

retabloid

gennaio 2026

Il racconto · Molly Aitken · *Soglie*

Il racconto · Onoda Sayo · *Lo sbadiglio di 4,6 miliardi di anni*

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
gennaio 2026

«Mi chiedo spesso perché per molti di noi, quando invecchiamo, Dio e le religioni svolgono il ruolo dei nonni della nostra giovinezza.»

Jón Kalman Stefánsson

Il copyright dei racconti, degli articoli e delle foto appartiene agli autori.

Soglie di Molly Aitken è stato pubblicato su «Ploughshares» #155, primavera 2023. *Lo sbadiglio di 4,6 miliardi di anni* di Onoda Sayo è stato pubblicato su «Hametsuha» il 25 giugno 2021.
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

I racconti

Molly Aitken, <i>Soglie</i>	7
Onoda Sayo, <i>Lo sbadiglio di 4,6 miliardi di anni</i>	16

Gli articoli

# <i>Dopo 30 anni, stiamo vivendo dentro «Infinite Jest»</i>	
Niccolò Carradori, «The Bunker», 2 gennaio 2026	19
# <i>Dimmi cos'è vero: sette intellettuali rispondono alla domanda che l'Ai ci pone di continuo</i>	
Simonetta Sciandivasci, «La Stampa», 2 gennaio 2026	23
# <i>Un'invisibile quercia americana</i>	
Matteo Persivale, «Corriere della Sera», 2 gennaio 2026	26
# <i>I racconti di Kafka restano sintonizzati sul presente</i>	
Fabrizio Sinisi, «Domani», 4 gennaio 2026	28
# <i>Se gli editori «arrotondano» con la formazione</i>	
Jessica Chiti, «Libero», 5 gennaio 2026	31
# <i>«Party, affari, elettroshock: mi credevo un genio, ero soltanto bipolare.»</i>	
Maria Novella De Luca, «la Repubblica», 6 gennaio 2026	33
# <i>Béla Tarr era talmente diverso che si è inventato un cinema che solo lui poteva fare...</i>	
Francesco Gerardi, «Rivista Studio», 7 gennaio 2026	35
# <i>C'è una babele che lega Medioevo e Ia</i>	
Raul Gabriel, «Avvenire», 8 gennaio 2026	38
# <i>Saremo intelligenti come topi</i>	
Vittorio Giacopini, «il venerdì», 9 gennaio 2026	40

# <i>Le ragazze che fecero «Repubblica»</i>	42
Simonetta Fiori, «d», 10 gennaio 2026	
# <i>Silvia Costantino e la lotta all'insostenibilità editoriale</i>	44
Francesca Giannetto, «Il Sole 24 Ore», 11 gennaio 2026	
# <i>L'inesorabile declino del pensiero critico</i>	48
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 15 gennaio 2026	
# <i>Harper Lee, lettere dal buio oltre la siepe</i>	50
Colin Moynihan, «la Repubblica», 17 gennaio 2026	
# <i>Dentro i Novanta</i>	52
Matteo De Giuli, «Finzioni», 17 gennaio 2026	
# <i>Herta Müller, la vita nell'ipotesi che verrà un altrove</i>	58
Valentina Parisi, «Alias», 18 gennaio 2026	
# <i>Senza memoria storica non può esistere letteratura</i>	60
Cristina Taglietti, «la Lettura», 18 gennaio 2026	
# <i>Vogliamo raccontare la storia senza rinunciare alla moralità.»</i>	64
Carlo Marroni, «Il Sole 24 Ore», 18 gennaio 2026	
# <i>Roberto Longhi: l'uomo che si inventò un modo di fare storia dell'arte</i>	67
Tommaso Mozzati, «Lucy. Sulla cultura», 21 gennaio 2026	
# <i>Jón Kalman Stefánsson: «Scrivo per scoprire se Dio esiste».</i>	72
Daniela Pizzagalli, «Avvenire», 22 gennaio 2026	
# <i>Trenta anni di genio Infinito</i>	74
Giulio D'Antona, «La Stampa», 24 gennaio 2026	

# <i>Giovane gente di Dublino</i>	
Leonardo G. Luccone, «Robinson», 25 gennaio 2026	76
# <i>Piero Gobetti. Il liberalismo della rivoluzione</i>	
Antonio Carioti, «la Lettura», 25 gennaio 2026	78
# <i>Javier Arrevala: «In Spagna c'è stata l'esplosione dei romanzi per giovani adulti, è l'effetto tribù dei social».</i>	
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 28 gennaio 2026	84
# <i>Aysegül Savas, l'inattesa felicità delle piccole cose</i>	
Guido Caldiron, «il manifesto», 31 gennaio 2026	86
 Esordiario/confermario	
a cura di Lavinia Bleve	88
 Giusto qualche parola	
a cura di Oblique Studio	96

Molly Aitken

Soglie

traduzione di Elvira Grassi



1

E questa sarà lei, una donna sola sulla soglia dell'oceano.

Primo mattino, e le onde alte s'infrangeranno nel nero e bianco e malva. In tutta fretta lei seppellirà il vestito nella sabbia affinché non voli via. Avvertirà un dolore acuto in tutto il corpo, residuo della notte appena trascorsa, del sesso e dell'alcol e dei discorsi.

E lentamente entrerà nell'acqua, il freddo le ghermirà i piedi poi le cosce poi la vita. Tratterrà il respiro prima d'inabissarsi.

Ma ora è la sera precedente; due gatti si contendono una testa di pesce per strada e lei siede all'entrata di un café con quel vestito di lino addosso e i capelli non lavati raccolti con un elastico da bambina.

«Che prendi?» chiede il barista.

Lei sta meditando sulla propria morte, per cui le ci vogliono alcuni istanti per estrarsi dai rottami di un incidente stradale immaginato.

«Vino?» dice.

«Rosso o bianco?»

A quarantadue anni è troppo vecchia per morire giovane, a meno che non sia per asfissia, soffocata, poniamo, da un gambero color carne, o per essere rimasta a corto d'acqua durante un'escursione nell'entroterra spagnolo, e di certo entrambe le opzioni sono preferibili alla causa più probabile, cancro.

«Sorprendimi» gli dice lei.

Nel café ci sono solo loro due. È un ventilatore che ronza in alto e il brusio di un frigo.

È cominciata con l'oceano, la sua fascinazione per la morte. In una torbida pozza tra le rocce aveva trovato un borsellino della sirena, marrone e scivoloso. Era corsa via brandendo il suo trofeo ma quando aveva fatto irruzione nella cucina della casa estiva il fratello maggiore gliel'aveva tolto di mano, l'aveva inciso con un coltello da bistecca e ne era sgusciata fuori una cosa, una cosa traslucida tra anguilla, pesce e neonato.

«È un uovo di squalo e tu l'hai ammazzato» aveva detto il fratello.

Lei aveva sei anni, e aveva pianto. Piangeva spesso da piccola. Che dolce liberazione era stata.

Il barista le porge un bicchiere d'acqua piccolo. Lei nota le chiazze di sudore sulla canottiera bianca di lui prima di scolarsi l'acqua, improvvisamente consapevole di quanto avesse sete, e ammira il modo in cui i nodi dei muscoli si muovono sotto quella setosa pelle di serpente. C'è sangue che pulsa lì sotto.

Aveva il terrore degli estranei quando aveva la sua età, ma poi aveva conosciuto quella ragazza, quella col rossetto viola e le unghie mangiucchiate, e non voleva più provare paura. Era ancora così giovane da credere che si potesse conoscere a fondo qualcuno dopo appena un paio d'ore. S'era ritrovata a casa della ragazza col rossetto viola alle due di notte, a fumare e a sparare cavolate fino all'alba, e poi s'erano messe in testa di andare a Salthill e di comprarsi donuts e chicken roll lungo il tragitto per farsi passare la sbornia. Nonostante il terrore che le serrava la gola, aveva seguito la ragazza col rossetto viola in mare e, quando era uscita dall'acqua, il mondo intero le era parso scintillante e perfetto. Aveva sentito la ragazza gridare di gioia, e quel suono le era risuonato nelle orecchie come un dito umido fatto scorrere sul bordo di un bicchiere, e la luce— era come se non avesse mai visto l'azzurro prima d'allora.

«Di dove sei?» chiede il barista e le porge un bicchiere di vino rosso.

«West Cork.» È stato un lungo viaggio fino a Porto. Negli ultimi due mesi ha attraversato buona parte dell'Europa continentale, facendo tappa nelle capitali e in paesi sperduti, scegliendo le destinazioni un po' a caso ma rimanendo sempre nell'entroterra ed evitando l'oceano, e s'è bruciata i risparmi di sedici anni in tapas, vagoni letto e hotel con vista sui monti.

«Sono stato nel Donegal l'anno scorso» dice il ragazzo.

«Con tutti i posti che ci sono. Che ci sei andato a fare?»

«È fantastico per il surf. Le onde sono tra le migliori.»

«Da congelarsi.»

«Freddo sì, ma ci sono abituato. È lo stesso oceano che abbiamo qui – tutto è connesso – e comunque uso la muta, che un po' aiuta, e poi quando sei in acqua e cavalchi le onde non ci fai caso.»

«Per me sarebbe un dolore insopportabile. Le poche volte che ho nuotato a casa ho avuto sempre l'impressione d'essere trafitta da un milione di piccoli coltelli.»

S'aspetta una risata in risposta e invece lui la guarda serio. «Lo faccio proprio per questo» dice. «È la cosa più vicina alla morte che conosca. Dovresti provare.»

A ridere è lei piuttosto.

«Un signore del Donegal» fa lui «mi ha detto che il surf non è molto popolare in Irlanda. Però mi ha pure detto che la mattina di capodanno andate tutti a nuotare. È così che ci si ammala, a mio modesto parere.»

«Non hai tutti i torti. Metà di noi si becca la polmonite quel giorno. Bel modo d'iniziare l'anno, eh? Mi sa che non sono nella posizione di giudicare visto che lo faccio da quand'ero piccola.»

Questo è il primo anno che non ha onorato la tradizione, ma chi poteva biasimarla. Difficilmente qualcuno si sarebbe aspettato che s'accostasse più all'acqua.

«Se ti trattieni qualche giorno,» dice lui «un mio amico ha una scuola di surf sulla spiaggia.»

Lei aveva pensato che due mesi sarebbero stati sufficienti, ma è lì da quattro giorni e non ha ancora messo piede sulla spiaggia, non è ancora uscita sul balcone che affaccia sulla spiaggia, non ha neppure aperto le persiane.

«Il surf non fa per me.» Beve un sorso di vino. La condensa le gocciola sulle dita. Non gli avrebbe lasciato la mancia, poco ma sicuro, anche se era un bellissimo ragazzo.

«E cos'è che fa per te?» chiede lui.

«Il sesso» dice lei, ma non scopre i denti. Non sorride. Si limita a guardarla dal basso in alto, curiosa, provocatoria.

Lui annuisce, e lei non sa decifrare la sua espressione. Credeva di conoscere bene i giovani, ma ha perso l'abitudine di decifrarli. Lui poteva essere eccitato o disgustato e lei non avrebbe saputo distinguere. Avverte un dolore pulsante dietro gli occhi e si scola il resto del vino.

«Viaggi sola?» chiede lui.

«Sì. Sono sola.»

Quella mattina ha visto dei ragazzi che si lanciavano dal ponte Dom Luís e s'è voltata, trasalendo.

Da qualche parte ha letto che i ragazzi non sanno valutare il pericolo. Pare ci sia di mezzo il lento sviluppo della loro corteccia prefrontale. Un problema che hanno fino ai vent'anni. Ecco perché la loro assicurazione auto è molto più costosa di quella delle ragazze. Sono avventati. Lei lo attribuisce al loro antico ruolo da cacciatori. Di contro lei è una raccoglitrice. Rimane ai margini del pericolo, non lo affronta mai. Ci ha riflettuto parecchio ultimamente.

Ha osservato quei corpi scendere in picchiata e mancare per un soffio le barche rabelo. Ed è stato allora che qualcuno le ha toccato la spalla.

Un sorriso smagliante, denti bianchi in un viso color nocciola, indicava oltre il parapetto.

«Salta» le ha detto lui.

