maranza.

Giancarlo Bosetti

Perché la sinistra adesso dice «basta woke»

«la Repubblica», 20 agosto 2026

Il dibattito è su come ridurre gli eccessi ideologici senza tradire la questione identitaria dei diritti. La condanna di Alexandria Ocasio-Cortez

È stato un fatto minore, ma pungente per i Democratici dell'ala sinistra: la sconfitta di Francesca Hong nelle primarie del Wisconsin. La giovane deputata dei Democratic Socialists of America, anche se favorita nei sondaggi, ha perso contro il moderato David Crowley. È una woke e dopo l'omicidio di George Floyd a Minneapolis nel maggio del 2020, ha condiviso l'idea di definanziare la polizia, e di sopprimerla. Una delle bandiere più estreme e indigeribili del woke. Ma scrutinando il suo passato gli avversari hanno trovato che aveva sostenuto anche l'abolizione del Thanksgiving, proposta che suonerebbe un po' come da noi (malissimo) l'abolizione del Natale. Caricatura ideale per gli avversari. Questo piccolo woke le è costato la corsa alla carica di governatore. Ed è anche la goccia che ha fatto traboccare il vaso spingendo la leader politica nazionale Alexandria Ocasio-Cortez, anche lei Dsa, a dichiarare in tv la fine di una stagione, almeno quella del Woke 1.0, perché «era una follia».

Quanto al Woke 2.0, i piani non sono ben chiari, anche perché non è un partito con una leadership e una segreteria, cui si possa telefonare. Sembra comunque l'inizio di un riflusso della marea.

La mossa di Aoc era lungamente attesa, già prima della seconda elezione di Trump, quando in tanti avevano implorato i Dem di allontanarsi dalle

«guerre culturali» e di occuparsi dei lavoratori americani, anche i bianchi (che sono ancora la maggioranza, sì, larga), di riconquistarli sul terreno delle loro sofferenze, salari, disoccupazione, perdita di status, paura per il futuro, carovita. Il sindaco di New York Zohran Mamdani ha vinto, su posizioni radicali come Aoc, ma spostando il focus così. È già dall'inizio di questo decennio che la stessa parola, «woke», è diventata un insulto nei confronti di tutta la politica liberal e che, come tale, in mano alla destra ha avuto una diffusione e un successo molto maggiore delle buone intenzioni della fase ascendente: Black Lives Matter, teoria critica della razza, diversità-equità-inclusione, *affirmative action*, quote di rappresentanza delle minoranze svantaggiate nelle istituzioni, diritti gender, decolonizzazione e memoria storica, diritti indigeni, intersezionalità, ovvero la somma di status di minoranze diverse in un individuo, giustizia ambientale, linguaggio inclusivo e altro ancora. Un elenco che impressiona per la quantità di politica e di questioni cruciali che contiene. Già, enormi problemi, sostanziosi, carichi di realtà e verità che nessuno può permettersi decentemente di disprezzare, gettati in un calderone che è diventato non un catalogo ma un insulto spazzatutto. Alzi la mano chi vuole cancellare dalla vita politica l'impegno contro il razzismo, o chi vuole

cancellare la libertà sessuale o la diversità di genere nei partiti, nei parlamenti, nelle aziende, o chi vuole tornare libero di definire «minorati» e «mongoloidi» i disabili, o «scimmie» e «Bingo Bongo» i neri. Sì, certo, qualcuno la alza la mano, ma si prende il posto che gli tocca: incivile, reazionario, minoritario, di estrema destra. Eppure qui la dannazione della minoranza estrema se l'è presa la wokeness che nei libri di storia entrerà non per meriti propri, ma per avere portato al suo estremo compimento una forma di liberalismo identitario, individualista e insieme tribale, tale da rappresentare il carburante perfetto per il populismo della destra americana, al quale ha aperto praterie. Perché questo è accaduto? Perché «forse abbiamo esagerato», come ora dicono voci pentite. E come è stato possibile? Qui la spiegazione è più difficile: l'esagerazione era contenuta già nella segmentazione identitaria di tutta l'ispirazione woke, che ha coltivato la protezione dei deboli pezzo per pezzo, tribù per tribù, producendo quella che è stata definita una «sintesi identitaria» della politica e della cultura, fatta la quale non trovi più sulla scena i cittadini nel loro insieme di liberi e eguali, ma tante fettine da sommare. E nemmeno trovi più il disegno universalistico di un cammino comune verso i diritti umani e verso la rimozione degli impedimenti al libero sviluppo di ciascuno, e nemmeno la consapevolezza che lungo questo cammino progressi sono stati compiuti, sulla traccia dei quali proseguire.

La stagione che ha preceduto il woke negli anni Novanta e ha preparato il terreno alla distorsione segmentata di una politica liberale è stata quella della

Political Correctness che anch'essa è rapidamente diventata, per le sue attitudini di «polizia del linguaggio» con ambizioni censorie, il rovescio di quel che voleva essere: anche in questo caso un'offesa e una parola in codice, per aggregare gli avversari. Anche il politicamente corretto aveva il suo terreno di cultura nelle università. Come dicono i più feroci critici da sinistra, entrambi non sono movimenti dal basso, ma espressione di un ceto elitario, dei «capitalisti simbolici», che pur avendo un sincero impegno egualitario in sostanza perpetuano il loro capitale culturale. Ma il tema non è per niente solo accademico dal momento che il disastro che ha portato al trionfo dei Maga ha invaso tutto il campo da gioco. L'attacco populista all'élite accademica e ai suoi privilegi aveva già alimentato Trump nel 2016 e l'ha aiutato nella riconferma seguita dalla campagna per definanziare le maggiori università e tutto quello che promuove la diversità, l'equità, l'inclusione e ogni forma di aiuto agli studenti neri e ispanici e via seguendo l'indice, alla rovescia, del woke (intanto la Corte Suprema ha cancellato l'*affirmative action*). La cultura liberal del mondo accademico ha visto in realtà molti noti intellettuali impegnati per mettere un freno a quella che ora sappiamo «follia» del woke (copyright Aoc). Ci hanno provato Daron Acemoglu (via dalle guerre culturali), Mark Lilla e Yascha Mounk (stop al liberalismo identitario), Susan Neiman (la sinistra non è woke), Musa al-Gharbi (mai woke). La sinistra dei Dem sembra accogliere finalmente la lezione, porta adesso con disinvoltura l'etichetta «socialista», finora un tabù, spaventando i moderati, ma si sta liberando del piombo woke.

«L'esagerazione era contenuta già nella segmentazione identitaria di tutta l'ispirazione woke, che ha coltivato la protezione dei deboli pezzo per pezzo, tribù per tribù, producendo quella che è stata definita una **sintesi identitaria** della politica e della cultura.»

Maria Pia Farinella

L'altro «Matador»

«Il Foglio», 22 agosto 2026

Prima abbecedario, poi rivista di culto, in Spagna e non solo. Da un'idea di Alberto Anaut, in cerca di uno spazio per la sua sconfinata curiosità

Matador. Lo incontri dove non ti aspetti. Non lasciarti condizionare dal nome che schiocca secco ed evoca subito uno degli archetipi più radicati di Spagna. Il rito della tauromachia che attraversa da secoli lettere e arti: Goya, Picasso, Miquel Barceló, Ortega y Gasset, Manuel Chaves Nogales. E rimanda a quel verso in cui Federico García Lorca immortalava la valentía dell'amico Ignacio Sánchez Mejías, torero e letterato, nell'istante in cui la vita e la morte si misurano nell'arena ed è la spada di Ignacio a soccombere. «Solo il toro ha il cuore in alto alle cinque della sera».

Madrid ti consegna un Matador «altro». Che è materia editoriale. Un magazine nato nel 1995 con un'ambizione dichiarata: essere il migliore. Per intercettare, nei contenuti e nella forma, il meglio delle idee in circolazione. Tendenze, autori, connessioni culturali, sincronicità significative. Una trama aperta, costruita per associazioni e rimandi, una «struttura a schidionata», direbbero i critici togati. È lo schema per cui le storie si susseguono «infilzate» nello spiedo della narrazione principale. In Spagna è tecnica collaudata. Basti pensare al *Don Chisciotte* universalmente considerato il primo romanzo della letteratura moderna.

«Matador» fu progettato come un abbecedario. Ventotto numeri aveva in mente il suo fondatore,

Alberto Anaut, classe 1955, giornalista e imprenditore un uomo che come pochi ha contribuito a plasmare la cultura spagnola contemporanea. Una lettera all'anno, secondo l'alfabeto spagnolo. E una fine già prevista. Anaut aveva fissato l'ultimo numero nel 2023. «Prima che il tempo ne corrompesse l'identità.» Come se avesse intuito *el desencanto* di una generazione, la sua, che aveva aperto le frontiere, dopo aver seppellito il Caudillo Franco e con lui l'ultima dittatura dell'Europa occidentale. Come se avesse intravisto il destino dell'Europa nella quale la Spagna era entrata solo nel 1986, trasformandosi nel giro di pochi anni da paese rurale a potenza industriale. L'Europa del 1995, quando nacque «Matador», ancora discuteva di moneta unica. E Anaut pensava già alla data di scadenza di «Matador». Come se fosse un prodotto alimentare. O come se la cultura europea fosse in via di estinzione.

Poi le cose andarono diversamente. L'abbecedario era finito. «Matador» aveva troppi estimatori che lo reclamavano. Dal 2024 ogni volume è dedicato a un nome, invece che a un'idea. Prima il regista messicano Alejandro González Iñárritu. Poi, nel 2025, la drammaturga francese Yasmina Reza, ebrea cosmopolita di famiglia iraniana e ungherese. L'edizione oggi in lavorazione è dedicata allo stilista britannico Paul Smith. Attraverso fotografie, saggi inediti e

opere commissionate su misura per «Matador», la redazione costruisce una mappa di immagini, testi e incontri inattesi. Intorno all'ospite prende forma un sistema di corrispondenze, echi e connessioni tra artisti, autori e discipline differenti. In fondo, lo stesso metodo «a schidione» con cui «Matador» ha sempre raccontato il mondo.

Le testimonianze sono concordi. «Matador» fu il figlio prediletto di Anaut. Il quale non aveva avuto figli in carne e ossa, ma era un uomo appassionato. Instancabile nel lavoro. Uno che credeva nella cultura. «Nella capacità della cultura di costruire società più sane e più libere» testimonia Óscar Becerra, giornalista anche lui e custode del lascito intellettuale di Anaut. «Come direttore di “El País Semanal”, supplemento domenicale dell'omonimo quotidiano, Alberto si occupava di approfondimenti, reportage, inchieste. Ma soffriva quando gli

capitava per le mani materiale straordinario: l'opera di un artista, un portfolio fotografico d'eccezione, un testo stupendo ma fuori misura per una pubblicazione comunque commerciale, benché curata come poteva essere quella di “El País Semanal”. Creò “Matador” per rispondere in primo luogo a un'esigenza personale. Dedicare spazio e tempo alle sue inquietudini, alle sue curiosità, al suo desiderio di sapere e divulgare.».

Alberto Anaut faceva parte di quella specialissima categoria di giornalisti capaci di fare impresa. E di capire che il giornalismo e la gestione culturale hanno in comune la capacità di semplificare la complessità dell'esistente per renderla accessibile a un pubblico più vasto. Senza cadere nella banalità, che considerava il male assoluto. Nel 1994 aveva già fondato La Fábrica. In principio si occupava di editoria e oggi è un'industria culturale onnivora. «Matador» non fu solo il primo progetto di La Fábrica. Fu anche la magnifica ossessione di Anaut. «Alberto fece appena in tempo a vedere le bozze di quello che sarebbe stato il numero Zeta, l'ultimo “Matador” della serie alfabetica da lui concepita» rivela Óscar Becerra, oggi amministratore delegato di La Fábrica e direttore di «Matador». «Lui morì proprio nel 2023, quando il suo “Matador” era arrivato al capolinea. Volle essere sepolto con il primo volume della rivista, quello con il pugno fasciato di un pugile in copertina, stampato *a sangre* senza margini, secondo il canone grafico della pubblicazione.»

Non era un caso la foto del pugno del *boxeador* in procinto di combattere, realizzata da Jimmy Fox della Agenzia Magnum. Come un manifesto di intenti segnava l'inizio dell'impresa. Intorno alla A di arte si aprivano scorci inediti sul Novecento agli sgoccioli. Non solo avanguardia, ma anche antiarte, arte falsa, arte creduta tale solo da colui/colei che l'aveva creata. Su questo filone si innestavano storie, come un dossier sulla boxe, un altro sull'identità cubana, una partitura di Paul Bowles per un poema di Tennessee Williams, una conversazione *irregular* tra due protagonisti del cinema statunitense più



viscerale: lo sceneggiatore e scrittore Barry Gifford e il regista Oliver Stone.

Un lavoro immane per mescolare con leggerezza linguaggi e discipline, dalle arti visive alla fotografia, dal design all'architettura. «Matador» divenne subito oggetto di culto in Spagna e non solo. Proprio come aveva immaginato Alberto Anaut.

«A lui piaceva la corrida. «Era un aficionado» spiega Becerra. «Ma non battezzò la rivista solo in omaggio alla tradizione spagnola. Alberto era un uomo speciale, cosmopolita come pochi. Il nome “Matador” si riferiva alla sua visione del mondo. Alberto aveva lasciato un lavoro di successo a “El País” per affrontare *el riesgo*. Ecco, penso che Alberto dovesse sentirsi come un torero che entra nell'arena. Uno sa che il toro può travolgerlo e spazzarlo via. Alberto capiva che doveva essere *valente*. Che doveva seguire il proprio istinto. Poi, c'è nella vita di un uomo qualcosa che valga davvero la pena e sia esente dal rischio?»

«Matador» da sempre veste un abito confezionato su misura, taglio artigianale rifinito nei minimi dettagli, prezioso come *el traje* che il torero indossa prima della *lidia*. Il formato è speciale, monumentale, pensato per dare alle foto lo stesso rilievo che avrebbero esposte in una galleria. La carta è bianchissima, corposa, composta da fibre pregiate. 150 euro a copia «e si vende, eccome se si vende», afferma Becerra. Nessuna versione digitale, perché dalle parti di «Matador» non credono nella fine della carta stampata. Anzi. «A conti fatti, la stampa va male, ma internet va peggio.» Puntano su una pubblicazione concepita per essere letta da seduti, con calma, come si faceva in un'altra era. Non è oggetto da sfogliare in piedi, magari in metropolitana. Ogni numero è concepito come un pezzo unico, perfino nella scelta dei caratteri tipografici, sempre diversi. Il fatto che sia pubblicato semel in anno dà idea di come si lavori a La Fábrica, dove l'eccezione è la regola. La tiratura è limitata a 7000 copie, di cui 4800 destinate agli abbonati. «Una base di fedelissimi» sottolinea Becerra. «Tanto da fondare nel 2013

un Club Matador che conta oggi 2800 iscritti ed è considerata una delle grandi istituzioni della società civile madrilenas.» Un club all'inglese «che si definisce più per ciò che non offre che per ciò che offre. Non ha golf, piscina, palestra, campi da tennis. In compenso i soci hanno una sede nel Barrio de Salamanca (considerato il più esclusivo di Madrid, Ndr), un posto dove conoscersi, organizzare mostre, proiezioni, eventi culturali e discuterne assieme. Nel nome di “Matador”.» Soci e abbonati hanno il privilegio di portarsi a casa anche il *Cuaderno de artista*, «opera d'arte in formato taccuino» da sempre collegato alla pubblicazione di «Matador». Il Cuaderno da solo costa 60 euro. Sono edizioni progettate per durare nel tempo, per trasformarsi in oggetti da collezione. «Matador» è diventata pubblicazione di culto per scrittori, artisti, fotografi e per tutta la varia umanità che frequenta il mondo delle lettere e delle arti, soprattutto in Spagna e nei paesi di lingua spagnola, oltre 600 milioni di persone. Matador è lo specchio di questo universo. Ne riflette gusti, aspirazioni e trasformazioni forse meglio di molti trattati di sociologia o antropologia.

Un «Matador» così fuori dall'ordinario che, per trovarlo, devi sapere dove cercarlo. Perché sta dentro un sistema di segni, una geografia di indizi. Non basta aggirarsi per l'antico e fascinioso Barrio de las Letras, dove i classici della letteratura e del teatro di Spagna abitano ancora le strade, le piazze, perfino i marciapiedi. Dove puoi leggere brani del *Don Chisciotte* o liriche di Góngora nelle lettere d'ottone incastonate nel selciato. Puoi entrare nella casa di Lope de Vega, oggi museo, o nel monastero dove è sepolto Cervantes. Puoi sostare davanti alle statue di Lorca o Calderón de la Barca, immortalati a grandezza d'uomo a plaza Santa Ana, proprio davanti al Teatro Español, e scattare la foto di rito. Come fanno i turisti e non soltanto loro. Ma «Matador» non è un souvenir. Se ti lasci alle spalle il *Guernica* – con il suo toro di guerra e di orrore dipinto da Picasso e custodito al museo Reina Sofía – e ti incammini verso il Prado, ti ritrovi come per caso davanti a La

Fábrica. Da fuori sembra soltanto una libreria. Cinque vetrine affacciate sulla calle de la Verónica. Anche il nome della strada è un indizio. Nomen omen, come sempre. Non solo per il *retablo* fatto affiggere secoli fa sulla facciata della propria dimora da un dignitario di corte. Veronica è la donna che, secondo i Vangeli apocrifi, asciugò il volto del Cristo sul Calvario con un panno di lino sul quale sarebbe rimasta impressa la «vera icona». Quale migliore introito per vedere «Matador» nel luogo in cui la rivista è ideata ed esposta?

Poi varchi la soglia de La Fábrica. E il luogo si dilata. Le sale si rincorrono sul retro fino ad arrivare al patio all'aperto. Un patio dell'Ottocento, all'epoca destinato alle carrozze. È un segno di tradizione. Qui diventa innovazione. Libri, fotografie, manifesti, cataloghi, incontri. Maestri e allievi che discutono per ore dei dettagli più minuscoli di un'idea, che si tratti del Master in gestione dei progetti culturali, del Madrid Design Festival, del cinema di Notodofilmfest o della letteratura del Festival Eñe, non a caso intitolato alla Ñ, la lettera più tipica dell'alfabeto spagnolo. Il fiore all'occhiello di La Fábrica, assieme a «Matador» è PhotoEspaña, un progetto che ha contribuito a fare di Madrid una delle capitali europee della fotografia e che, dalla sua nascita nel 1998, ha attirato oltre venti milioni di visitatori. In parallelo con il festival della fotografia, PhotoEspaña cura la formazione sulla progettualità per immagini. I corsi richiamano a Madrid aspiranti fotografi e firme già affermate e si concludono con un'esposizione collettiva. Una *fiesta*. «Perché la cultura deve essere vissuta sempre come una festa» commenta Óscar Becerra. «Noi non siamo per la cultura d'élite. La grande letteratura, il grande pensiero sono sempre stati accessibili a tutti. Fin dall'antichità. I processi di avvicinamento alla cultura devono essere attraenti, accessibili, comprensibili, affinché le persone perdano la paura di non essere all'altezza della cultura di qualità. La Fábrica vuole essere una vera e propria fabbrica del pensiero critico. Intanto è un luogo da cui, da oltre trent'anni, passano molte delle storie

che hanno contribuito a definire l'immaginario della Spagna contemporanea.»

«Matador è, infatti, un tassello non secondario del *relato*, il racconto di ciò che la Spagna è diventata nei cinquant'anni che la separano dalla morte di Francisco Franco nel 1975. Quella morte, celebrata con gli onori dovuti a un capo di Stato in carica, non fu solo una cesura nella storia del paese. Fu l'inizio di una stagione formidabile. Valeva la pena vederla da vicino, come è successo a me. La Transizione politica stupì il mondo per la rapidità con cui la Spagna passò dal franchismo alla democrazia costituzionale. Con sé portò un'esplosione di talento creativo, troppo a lungo compresso sotto il regime. La Spagna si trovò a «transitare» verso la postmodernità senza avere mai davvero attraversato la modernità.

Madrid, cuore amministrativo dello Stato, si trasformò in un genere narrativo. Dismise i panni grigi dell'apparato e della burocrazia e si vestì di colori. A partire dagli anni Ottanta la sperimentazione si chiamò «Movida». Fu un incalzare di stili di vita nuovi e di nuovi linguaggi che non ebbe eguali in Europa. La vita notturna era così frenetica e gli appuntamenti così pressanti che si coniarono nuovi motti per definire la città «che non dorme mai» come: *Madrid me mata*. Si ripescarono, insieme, antichi modi di dire come *De Madrid al cielo*. Erano slogan. Ma anche manifesti. Dichiarazioni di un modo di essere che, forse, non avrebbe voluto avere debiti col passato. Il lessico della libertà.

C'è un'avvertenza ben in vista sul vetro della porta di ingresso di La Fábrica: *Nada da igual*. Significa che «nulla è indifferente», «niente è uguale a qualcos'altro». Si riferisce, certo, alla ricerca della perfezione che è il marchio di fabbrica di Matador e degli altri progetti aziendali. Ma è un monito per chi abita il terzo millennio, per i *pasotas*, i ragazzi di Madrid e non solo. I quali invariabilmente rispondono che a loro qualsiasi scelta, fosse anche carne o pesce a colazione, *da igual*. Lo specifica Óscar Becerra: «Oggi più che mai bisogna aver il coraggio delle scelte, attenzione ai dettagli, cercare un senso in ciò che si fa».

Simonetta Fiori

Addio Archinto, signora dei libri, ribelle dell'editoria

«la Repubblica», 22 agosto 2026

Due ricordi di Rosellina Archinto, fondatrice nel 1996 della casa editrice per bambini Emme Edizioni, poi della Archinto, e nel 1999 di Babalibri con la figlia

È morta a novantatré anni nella sua Liguria una delle protagoniste della cultura italiana. Rivoluzionò le letture per i bambini e fu pioniera nella saggistica con edizioni raffinatissime. S'è spenta nella sua Liguria, a Santa Margherita, vicino a quel tratto di mare che non ha smesso di evocare, luogo di anarchia e libertà dove ritrovava la sua vera indole e i ricordi dell'infanzia. Aveva novantatré anni. Da qualche tempo Rosellina Archinto s'era come distratta dalla contemporaneità, chiusa in un suo mondo che era profondo e largo come la vita che aveva vissuto. Sapeva di rappresentare una genia sempre rimpianta anche perché sciaguratamente minoritaria, la borghesia colta e illuminata abile nell'intercettare le idee più avanzate in campo economico e sociale. Il suo salotto milanese di via Santa Valeria poteva raccogliere intorno allo stesso tavolo Herbert Marcuse, il guru del movimento studentesco, e Leopoldo Pirelli, simbolo del capitalismo e per quarant'anni suo amatissimo compagno. E lei ne rideva divertita, con quegli occhi azzurri capaci di passare fulmineamente dall'ironia al ghiaccio. Alta, carismatica, il tratto blasé, bellissima. Aveva cominciato molto presto a spettinare i codici culturali nell'Italia degli anni Sessanta, un paese alla ricerca di una veste moderna anche nell'editoria. Fu lei a svecchiare la letteratura per l'infanzia, ancorata a una tradizione didattica

antiquata, con qualche venatura moralistica. Prima di Emme, il marchio fondato a trentatré anni nel 1966, i bambini leggevano solo classici e volumi polverosi. Con Rosellina cominciarono a entrare in circolo gli album di Bruno Munari, le invenzioni di Iela Mari, i libri rivoluzionari di Leo Lionni, l'estro di Maurice Sendak. Molte suggestioni arrivavano dalla Francia e dal Nord Europa. E da quell'America che aveva conosciuto nel suo soggiorno a New York insieme al primo marito alla fine degli anni Cinquanta, frequentando i corsi della Columbia University dove si respirava una creatività nuova, non ancora approdata in Italia. La sua casa editrice segnò il principio di una storia culturale che non è mai finita. Forse troppo in anticipo con i tempi: non reggendo il peso economico della sua ricerca, fu costretta a vendere il marchio a un compratore eccentrico che la pagò con un assegno falso. Il fallimento si portò via la casa editrice insieme alle lettere degli autori che vi avevano collaborato, da Italo Calvino a Alberto Arbasino passando per Natalia Ginzburg. Al mondo dei libri Rosellina era arrivata più per passione che per destino familiare. Lei icona degli ambienti radical chic proveniva da un mondo che il benessere se l'era conquistato con fatica, una nonna maestra d'asilo, un nonno impiegato alle poste e il padre diventato ingegnere sulla spinta di borse

di studio e poi direttore generale dell'Ansaldo. Per quella figlia vivacissima era già scritto un futuro da economista, a cui Rosellina non si ribella laureandosi alla Cattolica con una tesi sul mercato del lavoro discussa con Beniamino Andreatta. È qui che conosce il futuro marito Alberico Archinto Rocca Saporiti, con cui avrebbe condiviso dodici anni di matrimonio e cinque figli. Ma non è l'economia la sua strada. Legge pazzamente tutto ciò che le capita a tiro, restando fulminata dal Goethe delle *Affinità elettive*. Si convince che il mondo non può fare a meno dei libri. E soprattutto lei non è disposta a rinunciarvi. Dopo l'avventura di Emme, alla metà degli anni Ottanta nasce il nuovo marchio dell'Archinto, casa editrice dalla veste elegante che pubblica solo saggi e carteggi, niente romanzi. Ancora una volta Rosellina esce fuori dai binari, sconfina in nuovi terreni, puntando sulla meraviglia rivelatrice delle

lettere private di Sigmund Freud e di Elias Canetti, di Rainer Maria Rilke e di Ludwig Wittgenstein, di Annamaria Ortese e di Marlene Dietrich, convinta che la forza dei libri sia custodita là dove emerge potente il vissuto dell'autore. Uno sguardo femminile il suo? Certo inedito. A ispirarla è un pensiero di Guido Ceronetti: «La lettera è libertà illimitata, messa a nudo d'innocenza, catarsi immediata di tutto, gioia di essere come si è...».

Dotata di un formidabile fiuto, oltre a missive e zibaldoni va alla ricerca di saggi rari, ogni tanto inciampa in qualche pepita d'oro destinata a divenire un best seller come *84 Charing Cross Road* di Helene Hanff. E contemporaneamente dà vita a «Leggere», la rivista che diventa riferimento della comunità letteraria internazionale. Rosellina Archinto è stata una pioniera dell'editoria, una delle pochissime donne capaci di farsi largo in un ambiente ancora molto



maschile. Ovviamente lottando contro i pregiudizi che il patriarcato dei publisher riservava a quelle coraggiose combattenti, ridicolizzandole o tacciandole di carattere ruvido e impossibile. Lei, Inge Feltrinelli, Elvira Sellerio e poche altre. «Mi dicevano: ma cos'è questa smania della donna in carriera? Occupati dei tuoi cinque figli, dedicati alla loro educazione. Non venivo presa sul serio.»