«Ci pensi mai a mollare tutto?» chiede al barista.

«È tu?»

Lei valuta la risposta e decide per un «no».

«Hai bevuto troppo» dice lui.

«Perché non mi fai compagnia?»

Lui fa un sorrisetto e le si siede accanto.

«Se potessi scegliere un posto,» chiede lei «dove andresti?».

«A Bali o alle Canarie o—»

«Alle Hawaï?»

«Sfotti?» dice lui.

«Sì. Scusa.»

Lui si riempie un bicchiere e dà un'occhiata alla strada. Su di loro è calato il buio.

«Merda.» Lui sfreccia sul pavimento piastrellato e si nasconde dietro il bancone.

Lei fissa il punto in cui è scomparso, poi sente odore di limone e sapone. Alza lo sguardo e c'è una ragazza, poco più che diciottenne, col vestito sbottonato svolazzante e un bambino attaccato al seno. Come un cavallo è tutta arti lunghi, sopracciglia sporgenti e capelli ondeggianti. Non c'entra niente col barista.

«Lo vedi?» dice la ragazza.

«Mi dispiace.» Sorseggia il vino e per la prima volta ne nota il sapore. Corposo con un retrogusto dolce.

«Di chi è questo vino?» La ragazza indica il bicchiere appena riempito del barista.

«È mio.» Lei s'allunga sul tavolo per prenderlo e beve un sorso proprio mentre il bambino si stacca dal capezzolo della ragazza e le dà un'occhiata accusatoria e lei sa bene che la giovane madre farà seguire la sua di accusa che sta mentendo e così sarà costretta ad ammettere che lui s'è nascosto dietro il bancone e allora la ragazza lo trascinerà via riportandolo a ciò da cui sta

scappando, e invece la ragazza se ne va, i sandali che schiaffeggiano il pavimento, lasciandoli soli con due bicchieri di vino non finiti.

7

Aveva preso un volo per Londra, con la compagna che le teneva la mano per tutto il tragitto.

Oltre le finestre appannate dello studio dello specialista, la giornata era afosa. Poi la compagna era stata mandata in una sala d'attesa e lasciata lì a sfogliare copie macchiate della rivista «Breathe» e lei era stata condotta in una stanza dove aveva indossato un camice, e poi una sconosciuta l'aveva presa per mano e portata in sala operatoria.

«Lo sai che succede ora?» le aveva chiesto la dottoressa, ma prima che lei potesse rispondere la donna aveva aggiunto: «È una procedura da nulla, in un quarto d'ora abbiamo fatto».

E nel giro di poco, sotto guida ecografica, un ago aveva prelevato gli ovuli dalle sue ovaie per essere fecondati dallo sperma di un donatore e congelati fino al momento in cui sarebbe stato possibile trasferirli di nuovo dentro di lei, carichi e pronti.

8

«Mi libero alle dieci» dice il barista.

«Come?» Lei è lontana anni luce. Era tornata indietro nel tempo ed era sulla riva appena oltre il suo bungalow e cercava una scarpa smarrita.

C'è uno sguardo triste, perso, sul volto del ragazzo che le fa venire voglia di mentire e dirgli che alla fine si sistemerà tutto.

E lui è bellissimo. Ha un'aria smunta, con quei capelli flosci che i ragazzi della sua età credono sia fico scostarsi di continuo dagli occhi, e invece lui li lascia ricadere, a oscurargli la vista.

«Tra un quarto d'ora» dice lui «stacco. Possiamo farci una passeggiata. Mi aspetti? Ti mostro la mia Porto.»

Lei ride.

«Non vuoi venire con me?» chiede lui.

9

Era stata la compagna a volere il bambino. Dopo i primi due trasferimenti falliti, era stata categorica sul fatto che dovessero riprovare, e quando infine un embrione s'era attaccato e impiantato, era stata la compagna a prenotare il corso preparto e quello d'allattamento. Era stata lei a comprare pannolini grandi quanto una mano e poi costosi pannolini di stoffa lavabili per quando lui sarebbe cresciuto un po' e loro avrebbero preso la mano. Era stata la compagna a leggere il libro sulla comunicazione dei bisogni di eliminazione, lasciando il bambino senza pannolini fin dalla nascita come facevano in certi paesi asiatici e a Los Angeles.

«Lo sapevi che i pannolini durano quattrocento anni? Ma ci pensi, ogni singolo pannolino usato sta ancora a marcire in discarica o a galleggiare sull'oceano.»

Era stata la compagna a piangere all'ecografia della dodicesima settimana e poi quindici settimane prima del parto; era stata la compagna che, senza una parola di spiegazione, aveva fatto i bagagli e s'era trasferita in America.

10

«Andiamo» le dice.

Le gambe di lei sfregano l'una contro l'altra per la fretta di stargli dietro. «Aspetta.»

Lui si ferma, si gira e sorride, le tende la mano. «Scusa. Non sono di buonumore.»

Lei non gli prende la mano. «La ragazza» dice.

«È così ovvio?»

«Sei scappato e ti sei nascosto come un bimbo che ruba la scatola di biscotti della mamma.»

Lui ha una faccia talmente triste che lei evita di proseguire. «Dài» dice. «Fermiamoci e ti offro un bicchiere di porto. Portami in un bel posto.»

Si siedono in uno dei locali turistici lungo il fiume, e lei non può fare a meno di pensare che lui abbia scelto proprio quello per non incontrare nessuno che conosce, del resto lei farebbe lo stesso al suo posto, e poi il vino è caldo e squisito. Ne ordina altro prima ancora che abbiano finito il primo, ed è vagamente consapevole che lui possa essere minorenne ma poi pensa che tanto non ha idea di quale sia l'età legale per il consumo di alcolici in Portogallo. Quanto poco si cura di queste cose ormai.

«Quel bambino è tuo?»

«Ana è mia» dice. «Ha i miei occhi.»

Per la prima volta lei gli guarda gli occhi, ma sono di un marrone anonimo, il colore degli occhi di mezzo pianeta.

11

Lo scorso inverno aveva ricevuto così tanti biglietti d'auguri che quando entrava in salotto praticamente nuotava nella carta.

Gente che a malapena conosceva si presentava da lei con lasagne fredde e piatti di riso non meglio identificati.

Per giorni s'era dimenticata di mangiare e poi s'era ritrovata seduta a terra, mezza teglia di lasagna sparita, lei che è vegetariana.

Aveva pianto. Ora è sicura d'aver pianto, anche se non ricorda granché. Ricorda invece tutte le lezioni di nuoto a cui l'aveva portato dai sei mesi in poi, quando lei s'immergeva nella piscina calda per neonati, con la pelle d'oca su braccia e gambe per essere stata fuori dall'acqua, e lui che spruzzava e ridacchiava e sputacchiava e strillava. Quella cosa che metti il bambino sott'acqua e aspetti che nuoti verso di te lei non la faceva. Aveva troppa paura che non sarebbe tornato.

«Ascolta» dice. «Perché non vieni da me, nell'appartamento che ho preso in affitto?»

«Perché no?» dice lui.

E lei ha in mente almeno un motivo.

Nelle ultime settimane prima che lui nascesse, s'era chiesta se non fosse stato l'odore di morte che la circondava ad aver spinto la compagna ad andarsene. Lavorare nelle cure palliative le era sembrato perfetto all'inizio della formazione da infermiera, ma dopo un po', aiutare le persone a morire l'aveva logorata ed era cosciente di portarsi quella sensazione a casa ogni giorno. La morte era una cosa seria e bella, a volte dolorosa – questo era ciò che pensava, comunque, prima di cominciare a lavorare. Certo, poteva essere tutte quelle cose, ma era anche una cosa ordinaria e stancante e sconveniente. La compagna diceva che era una scelta professionale inquietante. Era lei quella che tornava a casa dopo una giornata a modellare vasi nel suo studio e si gettava ai fornelli per preparare deliziosi piatti di pasta. Era lei che provava a ritrascinare la sua compagna incinta nel mondo dei vivi, nel mondo delle vasche da parto e del cibo cucinato in gran quantità per poi congelarlo in vista dell'arrivo del bambino. Forse essere così vivi richiedeva troppa fatica. Forse tutto quel vivere per tre era il motivo per cui, un giorno, lei era salita su un aereo senza una parola di spiegazione.

E poi era nato Cian, e i giorni e le notti s'erano fusi, e lei contemplava gli occhi azzurrissimi del suo splendido bambino senza mai sentire il bisogno di distogliere lo sguardo per modestia o vergogna perché lui la guardava con un amore che sembrava infinito e, gradualmente, e poi rapidamente, il suo amore per lui l'aveva consumata riempiendo il baratro lasciato da colei che l'aveva abbandonata.

Sono nel suo Airbnb. L'aria è calda e pesante, come se non ci fosse ossigeno. Lui si toglie la canottiera quasi immediatamente, ed è magro e forte e sudato. Fa per aprire le persiane della cucina.

«No» dice lei. «Ti prego.»

«Non c'è ossigeno. Soffocheremo.»

«No. Apro il frigo.»

«Sei fuori di testa.»

«Sì» dice lei. «Vieni qui» dice, e lui lo fa. Lo bacia e poi scoppia a piangere, grandi singhiozzi che scuotono lei e lui contro di lei.

«Hai perso qualcuno» dice lui.

«Perché sei venuto qui?»

«Sei sola» dice lui.

Lei si siede a terra. «Dovresti tornare a casa.»

«Vado a prenderti qualcosa da mangiare» dice lui.

La gente le porta sempre cibo quando è triste, pensa, come se la tristezza potesse essere espulsa dal corpo grazie a una decina di scone e un paio di frittate. Vorrebbe sapere se Cian ha scelto di andarsene o se avrebbe voluto restare ancora. Vorrebbe. Vorrebbe così tante cose.

«Una casa con vista sull'oceano» dice lei. «È quello che vogliono tutti.»

Non s'aspetta che lui ritorni.

15

Quando era incinta di quattro settimane comprò la casa con la compagna. Era la casa perfetta per una famiglia, un bungalow a West Cork, tutto vetrate e con un giardino che digradava verso la spiaggia. Avevano dipinto le stanze col bianco chiarissimo Farrow & Ball per riflettere tutta quella luce mattutina che a detta dell'agente immobiliare vi si sarebbe riversata.

Poco dopo, quelle pareti risuonavano di pianti e risate e del balbettio di nuove parole.

A tre anni lui dormiva nel suo letto, a cinque erano iniziati gli incubi notturni e allora lei andava da lui e gli mostrava come aprire la finestra in modo che potessero sedersi sul davanzale a guardare la luna, facendo respiri profondi e rilassanti, dentro e fuori, la schiena di lui affondata sul petto di lei. Una volta lui le aveva passato il dito sulla cicatrice del ventre.

«Ma è vero che sono uscito da lì?» aveva chiesto. Sembrava scettico, perché era un bambino, e a quanto pare per un bambino immaginare di non esistere è inconcepibile.

«Un minuto eri qui dentro a nuotare e quello dopo eri fuori. Non mi sono resa conto di quando t'hanno portato via da me, ma dopo sì, per tanto tempo.»

«Ancora ti fa male?»

«No.»

«Sembra di sì.»

Lui le aveva premuto le dita sulla cicatrice come se la pressione potesse alleviare un dolore o riaprirlo.

16

Lei è sul balcone dell'appartamento in affitto e ascolta il frangersi delle onde, ma non le vede. È troppo buio.

Il balcone è esile. Lei pensa che la ringhiera si romperebbe se la scuotesse forte, e poi non ci sarebbe più nulla tra lei e l'acqua.

Prima che se ne rendesse conto, Cian aveva sedici anni, e lei era andata a cercarlo nella sua stanza, ma non era lì, la finestra socchiusa.

Da quel momento le cose erano andate veloci. Le ricerche frenetiche in casa e poi in giardino, i giri in macchina su e giù per le stradine, le telefonate, l'agente di polizia seduto sulla sua poltrona col taccuino aperto e l'aria annoiata che le diceva che i ragazzi sono ragazzi, non aveva pensato di verificare se stava con un amico o a sbronzarsi da qualche parte? E lei che gli urlava contro perché certo che ci aveva pensato ma conosceva il suo Cian, lo conosceva, e poi la vicina che le portava una tazza di tè col latte cagliato e le offriva un fazzoletto di cui non aveva bisogno, non ancora, e poi di nuovo i giri in macchina e le ricerche frenetiche evitando la spiaggia perché aveva un nodo allo stomaco e maledicendo la luna che era così grande e luminosa eppure non le permetteva di vederlo. Luci che s'accendevano una dopo l'altra. La notte finita, e di lui nessuna traccia.

Era stato un passante col cane a trovare i vestiti sulla spiaggia. La canottiera e i pantaloncini e una scarpa. Per vari giorni le barche erano uscite in mare tornando con un bel nulla, e per tutto il tempo le stanche onde s'erano infrante ma lei s'era voltata.

Questo nuovo giorno è uno degli innumerevoli.

Lui dorme sul letto accanto a lei, gambe e braccia divaricate, ancora un bambino, in fondo, e sul comodino il suo cellulare s'illumina. Il mondo che chiama. Lei s'alza, si mette i sandali, infila un asciugamano in una borsa e apre la porta d'ingresso. Alle sue spalle, la finestra della cucina aperta. Alle sue spalle, la vista sull'oceano. Sull'acqua due surfisti sono seduti sulle loro tavole, in attesa dell'onda.

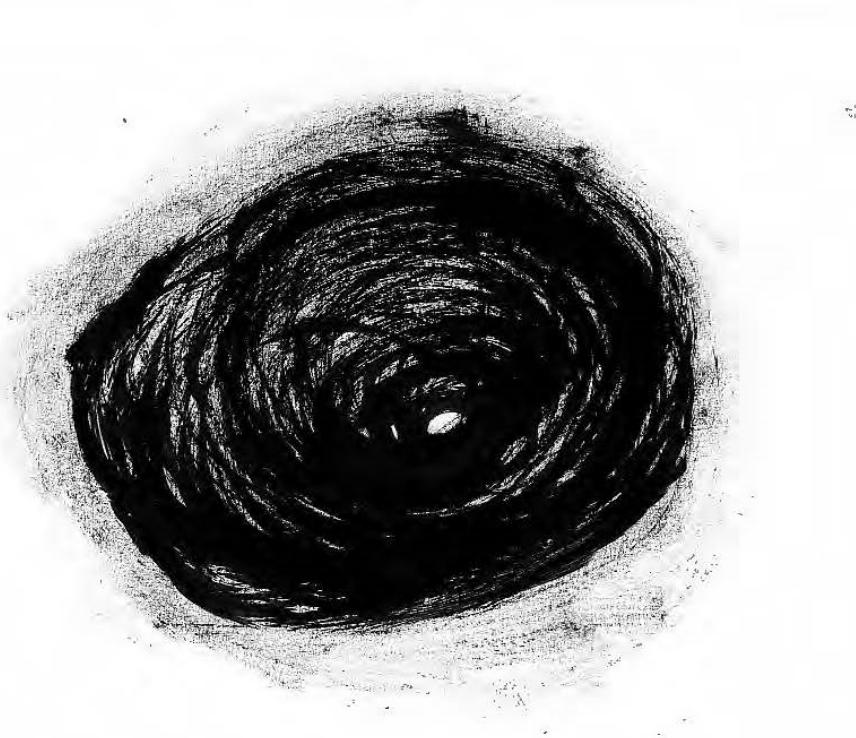
Molly Aitken è nata nel 1991 in Scozia ed è cresciuta a Ballydehob, West Cork, Irlanda. Il suo romanzo d'esordio, *The Island Child*, è stato nella long list dell'Authors' Club First Novel Award ed è uscito in Italia da Garzanti nel 2021 col titolo *Ritorno all'isola delle donne*. Nel 2024 ha pubblicato il suo secondo romanzo, *Bright I Burn*, con Canongate. Il racconto *Soglie*, apparso su «Ploughshares» nella primavera del 2023, si è aggiudicato l'Alice Hoffman Prize for Fiction ed è stato adattato per Bbc Radio 4. Molly vive a Sheffield, Inghilterra, dove sta facendo un dottorato in Storia e scrittura creative alla Sheffield Hallam University.

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

Onoda Sayo

Lo sbadiglio di 4,6 miliardi di anni

traduzione di Eleonora Giannone Codiglione



Una mattina, alla tv, il presentatore del telegiornale annuncia: «Buongiorno. Mancano sette giorni alla fine del mondo». Queste parole vengono trasmesse ovunque, sia in Giappone che all'estero. Tutti le sentono contemporaneamente. Per strade ancora addormentate o nello sciogliersi del sole al tramonto, lo stesso messaggio viene pronunciato in molte lingue, non solo in televisione, ma anche alla radio, attraverso video on line e altoparlanti agli angoli delle strade, nel cielo e in fondo al mare.

Ma che significa? pensano le persone. *È uno stupido scherzo o una forma d'arte?* Poco dopo, il presentatore inclina la testa e guarda intensamente il copione. *Da dove viene questo testo?* Cerca di trovare la fonte, ma non si capisce chi o cosa l'abbia scritto. La gente è perplessa e lascia correre l'immaginazione. *È uno spettacolo o è una cospirazione?* Gli anziani tremano al presentimento dell'inizio di una guerra nucleare, mentre i giovani si entusiasmano nel circo di internet. Si contrappongono chi teme la fine del mondo e chi vi scorge una possibilità di salvezza. Nessuno reagisce alla notizia allo stesso modo. Il primo miracoloso giorno dell'apocalisse appare all'improvviso e la frenesia si impadronisce del mondo. Non c'è nessuno che riesca a capire questo enigma.

Solo un cane lo comprende.

Il suo udito acuto percepisce la catastrofe incombente. Abbaia a squarciaogola. Non cerca aiuto, si limita a lamentarsi per il dolore. La notte color indaco trema, anche gli altri cani se ne rendono conto. Nella profondità dello spazio, le stelle fissano la Terra senza battere ciglio. Da centinaia di milioni di anni di distanza, osservano il pianeta appena nato, che arde luminoso. Non c'è niente e nessuno che possa salvare i cani. L'oscurità è intrisa di dolore, piena di guaiti che implorano perdono. Alla fine, di fronte all'insolito comportamento canino, gli umani si convincono che sta davvero succedendo qualcosa di strano. Purtroppo, però, gli umani non credono alle catastrofi. Forse non vogliono crederci.



Un enorme buco appare sul Sole. Le fiamme che lo circondavano perdono la loro forza di gravità e, nel buio, si alzano in una colonna di fuoco. Proprio come se si stessero srotolando, i due lati della colonna di fuoco falciano i pianeti del sistema solare. Anche se le persone se ne accorgono, non hanno modo di fuggire. Gli umani pensano che sia un fenomeno improvviso, ma in realtà a essere anomala era la forma sferica del Sole. Liberato da 4,6 miliardi di anni di attrazione gravitazionale, il Sole si stiracchia. Ai suoi bordi tremolanti, indaco e vermicchio si azzannano frenetici. La colonna di fuoco si avvicina, silenziosamente, lentamente, ma a una velocità ineluttabile. Quando le increspature cosmiche quasi invisibili raggiungono la Terra, lo strato atmosferico che ricopre il cielo viene strappato via in un istante, lasciando il pianeta indifeso come un neonato. Gli umani non hanno il tempo di percepire l'avvicinarsi della gigantesca eruzione solare. Metà dell'umanità viene vaporizzata senza nemmeno rendersene conto, mentre l'altra metà, quella che vive nell'emisfero in cui è notte, percepisce per un attimo la propria morte. Lo stiracchiamento del Sole non lascia scampo. I lamenti dei cani vengono inghiottiti senza lasciare alcuna traccia. Quando tutto è finito, il Sole torna rotondo. Si conclude così lo sbadiglio di 4,6 miliardi di anni.

Ignari di questo futuro certo, gli umani guardano la televisione. La mattina in cui il presentatore del telegiornale annuncia: «Buongiorno. Mancano sette giorni alla fine del mondo».

Onoda Sayo (Narita, 1983) è una scrittrice, informatica e fotografa giapponese. Nel 2019 ha vinto il Sōgen Sf Short Story Award con *Inchin shikatsu* (*Bere veleno per placare la sete*) e il Genron Sf New Writer Award con *Bakkufaia* (*Ritorno di fiamma*). La sua prima raccolta, *Giku ni jū wa iranai* (*I nerd non hanno bisogno di armi*), è stata pubblicata da Hametsuha nel 2022. La seconda, *Dewa jinrui, gokigenyō* (*Addio umanità*), è invece uscita a dicembre 2025 per Tokyo Sogensha.

Eleonora Giannone Codiglione è nata a Termini Imerese nel 1997 ed è cresciuta a Bagheria. Durante i suoi studi di lingua e letteratura giapponese ha vissuto a Venezia, Kōchi e Fukuoka. Formatasi con Oblique Studio, oggi si dedica al lavoro editoriale e alla traduzione.

Niccolò Carradori

Dopo 30 anni, stiamo vivendo dentro «Infinite Jest»

«The Bunker», 2 gennaio 2026

Perché dopo tanto tempo il romanzo di David Foster Wallace continua a sembrarci così vicino? Perché mette a nudo una tensione che non abbiamo mai risolto

Oggi *Infinite Jest*, il romanzo più famoso di David Foster Wallace, compie trent'anni. Per l'occasione Einaudi ha pubblicato una nuova edizione italiana, curata e visivamente potente, quasi a sancire definitivamente il passaggio del romanzo da oggetto di culto a classico contemporaneo. Ancora oggi, infatti, quella di Wallace si dimostra un'opera che aveva intuito prima di molte altre la forma mentale della nostra epoca.

È difficile dire quando un romanzo possa essere definito «un culto». Non accade come per un film o per una band, dove l'etichetta nasce da una combinazione di minoranze rumorose e maggioranze distratte che prendono coscienza all'unisono di un fenomeno che appaga i gusti di tutti. Con *Infinite Jest* è successo qualcosa di più strano: il culto è nato da un'opera di narrativa che in parte era concepita come *disturbante*.

Leggerlo richiede una fatica sproporzionata rispetto al classico piacere che ci aspettiamo da un libro. Mille e più pagine, note a piè di pagina che si moltiplicano quasi per mitosi, trame che si biforcano e poi spariscono, personaggi che sembrano arrivare da romanzi diversi. Eppure il libro ha costruito una comunità di lettori che non si limitano ad amarlo: lo attraversano e ne parlano come si fa con le opere-mondo, ad esempio *Il Signore degli Anelli*.

La prosa di Wallace è uno dei motivi di questa devozione. Non solo perché sia *bella* nel senso scolastico del termine, ma perché è mobile, inquieta, capace di passare dal gergo di strada a quello tecnico, dalle droghe alla metafisica, dalla comicità al dramma. Tutto questo continuando a cambiare registro, tono, ritmo e punto di vista. Pochi romanzi del secondo Novecento e nei primi anni Duemila hanno prodotto un'aura così persistente senza trasformarsi in reliquie.

Raccontare la trama di *Infinite Jest* a chi non lo ha letto è un esercizio limitato, come riassumere una città con una cartolina. C'è una scuola di tennis d'élite, l'Enfield Tennis Academy, dove adolescenti prodighi imparano a gestire pressioni che nessuno dovrebbe conoscere. C'è una comunità di recupero per tossicodipendenti e alcolisti, la Ennet House, dove residenti disperati tentano di sopravvivere alle proprie dipendenze. C'è un gruppo terroristico di canadesi sulla sedia a rotelle (*Les assassins des fauteuils rollants*) e ci sono agenti segreti del governo americano che vogliono fermarli. Tutti danno la caccia all'unico esemplare di un video misterioso intitolato *Infinite Jest*, appunto: un film talmente piacevole da rendere chi lo guarda incapace di fare altro fino a consumarsi. Un intrattenimento così perfetto da diventare letale.



Attorno a questi nuclei ruotano decine di personaggi: Hal Incandenza, una specie di bambino indaco del tennis e del vocabolario; Don Gately, ex tossicodipendente e scassinatore, con un senso morale quasi dostoevskiano; James Incandenza, padre di Hal e cineasta, inventore dell'«intrattenimento» che dà il titolo al romanzo; e una folla di figure secondarie in stile Dickens, che sembrano sempre sul punto di diventare protagoniste.