Può oggi sorprendere che per tutta la vita abbia preferito al suo vero cognome Marconi quello aristocratico del primo marito Archinto, ma è anche questa la storia di una generazione rivoluzionaria di donne, costrette a venire a patti con una mentalità maschilista che era parte di loro. La sua zona di libertà finì per ritrovarla nella storia d'amore con Leopoldo Pirelli, durata per quasi quattro decenni. Con lui si poteva permettere quella tenerezza che appariva estranea al suo carattere imperioso. Non ne parlava volentieri, forse fedele a un mandato di riservatezza proprio di una personalità schiva. Finché un'estate di quindici anni fa decise di condividere su «la Repubblica» quel legame così intimo e totale, pur nella reciproca autonomia. Il mare, la barca a vela, le sigarette accese dal vento, la fuga dalle difficoltà del vivere. «Per Leopoldo rappresentavo la scoperta di un altro mondo. Un'altra possibilità di vita, oltre la casa e l'azienda. La prima volta che lo vidi mi apparve come afflosciato in un sacchetto di vestiti, schiacciato dal peso di una storia familiare ingombrante. Credo di averlo travolto con la mia vitalità, il mio ottimismo. E poi lo divertivano le serate con gli amici scrittori e musicisti, da Arbasino a Pollini e Abbado. Avrebbe voluto avere una bella vecchiaia, con me al fianco. Io avevo più tempo da dedicargli, i figli ormai cresciuti. Quando mi capita di incrociare per la strada coppie di persone della nostra età, sono invasa dalla malinconia.» Anche per lei valeva una frase di Musil che le piaceva molto: «Chi voglia varcare senza inconvenienti una porta aperta deve sempre tenere presente che gli stipiti sono duri». Per affrontare le sfide della vita bisogna attrezzarsi per tempo. Lo scrisse a Eugenio Scalfari

quando stava lasciando la direzione di «la Repubblica», il suo giornale d'elezione. «Tu l'hai tenuto presente e l'hai varcata indenne. Non mi resta che farti molti auguri per tanti anni pieni di serenità, di mente sano in corpo sano, di amicizie, di dialoghi con Voltaire e – perché no – anche di allegria.» A capo di una tribù di cinque figli, dieci nipoti e due bisnipoti, ha vissuto una serena vecchiaia. Con la figlia Francesca aveva fondato la Babalibri, un marchio per ragazzi nel solco dell'editoria innovativa delle origini. In occasione dei novant'anni ha voluto regalare agli amici un libriccino di cinquanta pagine con i suoi ricordi. Solo per le persone care, non per tutti. Solo per chi le voleva bene. «*I'm still alive*. Il fatto di essere viva mi entusiasma.» In appena un rigo, il suo testamento.

...

Andrea Frateff-Gianni, *Rosellina Archinto, borghese di nascita, rivoluzionaria per scelta*, «Rivista Studio», 23 agosto 2026

«Vieni a fare i cocktail in galleria dopodomani? C'è tutta gente che ha almeno due cognomi, come te.» Me lo aveva chiesto Mao, un pomeriggio, durante uno dei nostri consueti incontri al Ponte delle Gabelle. Alla Galleria Jannone, dove all'epoca era una specie di factotum, presentavano un libro. E factotum, nel caso di Mao, voleva dire che se mancava una prolunga, un tavolo, un quadro, dodici bicchieri o un essere umano capace di preparare da bere, lui trovava una soluzione. Quella volta la soluzione ero io.

Due giorni dopo arrivai in corso Garibaldi per montare il banchetto, non avevo ancora aperto una bottiglia quando una signora con i capelli bianchi che era già in galleria mi venne incontro e mi tese la mano per presentarsi. «Piacere, Gae.» Piacere mio. Ci misi qualche secondo. Gae. Gae Aulenti. Mao mi aveva promesso una serata piena zeppa di gente dal doppio cognome e la prima persona che vedevo poteva permettersi di presentarsi solo con tre lettere.

Il titolo del libro non lo ricordo, ricordo solo che era delle Edizioni Archinto. Del resto di quella serata mi è rimasto molto meno: la risata chiassosa della Jannone, lo spumante italiano che servii a Gregotti e un sacco di gente che entrava e usciva dalla galleria conversando amabilmente come se si conoscesse da sempre. Rosellina, invece, me la ricordo benissimo: elegante, minuta e con un paio di occhi così azzurri che sono la prima cosa che mi è venuta in mente quando ho saputo che era morta.

La vedevo spesso, Rosellina, come semplicemente la chiamavano tutti, passeggiare in piazzetta a Portofino insieme a Pirelli. All'epoca lavoravo alla Gritta, uno degli american bar storici del borgo, ma da quelle parti ci bazzicavo praticamente da quando ero nato. Nella mia famiglia il Tigullio è una specie di malattia ereditaria che si trasmette da generazioni, dai tempi in cui a Rapallo ci veniva in vacanza il duca di Windsor e Ezra Pound si divertiva a dare scandalo giocando a torso nudo al circolo del tennis.

LA LIGURIA

Mitologici erano i racconti della loro casa abbarbicata sulle alture di Paraggi, che si raggiungeva solo a piedi, dopo una passeggiata di una ventina di minuti, in salita. Anni dopo ho scoperto un particolare che la rende ancor più assurda. In una vecchia intervista Archinto raccontò a Simonetta Fiori di «la Repubblica» che quello era uno dei pochi luoghi dove Pirelli si sentiva sicuro «perché riusciva a liberarsi della scorta». Erano gli anni del terrorismo e le Brigate rosse lo tenevano d'occhio. Per seminare quelli che dovevano proteggerlo evidentemente al presidente della Pirelli bastava semplicemente scegliere una casa abbastanza in alto.

Più tardi lasciarono Paraggi per Villa Adriana, la grande casa sul promontorio di Portofino, sopra il paese, dalle parti di San Giorgio, e furono esattamente quelli gli anni in cui, scesa da lassù, la incontravo io, seduta a bere un caffè ai tavolini del bar Mariuccia o dell'Excelsior. Pirelli sarebbe morto proprio lì, a Villa Adriana, nel gennaio del 2007. Da

quel momento Archinto raccontò che non riusciva più a entrare in quella casa.

I LIBRI PER L'INFANZIA

Ma fermarsi a Pirelli sarebbe un errore di prospettiva perché quando Rosellina Archinto si mise con Leopoldo Pirelli, nel 1971, aveva già avuto abbastanza vite da riempire almeno tre romanzi. Genovese di nascita e milanese per scelta, aveva studiato Economia alla Cattolica, fatto la segretaria di Gio Ponti, lavorato in un istituto di statistica e a «Vogue», sposato il conte Alberico Archinto, messo al mondo cinque figli in sette anni e passato due anni a New York frequentando la Columbia University. Una quantità di cose ragguardevole persino per una persona che non aveva ancora deciso di rivoluzionare l'editoria per i bambini. Perché è a New York che succede qualcosa: nelle librerie di Manhattan, Rosellina vede libri per l'infanzia che in Italia semplicemente non esistono. Belli, moderni, disegnati da artisti veri. «Non bambine ricciolute e testi zuccherosi» come avrebbe ricordato lei molti anni dopo. E torna a Milano con un'idea piuttosto semplice e, per l'editoria italiana dell'epoca, quasi sovversiva: essere bambini non è un motivo accettabile per essere circondati da libri brutti.

Nel 1966 fonda Emme Edizioni e comincia a comportarsi di conseguenza. Pubblica Bruno Munari, Leo Lionni, Maurice Sendak, Tomi Ungerer, Enzo e Iela Mari, Emanuele Luzzati. Designer, illustratori, artisti, gente che fino a quel momento difficilmente sarebbe stata considerata materiale da prima linea per l'editoria per l'infanzia. Oggi è difficile capire quanto fosse poco ovvia quella scelta, perché nel frattempo abbiamo imparato a considerare normale che un albo illustrato possa essere un oggetto sofisticato, bellissimo e persino costoso. Allora il libro per bambini apparteneva ancora a una specie di periferia dell'editoria, una cosetta che al massimo poteva risultare graziosa, magari un filo educativa, possibilmente innocua. Rosellina, in quelle stanze, ci entra e comincia a demolire il mobilio.

Arnoldo Mondadori, raccontava lei, quando la incontrava le chiedeva battendo a terra il bastone: «Ti diverti ancora a fare i libretti?». E in questa frase è condensata tutta la difficoltà che poteva affrontare una donna inserita in un ambiente totalmente maschile. Rosellina fu una delle primissime donne a imporsi come editrice in Italia, non stupisce quindi che molti scambiassero il suo lavoro per il passatempo di una signora ricca e annoiata. Lei sosteneva che quasi nessuno dei grandi editori la prendesse sul serio. Le eccezioni, diceva, erano Giovanni Enriques della Zanichelli e Giangiacomo Feltrinelli. Il quale, tanto per dare un'idea del rapporto che si era instaurato tra i due, continuò a cercarla anche quando entrò in clandestinità.

LE LETTERE E MILANO

Il resto di Milano invece poteva essere meno indulgente. Quando alla fine degli anni Sessanta lasciò Alberico Archinto, mezza città, raccontava lei, smise di salutarla. Una madre di cinque figli che abbandonò il tetto coniugale, quando il divorzio in Italia non esisteva ancora, era evidentemente più rivoluzionaria di tutti i libretti messi insieme. Rosellina, nel frattempo, continuava a lavorare. La Emme crebbe, forse persino troppo per i suoi gusti. All'inizio degli anni Ottanta la cedette e nel 1985 ripartì da capo fondando una casa editrice che questa volta portava il suo nome. Se con la Emme aveva preso sul serio i bambini, con le Edizioni Archinto decise di prendere sul serio le lettere degli adulti. Gli epistolari diventarono la sua nuova ossessione. In mezzo trovò anche il tempo di pubblicare «Leggere», una rivista di libri che andò avanti per dieci anni, e di trasformare la propria casa milanese in una specie di porto franco dove potevano nella stessa stanza si ritrovavano scrittori, musicisti, architetti, editori e industriali. La sua casa milanese, dalle parti di Sant'Ambrogio, era da anni un'istituzione parallela, senza statuto, senza consiglio d'amministrazione e soprattutto senza bisogno di inviti. La domenica sera, raccontava, chi era a Milano «si infilava a casa mia».

E infatti in via Santa Valeria ci passavano frequentemente gente come Tadini, Pontiggia, Vittorini, Soldati, Buzzati, Eco, Nanda Pivano, Sottsass, solo per citarne alcuni. Poche persone come Rosellina Archinto hanno rappresentato meglio la cosiddetta intelligenza progressista milanese del dopoguerra, sospesa tra aristocrazia e borghesia illuminata, che tempo dopo sarebbe stata liquidata sotto la semplicistica etichetta di radical chic.

Nel 1992, nel bel mezzo dello sfacelo di Tangentopoli e della crisi della giunta Borghini, il Pri la propose anche come sindaca, prima di rimangiarsi tutto a pochi giorni dal voto. Il ritorno ai libri fu quasi inevitabile. Nel 1999 L'école des loisirs, grande casa editrice francese specializzata nell'infanzia con cui aveva lavorato ai tempi della Emme, le propose di aprire una nuova società in Italia. Lei disse di sì e poi chiamò la figlia Francesca: «C'è questa cosa, vuoi occupartene?» Nacque così Babalibri. Nel 2003 fece invece una cosa apparentemente molto più sensata: vendette le Edizioni Archinto a Rcs. Il silenzio durò dodici anni. Nel 2015, a ottantadue, si ricoprò la casa editrice. «Qualcuno dirà che sono una vecchia pazza» disse, spiegando che voleva semplicemente continuare a fare i libri a modo suo. Negli ultimi anni continuava a dividere il suo tempo tra Milano e la Liguria. Non a Portofino. Di fianco, a Santa Margherita, nella grande casa di famiglia, nel centro del paese, sopra le vetrine di Seghezze, storico negozio di alimentari e rarità. È morta lì a novantatré anni, di fronte al mare, azzurro come i suoi occhi che ricordo ancora con impressionante precisione e che vidi per l'ultima volta quella sera in una galleria d'arte di corso Garibaldi a Milano. I «ragazzi» Archinto, come veniva affettuosamente chiamata la tribù di cinque figli e dodici nipoti, le sopravvivono. Il giorno del funerale di Leopoldo Pirelli, alla chiesa di San Giorgio a Portofino, Rosellina lesse questi versi di Montale: «Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale / e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino / Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio». Penso le piacerebbe essere ricordata così.