Ma la vera trama di *Infinite Jest* non è una storia in senso classico, perché Wallace ebbe un'idea radicale: se il problema della modernità è l'intrattenimento

infinito, allora un romanzo che voglia parlare seriamente di questo problema non può essere, a sua volta, un intrattenimento facile.

Infinite Jest è costruito come un antispettacolo. Le note a piè di pagina interrompono la narrazione nel momento meno opportuno. La cronologia è frammentata. Le informazioni decisive arrivano tardi, o troppo presto, o mai (il finale, ad esempio, non è tanto anticlimatico quanto aclimatico: è fuori dal romanzo stesso, lo desumiamo dal modo in cui gli avvenimenti si sommano). Il lettore è costretto a lavorare, a ricordare, a tornare indietro, a

rinunciare all'illusione che ogni storia debba offrirgli un piacere immediato. Non a caso il suo titolo iniziale era proprio *Un intrattenimento fallito*.

Il libro funziona, è bellissimo da leggere, ma rifiuta il patto implicito tra prodotto culturale e consumatore. Non promette gratificazione continua.

In quegli anni Wallace stava elaborando una delle sue intuizioni più limpide: gli effetti sull'interiorità umana della «spettazione» (neologismo necessario, perché in italiano non esiste un corrispettivo che abbia le sfumature della parola inglese *spectation*). Una forma di esistenza in cui il soggetto si definisce soprattutto come uno spettatore per il quale essere al mondo significa guardare qualcosa. Possibilmente senza interruzioni. Possibilmente senza silenzi. Non vi suona un po' familiare?

«È possibile considerare la mancanza di stimoli come una forma di *disagio*? *Infinite Jest* racconta questo meccanismo senza moralismi.»

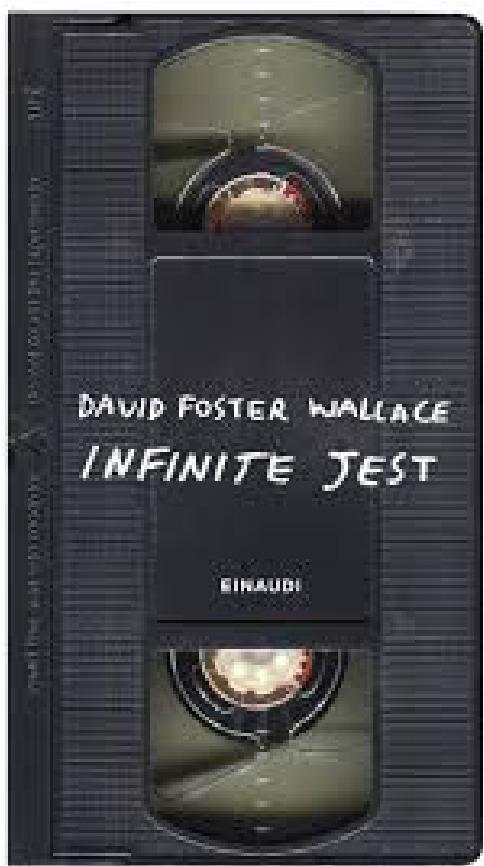
Wallace aveva capito che la televisione era diventata un vero e proprio modello di esperienza. Non si limitava a offrire contenuti, insegnava un modo di occupare il tempo. E quel modo consisteva nel ridurre ogni intervallo, ogni pausa, ogni momento non riempito da immagini a una specie di errore. Il film letale di Wallace, l'opera così piacevole da annullare la volontà di chi la guarda, va al di là dell'espeditivo narrativo. È una metafora che oggi appare quasi ingenua nella sua precisione, perché siamo andati oltre alla fantasia dell'autore. Viviamo un flusso continuo di microintrattenimenti: reel, feed, notifiche, video di pochi secondi, algoritmi che anticipano i nostri desideri prima ancora che li formuliamo. Wallace non ha visto la stagione dello scroll infinito, ma ne aveva intuito la logica trenta anni fa.

Pensateci, sul serio: quanto vi ritenete liberi, oggi, nel vostro bisogno di essere intrattenuti? È davvero una vostra scelta? Ed è possibile considerare la mancanza di stimoli come una forma di *disagio*?

Infinite Jest racconta questo meccanismo senza moralismi. Lo fa con la consapevolezza che il bisogno di intrattenimento nasce da una ferita autentica. Vogliamo essere distratti perché essere presenti e consapevoli, il più delle volte, è doloroso. Un dolore che spesso si rintana nella noia.

Oggi l'aggettivo «noioso» è diventato quasi una condanna sociale. È una delle caratteristiche più svilenti che possiamo attribuire a un'esperienza o a una persona.

Prima di suicidarsi, nel 2008, Wallace stava da anni lavorando a *Il re pallido* (uscito postumo e incompiuto, nel 2011), un romanzo dedicato all'esperienza



del tempo vuoto e del tedio. Un libro che tentava di trasformare la noia in materia narrativa, come se fosse una risorsa da esplorare, non un difetto da eliminare. In questo senso, *Infinite Jest* era il primo passo verso un esercizio di resistenza ai rimedi facili alla noia, tra cui l'ironia.

Una delle qualità più sorprendenti di Wallace era anche la capacità di far ridere mentre parlava delle cose più terribili. *Infinite Jest* è pieno di scene divertenti, ma quella comicità non è un semplice esercizio di stile. La sua ironia non serve a proteggersi dalla realtà, ma a renderla sopportabile. Ed è una specie di condanna: Wallace nutriva **un sospetto profondo nei confronti dell'ironia**, soprattutto quando diventava una postura permanente, una scoria emotiva travestita da intelligenza. Sosteneva che l'ironia postmoderna, dopo aver liberato la letteratura americana dal moralismo e dalla retorica, rischiava di trasformarsi in una gabbia: uno strumento perfetto per evitare il coinvolgimento, per non esporsi, per non prendere sul serio nulla, nemmeno il dolore. In *Infinite Jest* l'ironia è *ovunque*, ma è mostrata come una risorsa fragile, un linguaggio di difesa che funziona solo fino a un certo punto.

Oltre quella soglia resta la necessità di dire qualcosa di sincero, senza protezioni, senza distacco. È lì che Wallace colloca la vera posta in gioco del romanzo: la possibilità, sempre più rara, di parlare seriamente in un mondo che ha imparato a ridere di tutto, e a distrarsi, prima ancora di capire cosa sta guardando. Leggere *Infinite Jest* oggi significa accorgersi che molte delle nostre ossessioni erano già lì, in forma embrionale. La paura del silenzio, la trasformazione

del piacere in dipendenza, la difficoltà di stare da soli con i propri pensieri.

Wallace aveva intuito che il piacere, quando diventa un flusso ininterrotto, smette di essere un evento e si trasforma in una condizione permanente. In quella condizione il desiderio perde contorni, il tempo si appiattisce, l'esperienza si fa indistinta. Non c'è più attesa, non c'è più distanza, non c'è più il margine necessario perché qualcosa possa davvero accadere. *Infinite Jest* racconta proprio questo spazio che scompare: lo spazio tra un impulso e la sua soddisfazione, tra una domanda e la sua risposta, tra un individuo e ciò che lo intrattiene. È un romanzo costruito per restituire attrito all'esperienza, per ricordare che la coscienza non è un flusso continuo di stimoli, ma un terreno accidentato, pieno di interruzioni, deviazioni, zone d'ombra.

Riletto oggi, il libro appare meno come una profezia e più come una radiografia. Wallace osservava un mondo che stava imparando a considerare insopportabile ogni forma di vuoto, e provava a trasformare proprio quel vuoto in materia narrativa. La fatica di leggere *Infinite Jest*, la sua struttura irregolare, la sua resistenza al consumo rapido fanno parte dello stesso gesto: obbligare il lettore a fermarsi, a perdersi, a restare.

Forse è questo il motivo per cui, dopo trent'anni, il romanzo continua a sembraci così vicino. Non perché descrive con precisione il nostro presente, ma perché mette a nudo una tensione che non abbiamo mai risolto: il bisogno di essere intrattenuti e il desiderio, più difficile da ammettere, di qualcosa che non possa essere consumato.

«Riletto oggi, il libro appare meno come una profezia e più come una radiografia. Wallace osservava un mondo che stava imparando a considerare insopportabile ogni forma di vuoto, e provava a **trasformare proprio quel vuoto in materia narrativa.**»

Simonetta Sciandivasci

Dimmi cos'è vero: sette intellettuali rispondono alla domanda che l'Ai ci pone di continuo

«La Stampa», 2 gennaio 2026

—
Cos'è la verità?

Dopo i sorrisi più aperti, le ilarità più fragorose, le paure più intense, gli stupori più straniati che ci procurano le storie che ci mostrano i nostri devi-
ce, abbiamo cominciato a dire: «Speriamo che sia
vero». Oppure, più assertivi: «Voglio che sia vero». E talvolta aggiungiamo: «Se non è vero non impor-
ta». Furetti che saltano tutti insieme su un tappeto
elastico; Matteo Renzi e Elly Schlein che piangono
davanti al numero di «Time» con Giorgia Meloni
in copertina; Donald Trump che lancia letame sui
manifestanti; pterodattili che mangiano patatine
dalle mani di un bambino: preghiamo che siano
cose successe, ci chiediamo se potrebbero suc-
dere. Ci illudiamo che il legame tra vero e falso sia
diventato labile e sfumato solo ora che tutti pos-
siamo mettere in circolo non solo bizzarre teorie,
ma pure testimonianze di cui è quasi impossibile
comprendere se l'origine sia l'invenzione o la real-
tà. Tutto questo ci allontana dalla verità, da una
parte, e dall'altra ce la fa richiamare, implicandoci
molto di più nella sua continua generazione; ci fa ri-
cordare che il vero è una nostra scelta, un'idea in cui
credere, una realtà che possiamo aumentare e cor-
reggere, e perfino, a volte, una bugia: le bugie sono
anche ambizioni, quindi motori. Ogni risposta
alla domanda su cosa sia la verità insemna e mol-
tiplica il mondo. Possiamo rispondere con molti
mezzi e in molti modi, eccovi qualche esempio.
E buon anno.

EDOARDO CAMURRI, FILOSOFO

Una cosa vera, per me, è la frase che tra poco leg-
gerai tra virgolette e che racconta tutta la difficol-
tà della verità quando la confiniamo nella prigione
della nostra mente ritenendo che questo spazio sia il
luogo dove può crescere e prosperare al meglio. Sei
pronto? Leggi bene la seguente espressione: «Que-
sta frase è falsa».

Pensaci su e non spaventarti. Se l'espressione fosse
vera, allora ciò che dice non sarebbe falso; se inve-
ce fosse falsa, ci ritroveremmo nello stallo opposto.
Questo paradosso antichissimo a me piace pensare
che ci stia lanciando un segnale: diffida dell'intelli-
genza e lascia alla verità altre strade più compassio-
nevoli da percorrere.

BARBARA GALLAVOTTI, DIVULGATRICE

«Vero» nella scienza può sembrare un termine sci-
voloso, perché la scienza si nutre di dubbio ma non
per questo tutto è in dubbio. Possiamo considerare
vere conoscenze basate su un tale numero di osserva-
zioni, esperimenti e dati che la comunità scientifica
non le mette più in dubbio (qualche voce isolata che
non sappia portare prove sufficienti a convincere i
colleghi non conta). Così è vero che la terra è tonda.
È vera nel suo complesso la teoria dell'evoluzione,
nonostante restino da indagare aspetti come la com-
parsa del linguaggio. Sono veri (purtroppo) i cam-
biamenti climatici. E sono vere le leggi di Newton,

per le quali le mele cadono verso il basso, anche se da Einstein in poi si è scoperto che nelle dimensioni piccole degli atomi o in quelle enormi del cosmo le leggi della fisica sono più complesse. Perché con l'avanzare della conoscenza può avvenire che si ampli l'orizzonte e quello che pareva descrivere tutto in «realità» risulta essere la tessera di un mosaico più complesso.