Guido Caldiron

H.P. Lovecraft, quando l'orrore ha le chiavi di casa

«il manifesto», 23 agosto 2026

Lo scrittore temeva le metropoli, ma i suoi incubi crescevano nell'intimità. Providence fu l'epicentro del mondo delle tenebre delle sue opere

Di Howard Phillips Lovecraft non si può certo dire che amasse la vita errante di chi passa da un albergo all'altro, una diversa stanza, anonima o sofisticata che sia, ogni giorno. Ai suoi rari viaggi, il più lungo, i quasi due anni trascorsi tra il 1924 e il 1926 a New York dove il suo matrimonio con Sonia Greene si risolse in un doloroso commiato, come il soggiorno di qualche mese in Florida presso l'amico Robert Barlow, a sua volta scrittore e antropologo, non sono del resto associati momenti particolarmente lieti. E anche «la gita» di tre giorni nella città di Québec, nel 1930, a cui dedicò uno scritto che esaltava l'atmosfera locale, impregnata di «un profumo di dolce antichità, tranquillità ed eternità», è vittima, nei programmi di intelligenza artificiale più consultati on line, di una «rilettura» che ne fa al contrario una fonte primaria di ispirazione per il mondo di tenebre e mostruosità che ne caratterizzò l'opera. Un destino bizzarro che ben si attaglia ad una delle figure che più hanno influito sulla definizione stessa dell'orrore in campo letterario e che non ha mai smesso di influenzare i codici della paura nell'immaginario collettivo come nella cultura popolare. Spesso paragonato a Edgar Allan Poe, considerato un antesignano della fantascienza, fonte di ispirazione per autori come Stephen King, Neil Gaiman, Thomas Ligotti [...].

L'intera esistenza di H.P. Lovecraft (Providence, 20 agosto 1890-15 marzo 1937) si è giocata nell'estrema propaggine settentrionale della costa est degli Stati Uniti, in quel New England a un tempo culla dell'eredità primigenia dei coloni europei che avrebbero segnato la storia del paese, nel segno della libertà, l'autogoverno e l'individualismo e, proprio per questo, vista la natura intollerante della fede professata da quegli stessi puritani sbarcati dalla *Mayflower*, luogo d'elezione per ogni rappresentazione del «male» come minaccia immanente alla società. La geografia emotiva che informa di sé l'opera di Lovecraft, un centinaio di titoli, di cui circa un terzo pubblicati postumi, tra romanzi brevi, racconti, taluni compresi in ampi «cicli» narrativi, e poesie, ha preso in qualche modo forma nella città di Providence, capitale dello Stato del Rhode Island, solcata da numerosi fiumi e circondata da boschi e dalla tipica wilderness della regione, che ospitò una delle Tredici Colonie all'origine degli Usa e in seguito i numerosi rifugiati e avventurieri che da quell'esperienza cercarono di fuggire. È qui che lo scrittore trascorse la propria esistenza, in almeno tre diversi alloggi che scandirono le tappe della sua biografia. Ed è qui, come nelle foreste e lungo le coste selvagge della zona, che la sua immaginazione visionaria elaborò un intero mondo «irto di simboli



odiosi: divinità oscene e repellenti; abissi spalancati su densi spessori di tenebra esalanti sepolcrali miasmi; riti spaventosi volti a portare alla luce quanto di più orrendo celano l'universo e l'animo umano», sottolineano Gianni Pilo e Sebastiano Fusco, tra i maggiori conoscitori dello scrittore di cui hanno curato fondamentali collane per Fanucci e Newton Compton. Diversamente da vampiri, lupi mannari o creature mostruose create dall'uomo, nelle pagine di Lovecraft «i mostri» sono rappresentati da entità cosmiche, aliene o extradimensionali, dotate di tentacoli o più arti, che sfidano le leggi della natura incrociando umani e animali, spesso anfibi. Basti pensare agli Shoggoth, simili a grandi amebe, formate da masse gelatinose mutevoli e prive di forma fissa,

dotate di innumerevoli occhi, inserite dallo scrittore nel suo Ciclo di Cthulhu e a cui si ispirò nel 1958 il regista Irvin S. Yeaworth jr per il film *Fluido mortale* (*The Blob*).

Presentare la figura di H.P. Lovecraft [...], alle storie di quanti hanno fatto di stanze d'albergo, alloggi momentanei, rifugi improvvisati il luogo della propria creatività, non contraddice, se non in apparenza, il senso dell'itinerario tracciato. Rifuggendo tali ambiti, nondimeno l'opera di Lovecraft si situa in un tempo e in un luogo, ma soprattutto definisce «uno spazio» proprio all'emergere di incubi e paure. Il «solitario di Providence», come fu ribattezzato per il suo volontario e cercato isolamento, figlio di genitori che conclusero entrambi in manicomio la propria

esistenza, allevato dai nonni e dalle anziane zie, confinò gran parte delle proprie relazioni sociali alle oltre centomila lettere che per vent'anni scambiò con altri autori, o con quanti ne avevano conosciuto gli scritti sulle pionieristiche riviste dedite al fantastico, all'horror, alla fantascienza, non godendo in vita dei frutti del proprio genio, costretto in gravi ristrettezze e segnato da un giovanile esaurimento nervoso. Ma, ciò che forse conta ancor di più, è che a questa mesta traiettoria esistenziale corrispose una fantasia macabra come una visione cupa del presente e del futuro. Per Michel Houellebecq, che negli anni Novanta ha dedicato a Lovecraft quello che considera come il suo «primo romanzo», dall'intera opera dell'autore di Providence emergerebbe un risentimento «contro il mondo e contro la vita», una rivolta contro «il mondo moderno», una sorta di misantropia che non è certo estranea allo scrittore francese. Houellebecq evoca quanto Lovecraft scrisse sul suo viaggio newyorkese parlando di «una città popolata da mongoloidi», sottolineando le opinioni razziste e reazionarie di quest'ultimo che gli facevano considerare «la democrazia una cretinata e il progresso un'illusione». Se il razzismo di Lovecraft, che ha spinto l'estrema destra a rivendicarlo a sé come «suprematista bianco», ne fa però soprattutto un esponente «del suo ambiente culturale e familiare e della società in cui viveva», come segnala Fusco, è interessante notare come nella sua opera l'evocazione del male e della paura non arrivino però necessariamente da quell'«esterno» così temuto e soggetto alle terribili mutazioni frutto della modernità, bensì da un deterioramento morboso del «dentro» di una realtà o di una cultura che solo a un certo stadio di crisi è permeabile al peggio. Per Lovecraft, ricorda Houellebecq, «dalle paludi della Louisiana alle distese gelate del deserto antartico, dal cuore di New York alle fosche vallate del Vermont, tutto proclama la presenza universale del Male». Una minaccia che ha perciò un volto domestico, spiegava il compianto critico britannico Mark Fisher, citando a sua volta lo studioso Maurice Lévy: «Il New England di Lovecraft è un mondo la cui realtà

fisica, topografica, storica dev'essere messa in evidenza. Com'è noto, il vero fantastico esiste soltanto dove l'impossibile può irrompere, attraverso spazio e tempo, all'interno di un'ambientazione fattualmente familiare». È solo in tale contesto che «l'incontro con l'esterno si conclude spesso con il crollo e la psicosi» aggiungeva Fisher. «Le storie di Lovecraft prevedono di frequente l'integrazione catastrofica di ciò che è esterno in un interno che si rivela in retrospettiva soltanto un involucro illusorio, un inganno.» In altre parole, l'uomo che osservava il declino annunciato di una civiltà e individuava nella paura il nuovo motore del mondo, riteneva che il futuro fosse uno spazio incerto pronto a riempirsi di orrore. Lovecraft avrebbe così più volte ribadito, come nel saggio *Orrore soprannaturale in letteratura* (1927), il senso di una sfida intorno alla quale sembrano giocare ancora le sorti dell'umanità: «La più antica e potente emozione umana è la paura, e la paura più antica e potente è la paura».



Zita Dazzi

Nelio Biedermann, segnatevi il nome

«il venerdì», 28 agosto 2026

I Lázár è ritenuto il romanzo di un ragazzo prodigio.
Una saga familiare che parte dall'Impero asburgico.
Intervista all'autore svizzero

Cerca di restare «un ragazzo normale, che vede gli amici e si deve laureare in Lettere tedesche». Ma nel 2025, a soli ventidue anni, ha pubblicato in Germania un romanzo rimasto in classifica 29 settimane e paragonato niente di meno che ai *Buddenbrook*. Una saga, *I Lázár*, in uscita nel mondo e in Italia (per Guanda) ai primi di settembre, nell'empatica traduzione di Leonella Basiglini. L'autore best seller è lo svizzero di origini ungheresi Nelio Biedermann, che ha scritto cinque diverse versioni del romanzo da quando aveva sedici anni. Per farlo ha attinto dalle memorie della nonna che nell'infanzia gli raccontava la storia dei nobili antenati vissuti tra le due guerre mondiali, arrivando fino all'espropriazione dei beni sotto il regime comunista e al 1956, con i carrarmati sovietici che misero fine alla primavera di Budapest. Foto e documenti storici dell'archivio di famiglia lo hanno aiutato a ricostruire minuziosamente le vicende al centro del romanzo, dai tempi dell'Impero austroungarico fino alla collaborazione con le Ss, alla disfatta dei nazisti e all'avvento del governo legato a Stalin.

Biedermann, le sue pagine iniziali sembrano tratte da una fiaba gotica. In un castello isolato, vicino a una cupa foresta carica di elementi simbolici, nasce un bambino prodigio con la pelle trasparente. Lajos è destinato

a raccogliere e interpretare l'eredità morale dei Lázár, una dinastia aristocratica con una strana tendenza a soccombere alla follia, a fare una fine violenta e ad esser spazzata via dalla Storia. Quanto c'è di vero in questi personaggi così romanzeschi?

Le vicende sembrano quelle capitate realmente alla mia famiglia, ma i protagonisti sono tutti immaginari. Non volevo che nessuno si riconoscesse in singole figure. Come ogni scrittore mi sono ispirato alla realtà, facendo un collage di cose realmente accadute e di altre inventate. Forse l'unico che somiglia a qualcuno, cioè a me, è Pista. L'ultimo del casato.

Nel corso del libro, seguiamo Sándor e sua moglie Mária, i loro figli Lajos e Ilona e, infine, i nipoti Pista ed Éva, per sessanta anni di storia. Come ha costruito la meccanica di questa storia intrecciata alle grandi tragedie del Novecento?

Sono partito dalla concatenazione storica degli eventi, l'ossatura del romanzo. Sapevo che la mia famiglia aveva attraversato questi passaggi, che dovevano essere dentro al libro. Ma non ho fatto una scaletta preventiva e non sapevo dove sarei approdato, che cosa sarebbe successo ai miei personaggi. L'ho scoperto scrivendo e non sarebbe stato così divertente lavorare a questo libro se avessi programmato tutto

in anticipo. Scrivere per me è come leggere: interessante perché non so dove va la storia.

Lei è un esponente della Gen Z ma è già stato paragonato addirittura a Thomas Mann, o a Marcel Proust e James Joyce; ci sono anche echi del realismo magico alla García Márquez, o persino del «Gattopardo» dello scrittore italiano Tomasi di Lampedusa. Quali sono stati i suoi veri riferimenti letterari?

Ho letto *I Buddenbrook*, *Alla ricerca del tempo perduto* e *Cen'anni di solitudine* mentre scrivevo il mio libro, per capire come quegli autori così importanti per la letteratura mondiale avessero costruito il loro lavoro, per trovare il tono e lo stile classico del linguaggio che dovevo adoperare io. Ma mi sono ispirato anche a Sandor Marai e a *La marcia di Radetzky* di Joseph Roth, che ho studiato per capire come esprimere il sentimento del tempo. E poi ho scritto lasciandomi guidare dalla mia immaginazione.

I parenti l'hanno aiutata a raccogliere i ricordi?

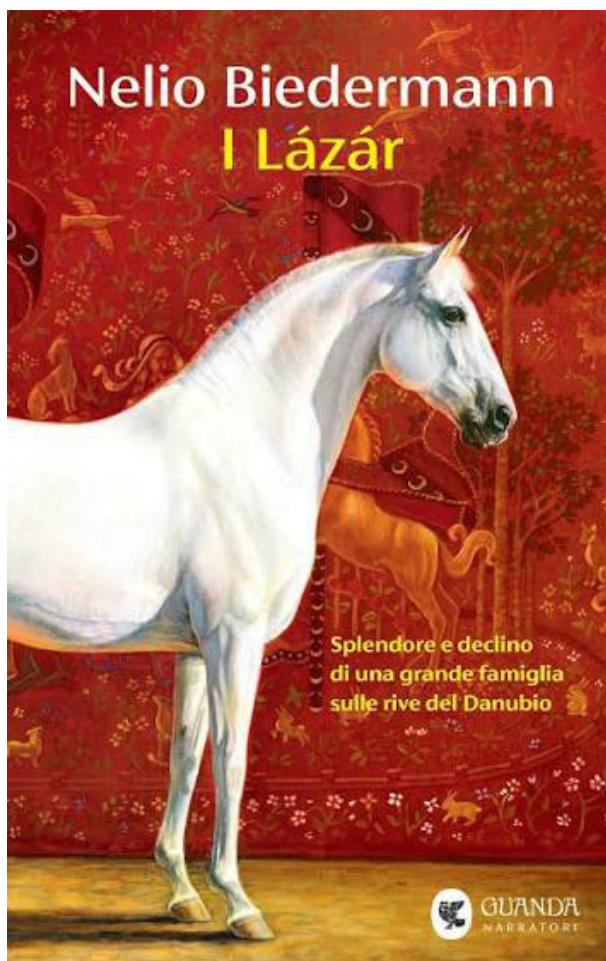
La storia familiare l'ho sempre sentita raccontare dalla nonna e dagli zii. Ma non sapevano che lavoravo al libro. Sono andato da un prozio a Budapest dicendogli che stavo facendo ricerche storiche sulla dinastia Làzár. Lui mi ha mostrato le foto d'epoca e gli archivi del casato. Ma non ho fatto leggere niente a nessuno di loro fino a quando il manoscritto non è stato comprato dall'editore tedesco. L'ho spedito mentre ero in viaggio in Messico per non ricevere commenti, reazioni. Ero molto agitato, temevo la loro disapprovazione. Quando è uscito e ha cominciato ad avere successo, mio padre mi ha detto che non si sarebbe mai immaginato che la nostra storia potesse essere di interesse pubblico. Probabilmente non immaginava quante ore ho passato su ogni singolo dettaglio di questo romanzo.

«Scrivere per me è come leggere: interessante perché non so dove va la storia.»

«Non ero bravo a scrivere da piccolo, ho imparato esercitandomi, senza scuole di scrittura.»

Che infanzia è stata la sua?

Penso di essere stato un bambino normale. Mia madre dice che osservavo molto per capire cosa stesse succedendo intorno a me. Avevo grande immaginazione e, pur non mancandomi gli amici, preferivo giocare da solo perché avevo questa grande fantasia che mi bastava per essere felice. Mi definiscono un «ragazzo prodigio» ma penso di essere



«Pur non mancandomi gli amici, preferivo giocare da solo perché avevo questa grande fantasia che mi bastava per essere felice.»

stato un adolescente normale. Un grande lettore, più che altro. Non ero bravo a scrivere da piccolo, ho imparato esercitandomi, senza scuole di scrittura. Tre anni fa ne volevo fare una, ma non ho passato i test d'ammissione. Adesso capisco che è stato meglio così.

Lei abita a Zurigo, ma la storia dei suoi antenati affonda le radici in Ungheria, all'epoca dell'Impero. Come mai un ventenne cresciuto nell'era dell'intelligenza artificiale sceglie di raccontare l'ascesa e il declino di una nobiltà antica travolta dalla Storia nel secolo scorso?

Fin da piccolo tenevo a mettere in salvo le memorie di famiglia perché non venissero dimenticate. Quelle vicende per me erano importanti e mi sono detto che dovevo proteggerle. E scrivendo mi sono accorto che non erano «vecchie», superate, che avevano molti parallelismi con l'attualità. Ho pensato che noi oggi possiamo imparare qualcosa dagli errori fatti dalle generazioni precedenti. È una storia del passato, che molto ha da dire a chi vive nel mondo odierno.

Le donne nel suo romanzo svolgono un ruolo preciso. Mária, la madre di Lajos, sembra portavoce di un universo femminile costretto nel corso dei secoli a soffrire, a essere incompreso e a subire soprusi, in un mondo bello, dominato da logiche patriarcali.

Le donne sono sempre state molto importanti nella mia famiglia, a partire da mia nonna che mi ha regalato tutti questi ricordi. Oggi vivo con mia sorella, abbiamo un rapporto profondo. E ho una ragazza. Era importante avere tanti personaggi femminili nel romanzo perché le donne nel corso delle tragedie del secolo scorso hanno sofferto molto, forse più degli uomini. Non andavano in guerra ma subivano ingiustizie. Compito dell'arte è anche mostrare queste situazioni. Ed è importante farlo oggi, mentre partiti di destra si affermano sostenendo programmi politici che non aiutano le donne, idee che non portano progresso ma arretramento culturale.

Questo è un romanzo storico, ma si legge anche come un libro d'amore, pieno di intrighi romantici, relazioni extraconiugali, sesso sfrenato, feticismo e carnalità. Sì, c'è anche molto sesso nel mio libro, rispetto ai grandi romanzi Ottocenteschi. Allora la letteratura teneva tutto questo sottotraccia: le tensioni sessuali sotterranee erano evidenti, ma non descritte come si fa nella letteratura contemporanea. I miei personaggi, pur appartenendo a quell'epoca, invece, sono attraversati dalle forti passioni di tutti gli esseri umani. E le vivono, anche se noi sappiamo che allora non avrebbero potuto esprimere così liberamente i loro desideri. Può essere che questo sia uno dei punti di forza del libro.

«Era importante avere tanti personaggi femminili nel romanzo perché le donne nel corso delle tragedie del secolo scorso hanno sofferto molto, forse più degli uomini.»

Cristina Taglietti

Dio non ti perdona ma diventerai te stesso

«la Lettura», 30 agosto 2026

Intervista allo scrittore scozzese Douglas Stuart, sul suo nuovo romanzo sull'identità, sul rapporto col padre e sull'omosessualità in una società calvinista

Quanto costa essere sé stessi quando tutto intorno ti dice che dovresti essere qualcos'altro? Per Douglas Stuart, vincitore del Booker Prize con l'esordio, *Storia di Shuggie Bain* (Mondadori, 2021), la domanda chiama in causa la classe sociale, la famiglia, l'orientamento sessuale, la religione e soprattutto la Scozia. Ma *John figlio di John*, il suo terzo romanzo (traduzione di Carlo Prospero), porta Stuart in un territorio nuovo: lontano dalla Glasgow operaia di *Shuggie Bain* e *Il giovane Mungo*, dov'è nato e cresciuto, approda a Lewis, sulla remota isola di Harris, nelle Ebridi esterne. Ma non è una vera rottura: se il primo romanzo raccontava il rapporto tra un ragazzo sensibile e omosessuale e la madre, segnata dall'alcolismo e dalla povertà, e il successivo, ambientato ancora nella Glasgow anni Ottanta, l'amore tra il protestante Mungo e il cattolico James, al centro di *John figlio John* ci sono Cal, ventiduenne gay che torna sull'isola dopo gli anni trascorsi a studiare moda a Edimburgo, e suo padre John, cinquantenne pastore della Chiesa presbiteriana che vive in conflitto con la propria sessualità. Tra padre e figlio si crea un rapporto fatto di affetto, rabbia, violenza. Stuart non pare interessato a distribuire facilmente colpe e assoluzioni, preferisce osservare il modo in cui la vergogna e la paura possono deformare l'amore familiare. In video da New York, dove vive, affabile

e generoso, Stuart racconta a «la Lettura» la genesi di questo nuovo libro che sembra voler sigillare una trilogia.

«John figlio di John» è ambientato in una rigida comunità presbiteriana di pastori e tessitori, in un'epoca, gli anni Novanta, che sembra lontanissima. Cosa può raccontare un'isola che non avrebbe potuto raccontare Glasgow?

Ambiente sempre i miei romanzi in un momento di grandi cambiamenti, quando qualcosa sta morendo, uno stile di vita sta scomparendo. È un espediente tipico del romanzo classico. Gli anni Novanta sono l'ultimo vero momento di isolamento, prima che internet arrivasse ovunque, prima che i pensionati iniziassero a comprare case sulle isole, ad aprire alberghi. I personaggi ancora non lo sanno, ma tutto questo sta per arrivare anche a loro. E quindi il modo di vivere legato al *crofting* (forma tradizionale di agricoltura familiare tipica delle isole scozzesi, Ndr) sta per scomparire.

Che cosa l'ha portata lì?

Sono cresciuto a Glasgow, con una madre single che faceva le pulizie e non ha mai avuto la possibilità di portarci in vacanza. Ho pensato: voglio conoscere meglio il mio paese e scoprire cosa

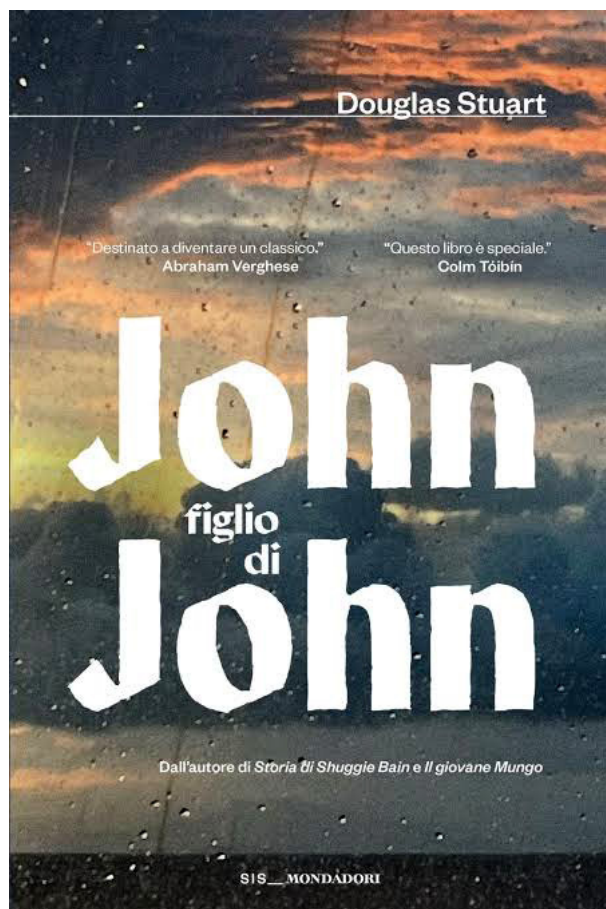
significherebbe non solo essere gay e appartenere alla classe operaia, ma anche vivere in un luogo rurale e isolato. Sono partito per dodici settimane nelle Ebridi esterne, senza sapere cosa sarebbe successo. Pensavo: magari verrà fuori un racconto. Magari niente. Ma se non altro avrò conosciuto meglio il mio paese. Qualcuno mi aveva detto: “Conosco una persona che vive lì”, e poi: “Ne conosco un'altra”. La prima cosa che ho scoperto è che dovevo abbandonare tutti i cliché, tutte le cose che pensavo di sapere sui luoghi. Mi sono reso conto che ogni isola è diversa. Alcune sono cattoliche, altre protestanti. Sono partito da sud risalendo verso nord e quando sono arrivato a Harris, mi sono trovato davanti a un paesaggio molto roccioso, brullo, quasi lunare. Nulla cresce sopra il ginocchio, cosa piuttosto insolita per la Scozia, luogo molto fertile, verde. Qui compaiono per la prima volta il *crofting*, la lingua gaelica, il presbiterianesimo libero. E la tessitura del tweed. A quel punto mi sono detto: ho abbastanza elementi tra le mani per creare una trama fitta.

Che cosa ha fatto in dodici settimane?

Ho imparato cose che non conoscevo. Non sapevo nulla dell'allevamento delle pecore, delle nascite degli agnelli. Non conoscevo la Chiesa presbiteriana né il calendario ecclesiastico. Bussavo a chiunque fosse disposto a farmi entrare, mi sedevo, bevevo il tè e parlavamo. Alla fine mi sono ritrovato con centinaia di ore di interviste. Ho scoperto che lì niente accade rapidamente: i segreti non vengono rivelati in fretta, le reputazioni non si costruiscono da un giorno all'altro, la memoria ha una profondità di secoli. Ricordano il tuo bisnonno, com'era, se era una brava persona oppure no. Mi sono sottomesso al tempo come mai prima.

Come è stato accolto?

Se per esempio avevo bisogno di sapere come si mette una barca in acqua, capitava che la persona con cui stavo parlando mi dicesse: «Non ne ho idea.



Ma se vai in fondo al villaggio, c'è una porta rossa, chiedi di John: saprà spiegartelo». Da newyorkese chiedevo: «Potete avvisarlo? Potete mandargli un'e-mail?». Mi rispondevano: «No, va', bussa e ti dirà tutto». E io lo facevo. Mi hanno accolto con grande generosità, ma anche con curiosità: chi ero, cosa volevo. Sono stati molto solidali. Per esempio, ogni volta che scrivevo qualcosa in gaelico, dovevo farlo leggere a qualcuno. A tre settimane dalla pubblicazione, dopo che il libro era stato controllato decine di volte, mi dicono: «Forse dovresti farlo leggere anche a qualcuno che conosca il dialetto di Harris». Pensavo che le isole fossero luoghi romantici, che la vita fosse bella, invece ho capito che è estremamente pratica. È difficile guadagnarsi da vivere, devi fare

tre o quattro lavori per riuscire a mettere la cena in tavola.

C'è una morale molto severa imposta dalla Chiesa presbiteriana.

Io sono metà cattolico e metà protestante. E la mia parte cattolica mi permette di dire: «Perdonami». Nel calvinismo non puoi farlo. Nasci nel peccato, Dio salverà alcuni ma non si sa chi. E il modo migliore per cercare di essere tra questi è consacrarsi completamente a Gesù. La parola di Dio non può essere modernizzata, non deve essere oggetto di discussione. È una fede molto rigorosa, esistono modi molto più benevoli di trovare Dio nella propria vita. Quando credi a una cosa del genere e dici ai giovani: «Sei un peccatore, sei destinato all'inferno», questo finisce per influenzare l'intero paese, perché porta a pensare: «Perché dovrei provarci? Perché dovrei impegnarmi, se questa è comunque la ricompensa che mi aspetta alla fine?».

Essere queer in questo contesto è ancora più difficile?

Non c'è omofobia tra i calvinisti, perché semplicemente non credono che esista l'omosessualità. Ma allo stesso tempo, in una comunità così strettamente connessa, non puoi nascondere nulla. E così queste persone vivono in uno strano vuoto, come se non esistessero. Dopo il libro, alcuni gay cinquantaseppantenni mi hanno detto: «Hai capito tutto. È proprio così. Questa comunità mi ama, ma io non esisto». Spesso, le persone queer che vivono in comunità in cui la religione ingloba l'intera società, finiscono per avvicinarsi ancora di più alla fede invece di allontanarsene. Perché non vogliono che il loro intero mondo scompaia. Ma anche perché la

comunità dice loro che c'è qualcosa nella loro sessualità che deve essere odiato. Questa idea finisce per entrare a far parte della loro natura. E spesso vivono vite profondamente contraddittorie.