MATTEO NUCCI, SCRITTORE

«La verità non esiste» ha ripetuto un amico, al termine di una discussione infuocata, pochi giorni fa. «La verità esiste eccome» gli ho detto io, ma svolgendo, quasi sottovoce. Sono secoli che la diatriba va avanti. In un dialogo meraviglioso intitolato *Protagora* (cioè Protagora di Abdera, il più potente relativista dell'antichità), Platone argomenta in mille modi per venire a capo della questione. Se non si ha voglia di farsi un viaggio fra quelle pagine, è sufficiente mettersi davanti ai grandi temi del momento. Vero per me, per esempio, è che se si ammazzano in media trenta bambini al giorno per due anni abbondanti, si è colpevoli di un crimine monstruoso e basta. Non c'è bisogno di alcuna discussione e di nessun contraddittorio. Li vediamo lì, sono sotto i nostri occhi, una classe di bambini sterminata ogni giorno, per due anni. Vogliamo discuterne? Dobbiamo ascoltare l'opinione della controparte? Ecco un esercizio di verità da fare a scuola. Parlare degli inumani orrori di cui solo l'essere umano è capace. Una verità dura da accettare, ma questo è: una verità.

ALCIDE PIERANTOZZI, SCRITTORE

Per chi soffre di una malattia psichiatrica come la mia non c'è niente di vero, ogni cosa vista e sentita viene messa in discussione, ogni immagine è bistabile. Spesso il dubbio è addirittura retroattivo: ho incontrato davvero il mio amico delle medie stamattina? C'era un topo in salotto? Diciamo che quei dieci secondi di sperdimento che provano tutti davanti a un video sui social, chiedendosi se è vero

«Persino lo schermo del cellulare dove sto scrivendo si rifiuta di considerare **reali** le frasi.»

o no, quel tiremmolla tra certezza e incertezza, è il terreno psichico della mia esperienza quotidiana: lo vivo davanti agli alberi, agli oggetti, ai blister delle medicine. Persino lo schermo del cellulare dove sto scrivendo si rifiuta di considerare reali le frasi. Ora, provate a immaginare quanto sia pericolosa la corrispondenza tra i sintomi della mia malattia e la rivoluzione dei video realizzati con l'Ai. Non c'è niente di filosofico, è un problema clinico molto serio: se la famosa realtà a cui dovrei fare ricorso incomincia a essere afflitta dal dubbio, se anche per chi mi sta attorno incomincia a vacillare, per me è un disastro, e il rischio di andare in psicosi aumenta.

NADIA TERRANOVA, SCRITTRICE

«Tranquillo, è liscia» dico a mio marito davanti un attacco di ridarella di nostra figlia; «A chisti 'a testa ci serbi solu pi' spartiri 'e 'recchie» commento con la mia amica le uscite stupide di conoscenti comuni; e così via. Prendo la sciarpa perché c'è sciangazza, scafunò nei cassetti se non la trovo, 'mmuggchio i vestiti per preparare una valigia, e se qualcuno mi racconta cose che disapprovo prima di dargli addosso mi mordo la lingua severamente: non ghiabba e non maravigghia. Niente è più esatto delle parole, la lingua esprime la realtà e assieme la crea: per me è il messinese di strada imparato all'asilo per farmi rispettare dagli altri bambini, mentre a casa era bandito da nonna maestra purista dell'italiano. Il dialetto è stato la conquista di una lingua tutta mia per esistere nel mondo. Da allora, avevo quattro anni, con il dialetto collego le cose al loro senso – è la mia lingua straniera e quella di nascita, il piccolo miracolo espressivo e ontologico che non mi ha mai tradita.

«La domanda che ci dovremmo porre è se il nostro cervello si sia evoluto per permetterci di **percepire la realtà in modo veridico**. La risposta temo sia negativa.»

GIORGIO VALLORTIGARA, NEUROSCIENZIATO

Il problema della veridicità del mondo quale lo percepiamo si pone in generale, non solo quando davanti a un'immagine ci chiediamo perplessi se sia autentica o creata da una Ai. La domanda che ci dovremmo porre è se il nostro cervello si sia evoluto per permetterci di percepire la realtà in modo veridico. La risposta temo sia negativa. Provate ad accavallare indice e medio e poi strofinate le estremità delle due dita nel punto in cui si incrociano sulla punta del vostro naso. Sentirete di avere due nasi. Obietterete che a volte i sensi ci ingannano. Tuttavia i sensi funzionano sempre allo stesso modo, sia quando riteniamo che quel che sentiamo sia vero (un naso) sia quando sperimentiamo un'illusione. E qual è il principio sulla base del quale si sono evoluti i nostri sensi? Non quello di concederci l'accesso alla verità, ma quello di farci sopravvivere e riprodurre. Per questo abbiamo un corpo e un sistema nervoso che sono certamente vincolati alle leggi del mondo, ma che non hanno alcun obbligo a dirci la verità sul mondo.

NICOLETTA Verna, SCRITTRICE

È stato alle superiori, al quinto anno. Avevamo un'insegnante di fisica giovane, arcigna, che non

faceva niente per sembrare simpatica e per questo mi piaceva. Interrogava a sorpresa.

«Cos'è la luce?» m'inchiodò una volta.

Io non avevo studiato niente.

«La luce è l'unica cosa vera.»

«Prego?»

«È vero solo ciò che vediamo. Ovvero ciò che viene illuminato.»

Scosse la testa.

«Quanto impiega la luce del Sole ad arrivare sulla Terra?»

«Otto minuti» fece la secchiona del banco accanto.

«Ciò che viene illuminato è già finito da otto minuti. È passato. Niente di più illusorio. Giusto?»

«Non lo so» ammisi.

Presi quattro. A giugno mi diplomai e non la rividi mai più.

Dopo molti anni incontrai la compagna secchiona. Eravamo sotto le feste, parlammo di sciocchezze e poi a un tratto mi disse che la prof era morta. Era stato subito dopo la fine della scuola. Stava già male, ma non ce l'aveva mai detto.

«Le uniche cose vere sono quelle che non possiamo più vedere» dissi quasi fra me.

«Cosa?»

«Niente. Stai bene. Buon anno.»

«E qual è il principio sulla base del quale si sono evoluti i nostri sensi? Non quello di concederci l'accesso alla verità, ma quello di farci sopravvivere e riprodurre? Per questo abbiamo un corpo e un sistema nervoso che sono certamente vincolati alle leggi del mondo, ma che non hanno alcun obbligo a dirci la **verità sul mondo**.»

Matteo Persivale

Un'invisibile quercia americana

«Corriere della Sera», 2 gennaio 2026

Bravissimo, premiato, eppure dimenticato dal suo paese: l'enigma di Peter Matthiessen, vincitore del National Book Award e fondatore di «The Paris Review»

Un gomitolo di concuse ha fatto sì che uno dei più grandi scrittori americani del Ventesimo secolo (che ha fatto in tempo a pubblicare due dei suoi libri più importanti nel Ventunesimo, all'età rispettivamente di ottantuno e ottantasette anni) sia attualmente poco considerato in patria. Merita gratitudine Lance Richardson – giornalista, scrittore e professore universitario a Bennington: il college di Bret Easton Ellis, Donna Tartt e Jonathan Lethem – per il decennio di lavoro certosino che ha portato ora alla pubblicazione di *True Nature. The Pilgrimage of Peter Matthiessen* (Pantheon) e che cerca di chiarire questo mistero.

Peter Matthiessen (1927-2014) è una delle figure più enigmatiche della letteratura americana: «Una contraddizione ambulante, in parte realtà e in parte fiction» prendendo in prestito la definizione che Kris Kristofferson diede dell'amico Johnny Cash, altro uomo estremamente complicato. Matthiessen era bellissimo (la copertina della biografia di Richardson ce lo mostra al suo meglio, lo sguardo enigmatico da attore della Hollywood in bianco e nero), ricco, di ottima famiglia, la laurea a Yale e l'emigrazione a Parigi nel dopoguerra per sciacquare i panni letterari nella Senna e fondare «The Paris Review» (con l'aiuto decisivo, si scoprì poi, della Cia), scrittore eclettico che passò dai racconti di viaggio con occhio da etnografo e stile cristallino (*Il*

leopardo delle nevi, ultima edizione italiana da Beat, *Meridiano blu sugli squali bianchi*, uscito da Sperling & Kupfer, l'Africa di *An African Trilogy* e *The Tree Where Man Was Born*) al giornalismo da attivista (*Nello spirito di Cavallo Pazzo* edito in Italia da Frassinelli e che costò milioni al suo editore americano per poi finire bandito per un decennio). Matthiessen, devoto ambientalista e maestro zen pacifista, era serenamente disposto ad ammettere nella prefazione al suo *Cavallo Pazzo* che fosse per lui irrilevante l'innocenza o la colpevolezza del nativo americano condannato per l'omicidio di due agenti Fbi al quale aveva dedicato il libro (era per lui irrilevante anche la montagna di parcelle legali, circa cinque milioni di dollari una volta calcolata l'inflazione, che il suo libro costò alla Viking).

Matthiessen è a oggi l'unico scrittore ad aver vinto il National Book Award sia per la narrativa sia per la saggistica, un record che difficilmente verrà battuto da altri. Amico dei grandi, da James Salter compagno di sbronze (Martini secchissimo) a William Styron col quale giocava a tennis, da George Plimpton a Jim Harrison, da Don DeLillo a John Irving a Joy Williams, E.L. Doctorow e lo storico Robert Caro. Generoso mentore di giovani scrittori come Rick Bass, premiato in vita dai classici della Penguin pantheon della grande letteratura, Matthiessen

Salter: «Ero riluttante, non gli facevo leggere quello che stavo scrivendo. Avevo paura della sua **disapprovazione**, e troppo orgoglioso per chiedergli consiglio».

resta però una figura inafferrabile, enigmatica anche per chi gli fu vicinissimo. «In tanti mi chiedono di presentare loro Matthiessen, ma non so mai chi incontreranno» diceva Salter che all'amico dedicò un formidabile ricordo sul «New Yorker» nel 2014, diventato un prezioso volumetto edito per pochissimi. E fa impressione leggere Salter, uno degli scrittori in lingua inglese più eleganti del dopoguerra, che ammette: «Ero riluttante, non gli facevo leggere quello che stavo scrivendo. Avevo paura della sua disapprovazione, e troppo orgoglioso per chiedergli consiglio». Harrison, che lo adorava, diceva a tutti che l'amico Peter meritava il Nobel, eppure Matthiessen era capace di criticare con sorprendente durezza, come se nulla fosse, quel che di Harrison non gli piaceva.

Richardson descrive attentamente l'architettura emotiva, complicatissima, di uno dei massimi scrittori americani di saggistica che però si considerava più narratore (*Giocando nei campi del Signore*, tradotto da Frassinelli, *Far Tortuga* nel quale ricostruì la lingua perduta dei pescatori caraibici attraverso otto anni di lavoro maniacale tra etnologia e filologia e che fino alla fine considerò il suo libro più riuscito). Richardson non batte ciglio davanti alle pecche del Matthiessen uomo, che ci riferisce da cronista: i compulsivi tradimenti ai danni delle mogli (fu uno straordinario *tombeur de femmes*), la tendenza a scomparire nel nulla per mesi in tempi nei quali non esistevano internet e i cellulari (cose che lasciavano perplessi gli amici: possiamo immaginare l'effetto su moglie e figli), l'incapacità di rivelarsi anche alle persone più vicine.

Matthiessen oggi è inviso all'accademia americana proprio a causa delle sue contraddizioni: ambientalista radicale quando non era ancora di moda, violentissimo critico dell'imperialismo e del colonialismo ma bianco, ricco, etero, di ottima famiglia con

magione a Long Island, e quell'aiuto della Cia per la sua start up letteraria (non lo rivelò mai ai soci-amici, che scoprirono tutto vent'anni dopo sul «New York Times», *noblesse oblige*).

Negli anni della luminosa vecchiaia invece di dare segni di cedimento come certi suoi contemporanei, mise ordine nella trilogia sul fuorilegge Edgar «Bloody» Watson (1855-1910) – *Uccidere mister Watson* (1991), tradotto da Frassinelli, *Lost Man's River* (1997) e *Bone By Bone* (1999) – e la sintetizzò nel formidabile romanzo *Shadow Country* (2008): National Book Award per la narrativa e medaglia Howells. A ottantuno anni compiuti.