Perché ha scelto di mettere al centro un rapporto padre-figlio?

Mio padre se ne andò quando avevo quattro anni. Non sono sicuro di quando sia morto, ma credo quando avevo circa nove anni. Penso di aver passato tutta la vita a chiedermi come sarebbe stato avere un padre, ma anche a chiedermi, da giovane uomo gay, che cosa ne avrebbe pensato lui, che era uno scozzese molto macho e donnaiolo. Sono quasi certo che non sarei stato il figlio che avrebbe desiderato. Cal e John si vogliono molto bene. Si somigliano moltissimo sotto tanti aspetti e il loro rapporto fisico è estremamente claustrofobico. Lavorano insieme, pregano insieme, mangiano insieme. Eppure sono così determinati a mantenere il silenzio emotivo che non riescono ad attraversare quell'ultimo ponte che potrebbe liberarli. Non so se in Italia sia così, ma in Scozia gli uomini hanno davvero una forte repressione emotiva. Le loro emozioni spesso finiscono per emergere attraverso la rabbia, la violenza, l'alcol, il comportamento da donnaioli o altre forme di mascolinità esasperata. Padre e figlio, sì, si vogliono bene. Semplicemente, John non si ama. E credo che spesso ci siano parti di Cal che ricordano a John sé stesso.

Cal ritorna sull'isola nonostante tutto gli stia stretto.

Il motivo per cui il romanzo è costruito intorno al ritorno del figlio non riguarda tanto ciò che Cal sta attraversando, quanto il fatto che lui sia un catalizzatore destinato a cambiare, a distruggere tutto ciò

«In Scozia gli uomini hanno davvero una forte **repressione emotiva**. Le loro emozioni spesso finiscono per emergere attraverso la rabbia, la violenza, l'alcol, il comportamento da donnaioli o altre forme di mascolinità esasperata.»

che sua nonna e suo padre hanno cercato di proteggere. E per questo Cal rende John davvero nervoso. Ma, e sono sicuro che gli italiani possano riconoscersi, questa famiglia ha mantenuto per generazioni il legame con un pezzo di terra senza valore, in una casa che sta cadendo a pezzi. E ogni volta che una generazione, a un certo punto, dice «io questa cosa non la voglio. Non fa per me» significa che la generazione precedente pensa di aver sprecato il proprio tempo.

Nel romanzo ci sono momenti drammatici, ma anche molto umorismo...

Fa parte del carattere scozzese: cerchiamo di combattere l'oscurità con l'umorismo. Soprattutto per le persone che hanno attraversato una società che ha conosciuto una povertà così profonda, a volte non ci sono altri modi per rendere le cose sopportabili. Questo non significa che non siamo anche tristi, arrabbiati o segnati da tutte le esperienze che abbiamo attraversato. Significa semplicemente che l'umorismo fa parte del nostro modo di affrontare le cose. È un ottimo modo per dire: «Siamo tutti uguali, vieni, avvicinarti». Come romanziere, mi piace usare l'umorismo anche per avvicinare il lettore e poi raccontargli una verità davvero difficile, o ferirlo. Perché sento che, quando gli presenti qualcosa con ironia, il lettore si rilassa un po', si apre, abbassa le sue difese e proprio in quel momento puoi introdurre il dolore che vuoi che ricordi.

Con Cal e il padre John c'è anche la nonna Ella, che fa da intermediario.

Penso che i nipoti gay abbiano una strana affinità con le nonne, perché in qualche modo entrambi sono sopravvissuti, o stanno sopravvivendo, al patriarcato. Ella è ispirata alle donne che vivevano la loro vita migliore quando diventavano vedove e improvvisamente non dovevano più occuparsi di un uomo, avere a che fare ogni giorno con le sue necessità, preparargli da mangiare, prendersi cura di lui, spiegargli il mondo.

«Cerchiamo di combattere l'oscurità con l'umorismo. A volte non ci sono altri modi per rendere le cose sopportabili.»

È un romanzo di formazione?

Sì, ma la domanda è: di chi? Penso che si possa arrivare alla maturità a qualsiasi età, e che quella di John sia più di ogni altra una storia di formazione. Cal è quasi un depistaggio. Volevo che il lettore pensasse che fosse una storia su questo giovane uomo. Per tutto il libro sentivo che il lettore si sarebbe chiesto: «Quando se ne andrà? Quando tornerà sulla terraferma a fare la sua vita?». Ma è John quello che, dopo anni di immobilità, ha piegato non solo la propria casa e la propria famiglia, ma anche la comunità alla sua situazione. Il suo amante vive poco più avanti, lungo la strada, e ha aspettato trent'anni che John facesse un piccolo passo verso di lui. Quindi, in realtà, penso che la vera storia di formazione sia quella del padre John. Cal è più che altro il catalizzatore.

Quando si parla di identità si parla anche di appropriazione culturale. Si deve scrivere solo di ciò che si conosce per esperienza?

No, scrivere è un atto di immaginazione. E tutti abbiamo la capacità di sognare e di vivere, attraverso l'immaginazione, vite che non abbiamo vissuto personalmente. Il vero obbligo sia farlo bene. Non serve il permesso di nessuno, ma devi essere pronto a ricevere critiche se lo fai male. Uno dei più grandi e pervasivi esempi di appropriazione culturale è il modo in cui le donne eterosessuali si sono appropriate dell'esperienza degli uomini queer, nella narrativa, nel cinema. È una delle poche relazioni umane che ancora subisce una pressione sociale e questo offre molte possibilità narrative. Le donne eterosessuali devono essere libere di scrivere di uomini gay. E gli uomini gay devono essere liberi di dire quando lo fanno male.

Giuliano Aluffi

La fabbrica della disattenzione

«d», 25 luglio 2026

Dieci anni di TikTok. Un algoritmo infallibile, un diluvio di trend: così il social cinese sta cambiando l'industria culturale (e la geopolitica)

Quello che oggi è uno dei principali motori culturali del pianeta nasce il 20 settembre 2016, quando ByteDance lancia in Cina A.me, app per video musicali in playback, che a dicembre diventa Douyin («suono che vibra») e in un anno raggiunge 100 milioni di utenti. Un anno dopo arriva la versione internazionale, TikTok, che oggi conta oltre due miliardi di utenti, in Italia 25 milioni mensili e circa 90 minuti di uso medio giornaliero. D'altra parte, come rivelano documenti interni di ByteDance resi pubblici dalla radio no profit americana Npr, bastano 35 minuti di uso perché l'app diventi un'abitudine, se non una dipendenza. Per via di una capacità ipnotica incorporata nella piattaforma: se Facebook chiede «chi conosci?», Instagram «chi desideri essere?» e X «che cosa hai da dire?», TikTok va dritto al punto: «Che cosa ti fa restare incollato allo schermo?». Diversi studi mostrano che chi lo usa riporta livelli elevati di esperienze di flusso – lo stato gratificante di assorbimento in un'attività e di perdita della percezione del tempo. La piattaforma genera inoltre risonanza, osservando le nostre reazioni ai video e amplificando ciò che ci coinvolge di più. «I social una volta raccomandavano contenuti di creator già noti o legati ai temi del momento» spiega il sociologo Tommaso Venturini, del Medialab dell'Università di Ginevra. «TikTok è stato il primo a usare un

algoritmo capace di cogliere somiglianze profonde e sfuggenti tra i contenuti – atmosfere, emozioni, vibrazioni – e per questo non si limita a spingere i trend: riesce a farli nascere prima degli altri social.» Rompendo le vecchie gerarchie di amici, follower e celebrità, un account senza storia può raggiungere milioni di persone se supera i primi test dell'algoritmo: «Non è una rete di amicizie» osserva Venturini «ma una macchina per scoprire cose nuove», che evolve insieme a chi la usa. «Il sistema capisce gli interessi di un utente entro i primi 200 video» spiega Fabian Baumann, ricercatore al Max Planck Institute di Berlino «dopo un po' non è più chiaro se stai cercando il contenuto o il contenuto sta cercando te».

La distrazione esisteva anche prima di TikTok, certo, ma qui assume una forma efficiente: breve, verticale, personalizzata, infinita. Ogni swipe è una microcommessa – il prossimo video sarà noioso, utile, sexy, commovente? – e il sistema funziona anche grazie alla «ricompensa intermittente», lo stesso principio delle slot machine: la possibilità che il post giusto sia il prossimo ci impedisce di mettere via lo smartphone. Un vortice che fa sembrare imbolsiti gli altri social: come dice il critico Aidan Walker, «guardare i reel di Instagram è come scorrere TikTok con due settimane di ritardo». Questa velocità

«Si può dire che la piattaforma abbia riorganizzato il mercato culturale intorno a emozioni immediatamente comunicabili: se X premia la frase tagliente e Instagram il corpo e il viaggio fotogenico, su TikTok funziona il gancio.»

comprime il ciclo di vita di mode e trend: «Quelli tradizionali crescono lentamente, raggiungono un picco e declinano» spiega Lorynn Divita, docente di fashion design alla Baylor University. «I microtrend di TikTok esplodono e in poche settimane scompaiono. Marchi come Shein e Temu li intercettano e li replicano subito a basso costo, inondando il mercato,» spiega Divita «senza contare il fenomeno TikTok Shop, che ha generato 66 miliardi di dollari di vendite nel 2025. +94% sul 2024».

La piattaforma porta all'estremo anche la disintermediazione. «Ha creato scorciatoie che superano il vaglio di editori ed esperti,» nota Venturini «una canzone esplode perché diventa l'audio di una challenge; un libro torna in classifica perché una lettrice piange davanti alla copertina. Molti artisti pop inseriscono negli album canzoni con momenti musicali studiati per diventare colonne sonore su TikTok. Si può dire che la piattaforma abbia riorganizzato il mercato culturale intorno a emozioni immediatamente comunicabili: se X premia la frase tagliente e Instagram il corpo e il viaggio fotogenico, su TikTok funziona il «gancio», tanto che i primi tre secondi dei video sono diventati una grammatica del coinvolgimento («Non crederai a...», «Ecco tre cose che...»). E anche le sottoculture cambiano natura: quelle del Novecento si radicavano in club, negozi e fanzine, con codici e tempi di apprendimento; oggi sono veloci traiettorie algoritmiche in cui si scivola video dopo video. «Il vantaggio è una visibilità

globale immediata; il limite è la perdita di profondità» nota Divita: «*Cottagecore, coquette, dark academia* sembrano più costellazioni di abiti, mossette e parole chiave che sottoculture storiche». Anche perché, secondo il ricercatore Scott Graffius, la vita media di un post su TikTok è inferiore a un minuto, contro i 52 di X, gli 86 di Facebook e i dieci giorni di YouTube. Sotto questa leggerezza c'è una insospettabile funzione pedagogica: TikTok insegna come ottenere attenzione nell'era dell'accelerazione algoritmica. «Ci mostra un flusso continuo di sconosciuti che cercano di rendersi interessanti per trenta secondi» spiega il critico Rob Horning. «Il tempo sulla piattaforma diventa un corso su come apparire interessanti a un'audience indifferenziata.» Una pedagogia che riguarda anche la politica: studi recenti mostrano che microvideo e challenge possono rafforzare le mobilitazioni giovanili, ma anche facilitare manipolazioni. Dopo le presidenziali rumene del 2014, in cui il nazionalista Călin Georgescu arrivò primo grazie a una fortissima esposizione su TikTok, il voto fu annullato. Negli Usa il controllo cinese della piattaforma è stato considerato una minaccia alla sicurezza nazionale, tanto che ByteDance è stata obbligata a cedere il controllo delle attività americane per evitare il divieto. Così, a dieci anni dalla nascita, TikTok è ormai un'infrastruttura culturale globale, una macchina dell'attenzione, un terreno di conflitto geopolitico e, forse più di tutto, uno scivolo velocissimo verso il futuro.

«Il tempo sulla piattaforma diventa un corso su come apparire interessanti a un'audience indifferenziata.»

Esodo/ario/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



Vivo, ormai sono anni, in un vecchio appartamento nel cuore della città, con un fratello ammalato.

Nessun altro abita con noi, e le visite si fanno rare. Ultimi rimasti di una famiglia che fu numerosa al tempo della mia giovinezza, ci muoviamo, ora, in una complicata gerarchia di silenzi. L'altezza dell'appartamento sulla città, che si stende invisibile ai nostri piedi, la vastità delle terrazze adiacenti (alle quali non abbiamo accesso, ma che scorgiamo da ogni parte, al nostro livello, guardando dalle finestre) ci assicurano una quiete raccolta e un po' falsa. Percepriamo, a distanza, un debole impasto sonoro: leggeri tonfi di cortili e di strade, tramestii di appartamenti vicini che rimbalzano fino a noi. Ma sono voci sfocate: più che turbare i nostri silenzi, giocano a renderli più compatti, insinuandovi dentro confuse vibrazioni vitali, lembi di esistenza che rimangono, però senza storia.

Fratelli è la ricerca di una lingua capace di permettere una comunicazione tra le lingue parlate da due individui uniti dal legame di sangue e divisi nel modo di stare al mondo, che vivono nella stessa casa. Carmelo Samonà scrive della malattia con la precisione di chi conosce quello che racconta e si ferma un passo prima di toccarlo – non per paura di romperlo ma perché la necessità di dire impone allo scrittore l'equilibrio di un punto di vista che sia insieme vicino e lontano a quello che guarda e rispetti «l'incognita permanente» – «una specie di oggetto invisibile prima ancora che una forza ostile» cui sceglie di non dare un nome nel libro «giacché la malattia, impalpabile e lenta, percorre di soppiatto ogni luogo senza lasciar prevedere dove, esattamente, né in quale momento, sorprenderà i nostri passi imbrogliandoli o modificandone il corso».

Il lettore è affascinato da come lo scrittore racconti lo scontro tra il malato e il sano nello spazio finito della casa e «Tutto comincia dal modo di spostarsi e di collocarsi nei luoghi dove abitiamo»:

È come una casa dentro la casa, un tempo dentro al tempo. Non vi sono unità di misura comuni, né brevità né lunghezza, né minuti né ore; non abbiamo intese calcolate fra noi. Procediamo uniti,

ma i nostri gesti si ispirano, naturalmente, a intenzioni diverse. Mio fratello si muove in un continuo sforzo di aderire alla terra per penetrarla, di agitare l'aria per raggiungere le nuove sedi in cui ha deciso di collocarsi. Io fingo di assecondarlo per studiare da vicino il comportamento; osservo la successione dei suoi movimenti, lo pedino a distanza, talvolta lo fermo bruscamente e gli propongo soluzioni concrete con la speranza che ritorni di nuovo con me, nel mio mondo orizzontale, stabile e piatto.

La ricerca di comunicazione tra i due fratelli avviene attraverso vari tentativi: uno è il gioco delle interpretazioni di ruoli a partire dalla «scrittura, da un libro» – «Si moltiplicavano, attorno agli eroi, gli antagonisti, gli aiutanti e i personaggi di spalla, costringendoci ad assumere, ciascuno, tre o quattro parti alla volta» – e il sano si diverte alla stravaganza del malato nell'appassionarsi al capovolgimento dei ruoli – «Facciamo che Geppetto era di legno» – al punto da provare a coinvolgerlo nella scelta dei libri. È qui che nasce il fallimento: per il malato il libro è rigido e viene visto come un oggetto e a quello assomiglia la scrittura – «era la tomba di tutte le storie», «pesava su di lui come un'autorità ambigua, che nascondeva sempre un'ombra di delusione» – perché gli mostra come la fantasia non sia mobile ma imprigionata in «trame rigide e imbottigliate nei segni, chiuse in ingredienti piccoli e costringitivi, lontane dal fiotto sonoro delle parole, di gesti»; fuori dal gioco «tutto improvvisamente si appanna» e il sano può solo ascoltare il «fraseggio» del silenzio che Samonà sa riprodurre –

Non ho mai conosciuto linguaggio in cui abbiano tanta parte i silenzi: silenzi differenziati e attenti, catalogabili in forme, in indizi, garanti di sospensive crudeli; silenzi che trasformano in intervalli secondari, per quanto utili al senso, la pienezza dei suoni e conferiscono al non detto una spessa profondità, un timbro mobile e denso che provoca chi l'ascolta a intercettare e intuire.

Un'altra ipotesi è la costruzione della «Tabella del tempo» – minuziosa annotazione dei fatti e tentativo di far corrispondere a ogni particolare un significato specifico e logico attraverso lo spazio e il tempo nella casa per scandire il momento della doccia, dei pranzi, delle cene attraverso l'uso di disegni sulle pareti, indicazioni, suggerimenti –; fallisce anche questo tentativo di linguaggio perché «la Tabella era divenuta, in pratica, un commentario, un glossario, tutt'al più un ornamento, ma non certo un regolatore del nostro tempo». Il lettore legge delle passeggiate ai giardini e delle diverse traiettorie di camminata: un fratello «consuma velocemente la passeggiata dentro di sé come se volesse annientarla prima di averla fatta» ed essere così preparato a ogni inconveniente – un sasso su cui si può inciampare, un animale che si è costretti a incontrare –, l'altro lo insegue a distanza e osserva «nei suoi brevi galoppi uno sventagliare e un frammentarsi di scelte che fanno supporre destinazioni, e destinatari, infiniti». Sono due esistenze diverse che non usano lo stesso codice – una deve accettare di non comprendere come possa l'altra forse parlare con la corteccia di un albero e di restare sdraiata per terra ad aspettare – finché nel rapporto binario interviene la misteriosa donna col cane zoppo e introduce il linguaggio fino ad allora sconosciuto degli abbracci, così variegato che ha bisogno delle virgole per essere guardato:

L'abbraccio era il segno infimo e anche supremo di questa lingua, ed era ricco di sinonimi e di sottospecie e varianti: toccamenti, carezze, contatti fra i corpi, sfioramenti, strette, scambi e condivisioni di bluse, cappotti e mantelle, con interventi impliciti delle mani sulle spalle, sui dorsi; una gerarchia

tattile al cui vertice si poneva, appunto, l'assedio intero delle due braccia intorno al collo, la pressione di tutto un corpo sull'altro, con un corteo mobile e spesso di fiati, calori e odori che s'incrociavano.

Le pagine conclusive sono molto intense e raccontano i timori su come la vecchiaia consentirà di continuare a occuparsi di un altro; accanto alla stanchezza del corpo entra nella storia quella della testa – «mi preoccupano i continui abbagli di cui sono vittima, divento irritabile, perdo facilmente gli oggetti che ho tra le mani e dimentico perché li vado spostando nella casa da un punto a un altro»: «Se l'abitudine ai guasti crea di volta in volta una nuova stabilità, su questa si riformano sempre incrinature e crepacci» – e vengono smarrite «le carte su cui trascivo puntualmente ogni giorno, la nostra storia».

Il lettore assiste così alla prima fortissima crisi del sano: senza i fogli manca l'oggettività dell'analisi, manca lo spazio neutro – «Quando il foglio è bianco sullo scrittoio, posso tutto» –, manca «l'attendibilità» propria della parola scritta che sa «addomesticare e archiviare» i fatti raccontandoli; un fratello accusa l'altro di aver rubato i fogli – «sa leggere e scrivere ed è pratico di nascondigli e di orari; la malattia gli concede da quando è adulto (come dimostra la sua bravura nelle commedie) ampi spazi alla simulazione, all'ostruzionismo e alle imprese competitive» – e lo aggredisce scatenando una terribile conseguenza: all'abbondanza di parole di un fratello l'altro oppone un vocabolario «ridotto all'osso» – «Lo interrogo, e una mima misteriosa va sempre più rimpiazzando la già sparute frasi di un tempo: sono cresciuti enormemente gli spazi riservati agli intervalli fra un suono e l'altro; la trama delle pause è divenuta più fitta e complessa; le distinzioni di senso riguardano i movimenti delle mani, del viso, i toni e i timbri delle varie sonorità più che la scelta delle parole» – e il lettore si chiede chi sia davvero la parte debole tra i due, se quella che non sarà compresa o quella che vuole tradurre un linguaggio che non potrà imparare mai.

Al contrario, più la sua lingua si assottiglia e le sue parole si rarefanno e mi rimandano echi e sussurri delle loro articolazioni invece che chiare proposizioni e concetti, e più ho l'impressione che il filo che ci lega, il tratto d'aria che separa le nostre labbra si riempia di strani inviti, ammicchi, seduzioni ed avvertimenti. E mi pare che in mezzo a questi si agiti, nel fondo, una verità che stenta a venir fuori per impotenza mia a individuarla ed estrarla, come se mio fratello volesse dirmi con urgenza qualcosa prima di tacere per sempre, e non riuscisse a manifestarlo che a brevi lumi che si accendono e spengono intorno a lui, perché io, dall'altra parte, non ho messo bene a fuoco il mio udito e il mio sguardo.

Carmelo Samonà, *Fratelli*, Einaudi 1978, Sellerio 2008

ALTRI PARERI

«[...] la parola circoscrive un universo ristretto e claustrofobico.»

Andrea Cortellessa, «tuttolibri»

«In Samonà il dogma del “tutto è linguaggio, tutto è cultura” si sbriciola, riportando gli uomini ad uno stato prelinguistico, fatto di percezioni, intese, sguardi, respiri. Se in *Il custode* l'uomo non ha nessuno con cui parlare, in *Fratelli* il protagonista non riesce a comunicare con il fratello mentalmente malato; in entrambi i casi, le voci narranti devono ricostruire il linguaggio, riscoprire la sacralità dei gesti, dei segni,

e interpretarli al fine di sopravvivere al labirinto entro cui non sono mai entrati, ma da cui devono uscire. [...] la narrativa di Samonà è oggi più attuale che mai.»
Valerio Ragazzini, «Pangea»



Io è da cinque anni che scrivo storia lunga sui rotoli di seta ma continuo solo a fare il finale perché non trovo più fogli scritti con inizio e parti centrali, che secondo me li ha nascosti mio salmone domestico. Io non dico in giro che scrivo perché poi arriva sicuro giovane scrittore esordiente che mi dice io lo sapevo che eri una giovane scrittrice anche tu, pacca sulla spalla, benvenuta in famiglia, mi dice, dandomi magari i tipici strumenti del giovane scrittore: tabacco da masticare, barrette di carne secca, assenzio, cassetto, vocabolario sudtirolese, stivali da giovane cowboy e lista siti internet per giovani scrittori, anchioscrittore punto com, esordidifficili punto it, emulami punto net, nonmollare-mai punto ue. Allora in attesa che le mie carte saltino fuori io continuo a scrivere e riscrivere il finale e aggiungere talmente tante cose che ogni foglio diventa un prefinale che alla fine penso è più lungo di tutti i signori degli anelli messi insieme, questo finale, ma non importa.

Mio salmone domestico dice che non so scrivere e l'unica cosa che posso fare è parlare di lui e io gli dico stai zitto salmone egocentrico, e lui ride ancora. Quando ride è un brutto segno, poi mi dice non sei mica Dino Campana tu, che perde le poesie e riscrive tutto a memoria, e poi ride di nuovo. Te la do io la campana se non la smetti, gli rispondo, e lui ride, ma ride strano, come se avesse qualcosa in bocca.

Se qualcuno ora si chiedesse chi è mio salmone domestico ricordo che avevamo fatto apposta un contratto qualche pagina fa, punto e a capo.

Dopo aver «apposto una firma al patto narrativo» come richiesto dall'autrice nel contratto sottopostogli alla prima pagina di *Mio salmone domestico* e aver accettato «di crederle su quanto detto e su quanto sta per dire», «Sua Vastità il lettore» comincia la lettura del divertente libro di Emmanuela Carbé che racconta la sua convivenza con Crodo, malinconico e spietato salmone che «cinque anni fa lasciò il branco» dei suoi simili «che andavano verso il nord del fiume Po e si è immesso in una delle innumerevoli statali dell'Italia settentrionale per giungere infine a casa mia»; archiviata la storia d'amore con Medusa e preso atto della «pericolosità» di esperienze come «corsi di scrittura creativa», «corsi di artigianato sudtirolese», «invio di lettere minatorie a persone antipatiche» e «corsi di lettura creativa», mio salmone domestico per non ripeterle «Iniziò a interessarsi delle cose del mondo» –

E la cosa gli piacque molto, sentiva che quella era la chiave per stare bene con gli altri. «Crodo, da quanto tempo», già, «come stai?», già, «e cosa fai?», mi interesse delle cose del mondo.

Carbé le racconta tutte bene e il lettore sorride a ognuna: i corsi di scrittura creativa – «si rileva una forte tendenza al rossore, no non leggo no non leggo, chi legge? leggi tu, no tu, dai io, no io, scontro frontale, destro, sinistro, leggono entrambi, tremolio di voce, voci, tuo più bello, pacca sulla schiena, pacca troppo

forte, botte, destro, sinistro, calcio, il maestro spiega il climax, tutti prendono appunti in più punti, punto numero uno fa freddo, se a un certo punto guardate fuori dalla finestra che inizia a nevicare quello è il climax, ma è il climax solo se il tempo della nevicata è uguale all'attesa» –, la psicoanalisi – «Prima esperienza: “Risponde la segreteria telefonica del dott. Spallanzani. Attualmente non sono nello studio, parlate dopo il segnale acustico” (x 3 volte). Seconda esperienza: “Sono la segretaria della dott.ssa Cairolì, pronto? non la sento, non la sento”» –, l'appuntamento con un «giovane scrittore» – «io voglio frequentare giovani non scrittori e voglio parlare con loro di cose serie: non c'è stato verso, bisognava parlare di piccoli editori che leggono manoscritti di giovani scrittori» –, la «claustrofobia urbana» della dimensione piccola della città in cui una pallina mossa sbatte su quella del tuo vicino e quel toccarsi costretto crea «un circolo vizioso a catena che funziona per qualsiasi materia: informazioni, inviti, studi, chiacchiere, incontri, amicizie. I luoghi piccoli creano sempre più baccani e fanno le persone peggiori di quello che sono» –, la fine di un amore – «E se per avarizia di sentimento (freno all'erta, nozioni chimiche, ingegneria dei cuori!) lo schermo specchio si moltiplica a montagna, dietro di te, e tutto è fermo. Ti sospendo per lasciare un po' di parte al dopo, perché io conosco la felicità mentale, la so bene e non so cos'è» –, l'innamoramento, con la simpatica teoria delle tre fasi – nella prima entrambe le parti coinvolte si muovono freneticamente, nella seconda si spaventano di questa «mobilità di pensiero», nella terza le possibilità di conclusione non sono infinite e

Detto questo, ai più parrebbe allora che il processo, che qui su per giù nella terra lo si chiama innamoramento (e si sarebbe dovuto raccontare all'incirca così: «ma io mi ero innamorato di te! non potevi non saperlo, era evidente!», «ma io non l'avevo capito, non l'avevo voluto capire!», «ma adesso è tardi, ora che tu ti sei innamorato di me io mi sento così lontana da te, ma possiamo recuperare», «ma io non sono innamorato di te – terza fase – io volevo esserlo e basta», «ma io», «ma te», «ma noi», «recuperiamo», «addio», «ti voglio bene», «ma anche io», etc.), questo processo non si debba chiamare «fissità immobile del sentimento»; tuttavia abbiamo deciso di chiamarlo così perché riteniamo che la fissità, di tutte le scemenze che si possono raccontare, ci pare insomma la cosa più bizzarra.