Scoperta al ritorno dall'ennesima spedizione sull'Himalaya una malattia incurabile, Matthiessen passò l'ultimo anno della sua vita lunghissima e straordinaria scrivendo nel suo piccolo capanno nel giardino di casa, incurante del progredire del male: ecco *In Paradiso* (e/o), riflessione su Auschwitz, la sua «morte di Ivan Il'ič» pubblicata negli Stati Uniti tre giorni dopo la sua scomparsa.

Matthiessen muore nel suo letto il 5 aprile 2014, circondato dalla famiglia che lo adorava nonostante tutto, la musica dell'amata Sinfonia concertante per violino e viola di Mozart nell'aria. Il ricordo del figlio Luke: «L'albero fuori dalla sua finestra si animò, decine di uccelli cantavano come una sola voce». Poi all'improvviso gli uccelli volarono via, e Peter Matthiessen morì. Alla moglie Maria, ancora una volta al suo fianco, l'ultima parola: «Una presente quercia è caduta».

«In tanti mi chiedono
di presentare loro
Matthiessen, ma non so
mai chi incontreranno.»

Fabrizio Sinisi

I racconti di Kafka restano sintonizzati sul presente

«Domani», 4 gennaio 2026

Ha fatto rumore la scelta della curatrice Daria Biagi di ritradurre il titolo del più celebre degli apologhi kafkiani con *La trasformazione*

C'era una pratica a cui Martin Heidegger diceva di attenersi scrupolosamente: ogni due o tre anni, cambiava posto ai mobili di casa. Era necessario, diceva, per straniare la mente, impedirle di abituarsi a pensare che abitiamo in mezzo a cose stabili e ben radicate; serviva a non dimenticare che gli oggetti non sono realtà granitiche ma funzioni, elementi di una relazione instabile e irrequieta, e che gli spazi non sono fotografie, ma mutabili geografie.

In buona sostanza: disabituare il cervello all'abitudine; usare la scomodità per disorientarlo, per continuare a tenerlo attivo, come se il cervello fosse un oggetto da manutenere, così che non perda lo scatto e la forza. La nuova – e, tanto vale dirlo da subito: eccezionale – traduzione integrale dei racconti di Franz Kafka a cura di Daria Biagi (Einaudi) funziona come uno di questi esercizi di spostamento, di riallineamento, di asimmetria.

Ha fatto rumore la scelta della curatrice di rinominare quello che resta il più celebre degli apologhi kafkiani, *La metamorfosi*, ritraducendone il titolo: *La trasformazione*. Metamorfosi, si dice, era un titolo storico, così connotato al grande pubblico da essere diventato, per così dire, istituzionale. A tanti è sembrato un tradimento; a certi addirittura una volontaria provocazione.

RISINTONIZZARSI

Non è la prima volta che succede qualcosa del genere: Renata Colorni ritradusse per Mondadori *La montagna incantata* di Thomas Mann come *La montagna magica*; più di recente Carmen Gallo ha pubblicato per il Saggiatore una nuova traduzione del capolavoro di Thomas Stearn Eliot col titolo *La terra devastata* al posto del più noto (e altrettanto istituzionale) *La terra desolata*.

Ci sono, certo, le motivazioni filologiche e linguistiche: la montagna non è incantata perché «incantata» è un participio passato e presuppone quindi che qualcuno o qualcosa le abbia gettato un incanto, e che la magia non sia dunque, come indica l'originale tedesco, una proprietà intrinseca della montagna; e viceversa la *wasted land* eliotiana è il luogo non di uno spaesamento metafisico ma di un'azione passiva, subita, violentemente inflitta, una mortificazione operata dall'uomo e dal tempo: «devastata» è quindi un termine molto più esatto di una più generica, atmosferica desolazione.

Anche di questa nuova traduzione kafkiana Daria Biagi fornisce una scrupolosa spiegazione: tradurre *La trasformazione* anziché *La metamorfosi* serve a proporre una modalità di lettura che «sposti l'attenzione» dalla metamorfosi che colpisce Gregor Samsa alla «trasformazione complessiva di un intero

universo di relazioni, che include la famiglia del protagonista».

Sebbene solo Gregor Samsa subisca la metamorfosi, è tutto il mondo che lo circonda a trasformarsi insieme a lui. Inoltre, linguisticamente, il termine *Die Verwandlung* ha, nel tedesco, un uso meno altisonante e letterario, e quindi in linea con un «tono volutamente colloquiale, non artificioso, piano, che va dalla scelta di termini quotidiani per la voce narrante fino alla riproduzione dei modi di parlare dei personaggi di classe sociale più bassa». Sono aspetti tecnici che ci riguardano fino a un certo punto. Più pertinente, in questo caso, è forse la domanda: ha senso, per un autore come Franz Kafka – celebrato in gran parte da postumo, classico suo malgrado, alieno per natura e per vocazione – appellarsi all’abitudine, all’istituzionalità?

Kafka – così come ogni altro grande autore – non è un monumento: e trattandolo come tale si finisce per fargli fare la fine delle statue risorgimentali nelle piazze o in cima alle rotonde stradali: ingombranti

omaggi alla retorica. Ci passiamo continuamente intorno, eppure abbiamo smesso di vederli; non ci turbano, non ci interpellano, non ci fanno più paura. E Kafka, invece, è un autore che deve farci paura. Kafka ha scritto parole che aspirano ad essere i nostri giudici, attraverso cui non ci sia permesso di passare tranquilli.

Come ha detto una volta il filosofo Ortega y Gasset: tradurre significa risintonizzare. Ricomprendere, ricomporre una reazione chimica vincente cambiando alcuni dei fattori in gioco; collocare una trappola in un ambiente diverso da quello in cui siamo abituati a vederla funzionare. Tradurre significa puntare un segnale sulla frequenza del presente, cercare di sincronizzare oggetto e onda. La domanda da farsi davanti a una nuova traduzione di Kafka è dunque quella che ci si faceva usando le radio o i vecchi telefonini: prende?

TRA L'IO E L'IGNOTO

Sì, prende. Kafka prende benissimo. La nuova traduzione è un meccanismo che funziona divinamente;



intercetta tutte le vecchie onde e ne rilancia di nuove e diverse, ancora più inquietanti e disturbate: «Un mattino, svegliandosi nel suo letto da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò trasformato in un enorme, lurido insetto».

Siamo sempre lì, nel più celebre e insieme nel più disturbante degli incipit. La leggenda vuole che, quando Kafka stesso ne diede una prima lettura ad alta voce ai suoi amici, scatenò le più irrefrenabili risate. Se oggi questo racconto non ci fa più ridere è perché quella trasformazione annunciata nel titolo è proseguita, e come un'irradiazione tossica è arrivata sino a noi; è passata per le nefaste apocalissi del Novecento; è stata remixata dalle profezie di Benjamin, Horkheimer, Adorno, Pasolini; e tuttora risuona come un enigma oscuro nascosto nelle frequenze del presente. Questo libro è in fondo uno strumento di guerra. Una guerra efferata, cominciata a inizio Novecento, all'insaputa dei suoi stessi combattenti, ma sempre ferocemente sentita dai loro eserciti, che hanno continuato a battersi per tutto il secolo e ancora oggi continuano a farlo: la guerra tra Proust e Kafka. Sotto le bandiere di questi due autori-vangelo, si scontrano due diverse (forse opposte) idee di letteratura. Da un lato una scrittura dell'Io: un Io immenso, sovraesteso, un Io che fa tutt'uno col mondo e concepisce la scrittura come la capillare esplorazione del Sé; dall'altro una scrittura dell'ignoto, dell'oscuro, una letteratura come parola del mondo che è al di fuori delle carte geografiche, e che non concede un centimetro alle peripezie dell'individuo singolo e del suo privato.

Chi entra oggi in una libreria può avere l'impressione che l'opzione Proust abbia vinto: più che mai siamo nel trionfo dell'autobiografia, del memoir,

dell'autofiction, della testimonianza, dell'analisi della psicologia e dell'intimo, dell'esperienza vissuta come patente dell'unica verità che sembra oggi restare alla letteratura: quella dell'Io.

KAFKIANI OVUNQUE

Tuttavia, se ci si guarda intorno, ci si accorge che forse non è proprio così. Tutt'intorno alle strutture principali, nei luoghi apparentemente più suburbani e clandestini, nelle retrovie, nelle periferie, ai margini delle istituzioni, in territori forse più selvaggi ma anche più vitali, l'opzione Kafka sta vincendo molte battaglie.

Ovunque, a guardar bene, assistiamo al sotterraneo ma continuo ritorno del kafkiano: kafkiana è la moda del weird, così come apertamente kafkiana era Mark Fisher; è kafkiana molta della miglior letteratura attuale, da Margaret Atwood e Thomas Pynchon a Mariana Enríquez e László Krasznahorkai; è kafkiano il cinema di David Lynch e tutto l'universo di epigoni che ne discende; kafkiana è l'epica moderna di Paul Thomas Anderson; kafkiane sono le figure e gli animali di Wes Anderson, e kafkiane sono le più estreme parabole di Werner Herzog; è kafkiana l'arte criptica e beffarda di Maurizio Catellan e di Ai Weiwei; è kafkiano il miglior teatro europeo, da Romeo Castellucci fino ai Peeping Tom e i Fc Bergman.

Nessun libro può, da solo, innescare una rivoluzione culturale. Ma un libro può essere una pietra da usare in una lotta. I racconti di Kafka andrebbero tenuti sempre con sé, come il breviario di un combattente: l'amuleto di un'idea di letteratura che ancora crede di poter essere uno strumento di decrittazione del mistero del mondo.

«Nessun libro può, da solo, innescare una rivoluzione culturale. Ma un libro può essere una **pietra da usare in una lotta**.»

Jessica Chiti

Se gli editori «arrotondano» con la formazione

«Libero», 5 gennaio 2026

Le vendite dei libri calano e molti marchi lanciano corsi per editor, grafici, traduttori. Un'opportunità o fabbrica delle illusioni?

Negli ultimi anni il sistema editoriale italiano sta vivendo una fase di forte pressione. Il mercato della varia ha chiuso il 2024 con un calo dell'1,5% a valore e con 2,4 milioni di copie vendute in meno rispetto all'anno precedente; nei primi mesi del 2025 la contrazione è proseguita, segnando un -3,6% a valore. Parallelamente, i dati sulla lettura mostrano una lenta ma costante erosione: diminuisce il numero dei lettori abituali, cala il tempo medio dedicato ai libri e si restringe la quota di chi legge esclusivamente su carta.

In questo scenario, i costi di produzione aumentano e la filiera, già fragile, fatica a mantenere margini sostenibili. In questo contesto molti editori – dai maggiori ai più piccoli – hanno scelto una strada parallela alla pubblicazione di libri: lanciare academy interne, scuole e percorsi di formazione on line dedicati a chi sogna di lavorare nel settore. Corsi per editor, traduttori, grafici, correttori di bozze, persino social media manager specializzati nel mondo del libro e l'utilizzo dell'intelligenza artificiale nel settore editoriale.

LE NUOVE STRATEGIE

Un'offerta in crescita costante, che racconta molto dello stato attuale dell'editoria e delle sue nuove strategie di sopravvivenza. Da un lato, la formazione

appare come una naturale estensione delle competenze dell'editore: chi meglio di chi produce libri può insegnare come farli nascere? È un modo per capitalizzare un know-how che il mercato tradizionale non sempre remunerava, e al tempo stesso per diversificare le fonti di reddito in un periodo in cui la vendita dei libri non basta più. Le academy diventano un prodotto, un marchio, un servizio aggiuntivo capace di attirare un pubblico giovane e motivato, spesso disposto a investire somme importanti pur di entrare in un settore percepito come culturalmente prestigioso. Dall'altro lato, però, cresce una domanda legittima: quanto queste formazioni sono realmente collegate a concrete opportunità professionali?

TUTTO IN POCHE SETTIMANE

L'editoria è un mondo piccolo, competitivo, caratterizzato da un alto tasso di contratti intermittenti e retribuzioni spesso modeste. La retorica del «diventa editor in poche settimane» rischia di costruire un immaginario fuorviante, alimentando illusioni difficili da sostenere nella realtà quotidiana degli uffici editoriali. In molti casi i percorsi formativi sono utili, offrono strumenti e introdurranno competenze reali; ma altrettanto spesso si fermano alla soglia del mercato del lavoro, lasciando gli studenti

«Se la formazione diventa una linea di business tanto importante quanto la produzione di libri, il rischio è di vedere l'industria concentrarsi più sulla generazione di **nuovi aspiranti professionisti** che sulla costruzione di innovazione editoriale.»

a confrontarsi con un'offerta di posizioni limitata e un ricambio professionale minimo.

Il meccanismo è sottile: le case editrici, spinte da un mercato in contrazione, trasformano la propria autorevolezza in un prodotto formativo. È una strategia comprensibile, ma che solleva interrogativi etici e culturali. Quanto c'è di reale intenzione di formare i professionisti del futuro e quanto, invece, di necessità di sostenere bilanci sempre più complessi?

CREA LA COMMUNITY

L'investimento degli studenti diventa parte di un'economia parallela che alimenta la visibilità dell'editore, rafforza il brand, crea community digitali e genera contenuti promozionali a basso costo. Una dinamica che rischia di trasformare la formazione in un dispositivo di marketing più che in un percorso professionalizzante.

Per chi desidera entrare nell'editoria, l'effetto è ambivalente: da una parte l'accesso alla formazione è più semplice e più capillare rispetto al passato: non servono master universitari né anni di apprendistato informale. Tuttavia, questa apparente democratizzazione non può sostituire la solidità dei percorsi universitari in editoria, che restano strutturalmente

«Le scuole degli editori possono essere un ponte verso il settore, ma non dovrebbero trasformarsi in una **porta di accesso illusoria**.»

più rigorosi, multidisciplinari e radicati in un metodo critico indispensabile per comprendere davvero la filiera del libro. Dall'altra, la proliferazione dei corsi crea un affollamento di competenze teoriche che non trova un equivalente sviluppo occupazionale. Le redazioni non si espandono, le posizioni aperte sono poche e spesso temporanee, mentre la narrazione dell'«opportunità dietro l'angolo» alimenta aspettative difficili da soddisfare.

LA NECESSITÀ DI SPERIMENTAR

Il fenomeno pone dunque una questione più ampia: quale futuro immagina l'editoria per sé stessa? Se la formazione diventa una linea di business tanto importante quanto la produzione di libri, il rischio è di vedere l'industria concentrarsi più sulla generazione di nuovi aspiranti professionisti che sulla costruzione di innovazione editoriale. Eppure la necessità di sperimentare, di allargare il pubblico dei lettori, di investire in nuove forme narrative rimane urgente. Senza questi elementi, nessuna academy potrà realmente garantire un ricambio generazionale nelle professioni del libro.

Le scuole degli editori possono essere un ponte verso il settore, ma non dovrebbero trasformarsi in una porta di accesso illusoria. Informare con trasparenza, contestualizzare le reali condizioni lavorative, riconoscere le difficoltà strutturali: è questa la responsabilità che ogni casa editrice dovrebbe assumersi nel momento in cui decide di «insegnare» il proprio mestiere. Nel mezzo di una stagione segnata da instabilità economica e mutamenti culturali, il modo in cui l'editoria racconta sé stessa – e il proprio futuro – è una delle questioni più decisive da osservare.

Maria Novella De Luca

«*Party, affari, elettroshock: mi credevo un genio, ero soltanto bipolare.*»

«la Repubblica», 6 gennaio 2026

Intervista a Fabio Macaluso

«Il giorno della maturità oltre al mio tema ne feci altri tre, per un gruppo di compagni di classe che con l’italiano non andavano d’accordo. Io presi dieci, loro sette e mezzo, una specie di miracolo. Memorizzavo tutto, capivo al volo, non ero mai stanco, bruciavo tappe, il mio cervello correva alla velocità della luce, mi sono laureato in Giurisprudenza in tempi record, a trent’anni avevo tutto ciò che un uomo può desiderare: un lavoro magnifico, una compagna amatissima, un figlio appena nato e montagne di soldi. Pensavo di essere un genio invece ero soltanto gravemente malato. Poi bum, la caduta. Bipolare fu la diagnosi tardiva. E ho perso tutto.»

Fabio Macaluso, avvocato, ha il dono dell’ironia e della leggerezza. Trent’anni fa, oggi ne ha sessanta, era un supermanager, protagonista di quell’avventurosa fase storica che avrebbe cambiato il mondo delle telecomunicazioni in Italia. Ha scritto un libro, *Volevo un tè al limone. La mia vita da bipolare* (Marsilio), dove spesso si sorride e a volte si piange. Ovunque vada a presentarlo accorrono decine, centinaia di pazienti, familiari, madri e padri di figli con disagio psichico.

Macaluso, si aspettava questo seguito?

Francamente no, ogni volta mi sorprendo, ma della malattia mentale non parla nessuno. Ho deciso di raccontare la mia vita, di mettere a nudo i deliri di grandezza e le voragini della depressione del

disturbo bipolare, perché da vent’anni, invece, grazie ai farmaci, sono ormai stabile. E volevo offrire speranza a quel milione e mezzo di persone che come me convivono con questa malattia.

Ha scelto uno stile ironico, addirittura caustico, pur senza omettere nulla, elettroshock compresi.

Quando non sapevo ancora di essere bipolare ho combinato ogni sorta di disastri. Il mio è un disturbo subdolo, perché stai male quando stai bene. Nella fase di «ipomania» ti sembra di essere invincibile, poi però arriva la «mania» e quindi la caduta. Una depressione così profonda che pensavo di essere fatto di cenere. È come morire. Mi ritrovai in pigiama, di notte, a chiedere alla vicina di cucinarmi per pietà un piatto di pasta.

Un esempio di quei disastri?

Comprare in poche ore un palazzo da 600.000 euro a Budapest perché mi ero innamorato di una certa Ildikó, che poi mi scaricò. Abbandonare Omnitel – dove a trentuno anni ero a capo del team legale – prima che le mie stock option maturassero, rimpiangendo come un’ossessione quei soldi in realtà mai arrivati nelle mie tasche.

Le montagne russe, appunto.

Feste ogni notte, casa mia era un porto di mare, musica da sfondare i timpani. Ero convinto di essere

vittima di un complotto: così regalai 500 euro a Livio, un tappezziere che aveva la bottega accanto al mio palazzo, perché si travestisse da guardia del corpo, con due magliette sotto l'ascella per mimare una Colt, e andai a minacciare i miei ex datori di lavoro. Livio si era così immedesimato nel ruolo che mentre la sicurezza mi buttava fuori, gridava ai vigilantes: «A stronzi, nun ce provate che ve sparò 'n testa».

Però la sua carriera vola.

Lascio Omnitel, passo in Enel dove partecipo al lancio di Wind, trattando con France Télécom e Deutsche Telekom. Lavoravo a ritmi feroci, leggevo documenti astrusi in poche ore, mio padre mi definiva «inaffondabile». Ero innamorato della mia compagna, che avevo conosciuto in Omnitel, e nel 1998 nasce nostro figlio. Lo chiamiamo Frank, in onore di Frank Zappa. Nel 2000 fonda un mio studio legale, il mio rapporto sentimentale va in crisi, ci lasciamo, impossibile vivere accanto a me. A trentasette anni, di botto, durante un pranzo a casa di amici, ho una crisi psicotica. È l'inizio della fine ma anche della rinascita.

Rinascita? Perché?

Quando lo psichiatra Giovanni Cassano fece la prima diagnosi giusta, prescrivendomi il litio, la consapevolezza di aver un disturbo mentale cronico mi ha dato la forza di cambiare vita. Mi definì una «Ferrari finita fuori strada».

Molte le diagnosi sbagliate?

Troppe. Ero stato curato come «depresso reattivo», anziché bipolare, ma gli antidepressivi non facevano altro che peggiorare la mia condizione maniacale di onnipotenza. Da vent'anni con precisione militare, prendo i farmaci prescritti.

In mezzo ci sono pagine durissime però. Il tribunale le toglie la responsabilità genitoriale di suo figlio Frank.

La mia compagna cominciò ad avere paura di lasciarmi con Frank. La comprendo, era difficile fidarsi di me. Ma fu un colpo durissimo. Anni dopo,

una lungimirante giudice, Magda Brienza, ci portò a un accordo che mi fece ritrovare Frank. Oggi vive a Milano e fa l'ingegnere.

Si sottopone a dieci elettroshock.

Era ottobre del 2002. Ero in cura con Athanasios Koukopoulos, psichiatra di rara umanità che più volte mi ha salvato la vita. Ma ero di nuovo in uno stato depressivo grave. A rischio suicidio, dissero. Accettai. Durante le scosse elettriche mi sedavano e Koukopoulos raccontava di isole greche e mare blu.

Servirono?

No, a niente. Fu dura tornare a fidarmi di Koukopoulos.

Il reparto psichiatrico?

Ci finii in una notte di crisi, quando un vicino chiamò la guardia medica. Pazienti legati, regole carcerarie. Ricordo Carmelo, voleva giocare a ping-pong. Gli infermieri dicevano: «Non puoi». Li sfidò urinando sul tavolo. Lo aggredirono, finì sedato e con le cinghie al letto. Il dramma è che lì dentro sei buttato soltanto in attesa che i farmaci spengano l'incendio.

Il titolo arriva da quei giorni.

Una mattina in mensa provai a chiedere un tè al limone. «Mi piace moltissimo» aggiunsi. L'inserviente mi fissò diritto negli occhi: «Ah sì, le piace moltissimo? Smettila, mettete a magnà e nun rompe». Piansi. Era violenza inutile.

Oggi lei sta bene.

Un amico scrittore che purtroppo non c'è più, Rocco Carbone, mi presentò il suo terapeuta, lo psichiatra Giuseppe Nicolò. Grazie alla sinergia tra Nicolò e Koukopoulos il cocktail di farmaci che assumo tiene sotto controllo il disturbo. Abito in Puglia in campagna, i miei superpoteri sono scomparsi nella conquista di una serena normalità. Per dirla con Maradona non c'è più la mano de Dios nella mia vita. Infinitamente meglio così.

Francesco Gerardi

Béla Tarr era talmente diverso che si è inventato un cinema che solo lui poteva fare e nessuno potrà mai imitare

«Rivista Studio», 7 gennaio 2026

Un uomo che con la macchina da presa ha cercato di dire la verità e fare la rivoluzione

Come tutti gli uomini di cultura vera e raffinata, Béla Tarr amava la volgarità. Tutte le sue interviste sono piene di parolacce, imprecazioni, lamentele, arrabbiate, insulti. Il primo lavoro della sua vita era stato operaio presso un cantiere navale, quando aveva sedici anni. Lì non si andava troppo per il sottile, le barche si costruivano con sudore, sputi e bestemmie, Tarr – figlio della piccolissima borghesia di Pécs, genitori che lavoravano entrambi al teatro, padre scenografo, madre suggeritrice – imparò presto a navigare quel mare. Furono anni assai formativi, anni che gli insegnarono che la risposta giusta a quasi tutte le domande è quasi sempre «vaffanculo». Un esempio: nel 2023 l’American Cinematheque organizzò a Los Angeles una retrospettiva a lui dedicata che comprendeva una proiezione di *Sátántangó* e soprattutto una versione di *Werckmeister Harmonies* restaurata in 4k. Il titolo scelto per la retrospettiva fu *Boundless Damnation*, «dannazione sconfinata», che dice poco del cinema di Tarr ma molto dei suoi amanti. In ogni caso, per la retrospettiva c’era il tutto esaurito, cosa che sorprese non poco gli assistenti di Tarr, che lo accompagnarono in quel viaggio a Los Angeles. Continuavano a ironizzare sul fatto che chi lo avrebbe mai detto che al mondo ci fossero così tante persone che vogliono vedere i film lunghi. La risposta di Tarr fu: «Ma andatevene affanculo».