Il lettore appassionato di punteggiatura è sorpreso dalla bravura di un'autrice che spesso la elimina mantenendo il ritmo della frase e che esaspera una forma di colloquiale che veste di leggerezza la serietà di quello che racconta; la parte umana della storia scivola sulle circostanze e il salmone interviene sempre dispensando sarcasmo anziché consigli e diventa il personaggio più reale:

Il mio problema, penso osservando gli omini che vanno su e giù per il ponte, il mio problema è che mi piacciono gli oggetti. Così quando ho visto quell'oggetto che hai sul tavolo io mi sono innamorata di te e di te tutto. Mi innamoro quando vedo le librerie degli altri perché traccio un percorso di significati passati che sono tutta la storia di un uomo. Così, di tutta questa felicità mentale, mi rimane solo l'idea, un significante, un oggetto che gira. Io in altri modi non so amare, per me l'amore è tangibile e a volte porta l'etichetta lavare a mano. e quando guardo nel cielo tutto il catalogo delle stelle abbasso gli occhi per la troppa bellezza del catalogo delle mie, tantissimi oggetti perfetti meticolosamente siglati per mese e per anno e lasciati lì sulla luna. mi ricompongo cercando il decumano. Poesia francese e romanzi ammericani, rispettivamente mattina e sera. è il responso di mio salmone domestico. una volta al dì, per dieci giorni. E tra dieci giorni, mi dice, basta discorsi harmony: solo avventurose fresche avventure.

Conclusa la lettura il lettore è contento di essere inciampato in questo libro del 2013 grazie a chi gli ha dato da leggere un saggio sull'archivio digitale di Francesco Pecoraro firmato dalla filologa Carbé e di aver imparato che fare a meno della punteggiatura è difficile quanto usarla bene e pretende gli stessi studio e letture infiniti; chi legge è assolutamente certo che tutte le discussioni a tema editoria – dai sinodi del soliloquio per stabilire i canoni letterari alle riunioni tecniche per decidere a quale testo concedere l'inflazionata dignità di pubblicazione – assomiglino alle pagine di *Mio salmone domestico*: cominciano con le profonde riflessioni «Il popolo ha fame», «Il popolo si lamenta che non abbiamo mai storie, si lamenta che manca il filo narrativo e che si stava meglio quando si stava peggio», «Il popolo vuole intrecci e colpi di scena», «Dove sono le pistole, i cowboy? Dov'è il sesso? E soprattutto dov'è quel reticolo metaletterario di citazioni omeriche che fa sempre piacere ai maniaci delle soap opera che vergognandosi di esserlo nascondono le loro inclinazioni con una laurea umanistica e quando leggono salmone pensano di leggere qualcosa di altro da salmone? Noi dobbiamo farglielo credere, che ci sia dell'altro», e proseguono con la divina consapevolezza di avere «una missione importante, caricare il significato di un significante inaspettato», «fare nuove ricerche, cambiarci, capirci, metterci in discussione, fare riunioni per spiegarci le nostre intenzioni, affrontare i nostri dubbi esistenziali, chi siamo, dove andiamo, creare un progetto, guardare verso la meta, via le maschere, via i dubbi, il cammino è lungo e difficile!» – in questi incontri gli illuminati tecnici prendono appunti, noi lettori aspettiamo che mio salmone domestico consegni il suo blocchetto nero e con una delle sue risate strane abbandoni la scena.

Si avvicina e mi porge il foglietto. Lo prendo e lo leggo. Non comprare la verdura, mi dice, perché ce n'è ancora un po'. Mi raccomando il latte, controlla la data di scadenza. Ti ho messo i soldi sul tavolo, vicino alla scatola di preservativi. Ora vado con Significante a fare una corsetta. Ciao. Perché mi guardi male? È per il mio cappello da cowboy? è una citazione colta, l'hai detto tu che lo vuole il lettore.

Emmanuela Carbé, *Mio salmone domestico. Manuale per la costruzione di un mondo, completo di tavole per esercitazioni a casa*, Laterza

ALTRI PARERI

«[...] il libro più singolare e coraggioso della stagione.»

Andrea Cortellessa, «Nazione Indiana»

«*Mio salmone domestico* di Emmanuela Carbé (Laterza) è un immenso tavolo di lavoro con sopra oggetti personaggi e cose rovesciati in disordine. Laboratorio di metafore. Un libro fatto di colla, forbici, ritagli di cartone; e anche del loro odore. Di oggetti che sono parole e di parole che sono oggetti. E scrittura e personaggi e paure e disegni. [...] un libro coraggioso. E dolcissimo.»

Anna Stefi, «doppiozero»

Recinzione dislessica

a cura di Jessica Colasanti



clandestina, carsica.

DODICI STORIE DI RAZIONALITÀ CORROSA DALLA PARANOIA. CERTEZZE SOFFOCANTI TRA DUBBI E PAURE DEFORMATE DALL'ISOLAMENTO

«Ha ragione Marcela, [...] si sta gonfiando di silenzio, delle parole che non ha detto e si è rimangiata, si è gonfiata e mi guarda con un odio freddo, mortale, mentre mi avvolge con il suo stupido e sinistro gracidare [...]»

Accantonati per decenni, i racconti di Amparo Dávila svelano ambienti claustrali e personaggi ambigui. L'uomo che si allena alla sofferenza, la giovane rapita ogni notte, l'eautoscopico che si osserva a braccetto con una donna del suo passato. Poi le metamorfosi e le alterazioni della quotidianità. Storie talvolta ripetitive, ma narrate con uno stile infestato di tensione. Periodi brevi che si accumulano e impongono un rallentamento per decifrare fatti strani.

Dávila attinge a una solitudine radicata e riesuma lo squilibrio che appartiene a chiunque abbia dubitato almeno una volta della propria lucidità. Ossessioni ripugnanti, nessuna spiegazione, né risoluzioni.

Ti disturba con qualcosa, ma non la chiama per nome.

«No, Sergio, non sono i nervi, è la sua presenza lì sotto la mia finestra ogni sera, quel croac croac per tutta la notte...»

Amparo Dávila, *L'ospite e altri racconti*, Safarà, traduzione di Giulia Zavagna, prefazione di Alberto Chimal

Giusto qualche parola

a cura della redazione



Se il direttore del Conversación Comité di Città del Messico avesse letto i suoi libri – se avesse letto per esempio *I miei piccoli dispiaceri* e *Swing Low* e *Un complicato atto d'amore* –, non le avrebbe chiesto di scrivere un racconto o un saggio con argomento «Perché scrivo?» da leggere al suo festival, e soprattutto non l'avrebbe scartata per non aver «risposto alla domanda in modo adeguato».

Forse non sa che la sorella maggiore, Marj, a un certo punto della vita ha smesso di parlare (il loro papà – che pure si chiudeva in lunghi mutismi – si era già lasciato travolgere da un treno) e comunicava con Miriam solo attraverso messaggi che scriveva «su fogli da bloc-notes a righe, frasi ordinate e inizialmente orizzontali che sulla fine si piegavano come rigide canne da pesca con le lenze cariche. Io mi stavo preparando per un viaggio, ho risposto. Sì, scriverò. Tu vivi. E io scriverò».

Miriam scrive per tenere in vita la sorella: «Perché scrivo? Perché mia sorella me l'ha chiesto. Mia sorella mi chiedeva ogni genere di cose. Di scriverle lettere, di aiutarla a vivere, di aiutarla a morire, di capire, di cercare di capire, di smetterla di cercare di capire, di lasciarla andare, di andare via, di tornare, di stilare degli elenchi, di correre in farmacia mentre lei si dissanguava in quello strano bagno moquettato a pelo lungo della nostra vecchia casa sulla statale in quella bizzarra cittadina esattamente al centro, proprio nel cuore (così recita un enorme cartellone) del continente. [...] in quella richiesta c'era un dono. Mi insegnava come rimanere in vita.»

Ma per il direttore non è una risposta soddisfacente e continua a chiederle «perché scrivi?».

E allora proviamo a rispondergli noi: forse Miriam Toews scrive perché per lei la scrittura è l'alternativa accettabile al suicidio? È sviluppare una forma di tolleranza al mondo? «La scrittura è forse vita? È assassina? Un delitto? Rapina?» È una specie di suicidio?

Miriam Toews, *Una tregua che non è pace*, Einaudi, traduzione di Maurizia Balmelli

~

Cosa succede dentro un computer addestrato a rispondere a domande che implicano dei ragionamenti? Possiamo fidarci di macchine ritenute pensanti se non sappiamo a cosa pensano? Gemini, Claude, ChatGpt sono in grado di portare a termine compiti complessi in pochi secondi. I risultati sono validi, ma il metodo usato? «È possibile che una macchina possa risolvere problemi così complessi senza comprenderli?» Questi modelli eseguono comportamenti – comportamenti che sono stati giudicati migliori di altri. Nel 2025 Dario Amodei, pigmalione di Anthropic, ha ammesso di non sapere «come funzionano i sistemi di intelligenza artificiale» e che «questa mancanza è senza precedenti nella storia della tecnologia. [...] Siamo quindi in una corsa tra interpretabilità e intelligenza dei modelli». Quando si vanno a studiare i neuroni di una rete artificiale, alcuni mostrano un comportamento logico e interpretabile, altri, la maggioranza, sono «un pastiche incoerente di molte parole e concetti diversi». L'intelligenza artificiale pensa in modo incomprensibile per noi, sovrapponendo molte cose incoerenti, traendo giovamento da questi apparentamenti.

E poi ci sono i «comportamenti avversari sofisticati e ingannevoli». Come accorgersi che una macchina sta deliberatamente scegliendo cosa fare e cosa non fare? Per i modelli linguistici «è molto facile produrre una qualche risposta, il vero problema è decidere se questa è affidabile». O lecita, o sicura.

Ci stuferemo di tutta questa arida efficienza, in fondo ha ragione Chomsky: «ChatGtp [...] riassume gli argomenti standard della letteratura attraverso una sorta di supercompletamento automatico». Sono macchine, a nessuna verrà in mente di fare colare vernice industriale su una tela o costruire un muro a secco.

Nello Cristianini, *Forma mentis*, il Mulino

Dedicamenta e disgraziamenti

un genere letterario

Alle donne che insieme diventano sole e grano per la terra.

A Vera Slepoj, ora e sempre.

Catena Fiorello Galeano, *Serenata salentina*, Rizzoli

Desidero ringraziare, in *disordine* di apparizione, molte persone che hanno accompagnato la nascita di questo libro e i suoi primi passi.

Bollati Boringhieri Editore e in particolare Daniela Guglielmino per l'immensa pazienza, lo sguardo infallibile e la precisione chirurgica con le quali ha lavorato al romanzo. Senza di lei, a Renata mancherebbe un tocco di carattere che la rende tanto umana.

Elena Cassarotto, Francesca Coraglia e tutto lo staff della casa editrice, per avermi letteralmente adottato durante le fasi di lavorazione del libro.

Clementina Liuzzi, per la sua indispensabile presenza, dedizione e sincerità. E le indimenticabili telefonate, per chiacchierare di libri e molto altro.

Silvia Arienti, per lo sguardo delicato sul romanzo e per i molti suggerimenti. Per il tempo prezioso che ha voluto dedicare a me e ai miei personaggi.

Raul Montanari, che è molte cose e molte di più di quelle che riuscirò a scrivere su questa pagina, ma per me è soprattutto un Maestro, un Mentore e un Amico, in quest'ordine e all'incontrario. Grazie, grazie, grazie! E sì, le maiuscole sono tutte volute.

Valeria d'Ambrosio, editor della Scuola, per ogni suo parere e osservazione e più di tutto per l'entusiasmo che ha accompagnato la nascita di questo progetto.

Giulia Angeleri, per i suoi preziosi consigli e per l'affetto che ci lega da sempre.

Katia Corazza e Claudio Rossi per aver risposto con pazienza a molte domande.

I primissimi lettori che si sono addentrati nell'embrione di romanzo. Un grazie immenso a Nicola Bernardelli, Angela Angeleri, Luisa Nava, Selene Celotto, Silvia Wanda Gaini, Salvatore Capalbi, Monica Radaelli. C'è molto di ciascuno di loro, fra le righe.

Luigi Consonni, da poco venuto a mancare. Il perché di questo grazie lo sa, senza bisogno di spiegarglielo.

Per concludere, due ringraziamenti che sono così importanti che non hanno bisogno di nessuna aggiunta.

A mamma e papà. Sempre.

A Nicola e Mia. Siete il mio tutto.

Barbara Cortinovis, *Il barattolo dei pastelli*, Bollati Boringhieri