Tarr non sarebbe stato né quest’uomo né quel regista se non fosse stato per il comunismo. Non sono molti i meriti da riconoscere al Partito socialista operaio ungherese di János Kádár, ma uno di questi è certamente aver dato al mondo il regista Béla Tarr. Da ragazzo, Tarr sognava di diventare filosofo, finite le scuole superiori voleva iscriversi all’università e mettersi a studiare. Ma il Partito socialista operaio ungherese non era convinto che Tarr appartenesse alla meglio gioventù ungherese che meritava l’istruzione accademica. Aveva soltanto sedici anni ma era già noto alle autorità per via di questo filmetto che aveva girato assieme a una banda di scappati di casa come lui a cui aveva assegnato il pretenziosissimo nome di battaglia Dziga Vertov. Questo film aveva vinto il primo premio a un festival cinematografico locale, e tanto bastò perché le autorità interrogassero tutti i membri del gruppo Dziga Vertov. Sarà un caso, ma dopo questo fatto nessuna università del paese volle Tarr tra i suoi iscritti. Fu così che finì a lavorare al cantiere navale, poi come impiegato custode della sede nazionale della Casa per la cultura e il divertimento, poi come regista. Ha sempre detto, Tarr, che se le cose non fossero andate come sono andate, il cinema per lui sarebbe rimasto quello che era stato all’inizio: un hobby, un modo per ammazzare il tempo in un posto in cui non c’era granché da divertirsi.

IL RIVOLUZIONARIO E IL MAESTRO

La repressione subita per la prima volta ad appena sedici anni può trasformare il represso in una tra due cose: un reazionario o un rivoluzionario. Per Tarr sappiamo come è andata. Finita la sua vita da regista – quello che dovevo dire l'ho detto, sono soddisfatto, basta così, spiegò annunciando che *A Torinói ló* sarebbe stato il suo ultimo film – Tarr è diventato maestro. Non nel senso arbasiniano di venerato maestro, riconoscimento di cui non gli è mai importato un fico secco. Maestro in senso letterale: nel 2012 lascia Budapest e se ne va a Sarajevo, anche per colpa di uno sgradevole incontro con degli sgherri del governo di Orbán, che vanno da lui a dirgli che da adesso per fare i film bisogna si assuma certe responsabilità e rispetti certe aspettative. «Queste merde, queste merde di destra. Fanculo, [...] me ne vado perché non c'è speranza.»

E se ne va davvero, a Sarajevo, appunto, dove apre la sua scuola di cinema, l'ormai leggendaria film. factory. Il suo programma accademico Tarr lo riassumeva in quattro parole: «Nessuna istruzione, solo liberazione». I semi della rivoluzione che il regime ungherese aveva piantato in un ragazzino di sedici anni hanno fatto nascere una pianta che continuava a dare frutti anche quaranta anni dopo. La film. factory si potrebbe definire, prendendo in prestito le parole del poeta Jay-Z, una scuola in cui Tarr insegnava ai suoi studenti a vivere la hard knock life. «Dovete buttare giù le porte a calci» diceva ai suoi studenti che gli chiedevano come entrare nel mondo del cinema. Fare tutto quello che volete, esattamente come lo volete, proprio come aveva fatto lui. Anche perché questa è l'unica vita in cui a un certo punto ci si può permettere di dire «quel che è fatto è fatto, adesso non me ne frega più niente.»

«Queste merde, queste merde di destra. Fanculo, me ne vado perché non c'è speranza.»

Certo, si prova una certa tenerezza a immaginare quei ragazzi. Il regista di *Nido familiare*, *L'outsider*, *Rapporti prefabbricati*, *Almanacco d'autunno*, *Perdizione*, *Sátántangó*, *Le armonie di Werckmeister*, *L'uomo di Londra* e *A Torinói ló* che ti dice di fare quello che ha fatto lui. Certo, facile, che ci vuole, mo' me lo segno, adesso mi ci metto, giusto il tempo di trovarmi anche io un mio László Krasznahorkai con cui scrivere le sceneggiature e un Mihály Víg che mi componga le colonne sonore. Come tutti i radicali, Tarr non ha mai davvero capito che la radicalità è una forma di ascetismo e che l'ascetismo visto da fuori è solo una delle tante pratiche della pazzia. Solo un regista pazzo può decidere di girare tutti i suoi film in bianco e nero per protestare contro le scelte industriali di una multinazionale. Quando negli anni Ottanta Kodak passò dalla pellicola in celluloide a quelle di poliestere, Tarr smise di usare quella pellicola. Per sempre. Decise che da quel momento avrebbe girato solo in bianco e nero, perché «i colori in poliestere sono finti. Il rosso è troppo rosso. Il giallo è troppo giallo. Poi finisce che mi incazzo perché non riesco ad aggiustare la drammaturgia del colore».

UOMINI FORTI, FILM FORTI

Sembrano davvero i pensieri di un pazzo, ma in realtà sono i ragionamenti di un uomo con una missione (non che le due cose non siano la stessa cosa, spesso e volentieri). I film di Tarr sono quasi impossibili da raccontare, ragione per la quale sono diventati una sorta di prova del fuoco per il cinefilo in divenire: per sapere devi vedere, se vedrai allora crederai, ma non c'è scorciatoia, devi startene nel suo mondo per tutto il tempo che lui ritiene necessario e fare tutto quello che lui ti dice di fare. Quando uscirai, potrai farti la domanda che lui si aspettava il pubblico si facesse alla fine dei suoi film: «Come mi sento? Mi sento più forte o più debole?». A seconda della risposta saprai se ti piacciono i film di Béla Tarr e, forse, se ti piace davvero il cinema.

Sembrano i pensieri di un pazzo anche questi, me ne rendo conto. Ma nonostante il cinema di Tarr

«Sono sempre stato una persona di una certa sensibilità sociale, credo si veda nei miei film, nessuno dei quali parla di gente che di solito trovi sulla copertina di *Vanity Fair*.»

sia stato uno dei più fraintesi di sempre – dai critici, che gli hanno affibbiato quell'odiosa etichetta di «slow cinema»; dai cinefili, che hanno trattato spesso i suoi film come cilicio da mettersi alla gamba per segnalare al mondo il loro fervore religioso – resta anche uno dei più «semplici» che ci siano mai stati. Lui stesso lo descriveva usando quasi ossessivamente la parola «onestà», che nella sua testa era merito e metodo, mostrare non soltanto le cose che sono ma anche le cose come sono. «Sono sempre stato una persona di una certa sensibilità sociale, credo si veda nei miei film, nessuno dei quali parla di gente che di solito trovi sulla copertina di “*Vanity Fair*”.

Gente come quel commerciante peruviano, protagonista assieme a Tarr della foto che tutti stanno condividendo sui social in queste ore. Il commerciante peruviano aveva un negozio a Lima in cui vendeva solo copie pirata dei film di Tarr, un giorno Tarr passa di lì, lo nota, ci entra e si fa una foto con lui (non sappiamo se abbia anche comprato dei dvd ma non è da escludere). Tante volte hanno chiesto a Tarr perché la scoperta non lo avesse fatto arrabbiare: la pirateria uccide il cinema, no? Lui aveva detto che andava bene così: «Io ci sto perdendo dei soldi, ma il tipo sicuramente non ne sta facendo, vendendo i miei film».

CONTRO LO STORYTELLING

Gente che non sa cosa fare né dove andare, in un mondo che non è più bello ma che nemmeno è pronto a morire, per un cinema che ricorda le giornate in cui non succede assolutamente niente e che costituiscono tuttavia la stragrandissima parte dell'esistenza. Una delle poche persone ad aver davvero capito la missione che Tarr si era dato fu Susan Sontag, che di *Sátántangó* disse la cosa più bella che di un

film del genere si possa dire: «Sarei felice se potessi rivederlo tutti i giorni per il resto della mia vita». Il punto è proprio questo: i film di Tarr li rivediamo tutti i giorni della nostra vita, basta guardarsi attorno. Era la sua definizione di storytelling, questa, lui che odiava la definizione ufficiale di storytelling e per questo odiava il cinema «action-cut-action», come lo chiamava lui. Se devi raccontare la vita vera, devi raccontare la stessa cosa che succede infinitamente nello spazio e nel tempo, sosteneva. «Quanto ci metti a dire una cosa dipende dalla cosa che devi dire. Non m'importa cosa è considerato accettabile e cosa no.»

Béla Tarr è morto a settanta anni, e non mi è chiaro perché ma questa informazione mi ha stranito. Pensavo fosse più vecchio, molto, centenario o quasi. Penso anche questo abbia a che vedere con la leggenda che lo circondava, quella di un uomo capace di piegare alla sua volontà lo spazio e il tempo, quello dentro e attorno a uno schermo cinematografico ma anche quello dentro i confini e attorno ai bordi del suo stesso corpo, per apparire a piacere come il sedicenne enfant prodige che invita i coetanei della sua scuola di cinema a fare casino o il vecchio brontolone sopravvissuto alla sua arte. Per tutta la vita, Tarr ha invitato il pubblico a chiedersi come si sentisse dopo aver visto uno dei suoi film: più forte o più debole. Per tutta la vita, si è rifiutato di azzardare lui una risposta. Ma nelle ultime interviste l'aveva fatto, e mi piace pensare che abbia deciso di smettere di vivere per questo, per lo stesso motivo per cui aveva deciso di smettere di fare film: perché quello che doveva fare ormai l'aveva fatto, la sua risposta ce l'aveva. «Penso che le persone si sentano più forti. Se vedi cose terribili, la vera e propria merda della vita, e la affronti e la capisci, diventi più forte. Io la vedo così.»

Raul Gabriel

C'è una bable che lega Medioevo e Ia

«Avvenire», 8 gennaio 2026

Il meccanismo immaginifico alla base delle miniature del Libro di Kells è omologo a quello delle Ia: una estetica che innesta fonti e linguaggi diversi

Dei tanti strilloni che popolano il *panem et circenses* delle intelligenze artificiali elargito a masse colpevolmente ignare, non so quanti siano al corrente dell'esistenza del Leabhar Cheannais, ossia il Libro di Kells. È un manoscritto ricco di miniature, realizzato da monaci irlandesi intorno all'anno Ottocento e per alcuni studiosi rappresenta a buon titolo l'epitome di quella che Umberto Eco chiamava «estetica isperica», controcanto fisiologico destabilizzante e rivoluzionario di quella più classica, con le sue certezze simmetriche. Un compendio di meraviglie dissonanti, dalla vastità proteiforme e imprevedibile che, con le sue metamorfosi compresse, è stato fonte di ispirazione per il Joyce del *Finnegans Wake*.

Dimentichiamo per un momento le ovvietà delle speculazioni tra il tenore manualistico e il piglio profetico, fuorvianti e cannibalizzate dalla divulgazione selvaggia, destinate ad attecchire su una umanità che il mercato e i suoi ambasciatori considerano unicamente merce di scambio e riserva di facile consenso. L'autentica specificità rivoluzionaria dell'evento esteso che definiamo grossolanamente con il binomio intelligenza artificiale, riguarda le fondamenta del linguaggio, trama fenomenologica dei fatti che definiscono la realtà indipendentemente dal contesto. Il Libro di Kells è un evento che, in prima battuta, può apparire il viaggio multimediale ante litteram

di chimere a ruota libera, tali da indurre un ripensamento viscerale di ciò che classifichiamo esistente, metaforico, metalinguistico, metafisico, pragmatico, semiotico, simbolico. Andando appena più in profondità vi si scopre una apertura metodologica a logiche che assemblano un edificio cognitivo spaziale e inedito, destrutturando alla radice il precedente fino a farlo scomparire. L'estetica del Libro di Kells sta a quella classica come l'intelligenza artificiale sta all'analogico. Una proporzione le cui incognite fluttuano in processi che celano una costante e ambigua ridefinizione.

La frammentazione e ricomposizione delle forme che il manoscritto miniato conservato al Trinity College di Dublino mette in scena come la esuberante superfetazione spontanea di ibridi bizzarri ci permette di intravedere una vertigine di complessità spiraliformi che si ribellano al vincolo algoritmico delle pedanti perfezioni geometriche naturali avvolte nelle spire auree e soffocanti di Fibonacci.

Il procedimento della compenetrazione tra entità diverse non è altro che il versante metaforico visivo della continua trasformazione che interessa l'organismo più cangiante e imprendibile con cui abbiamo a che fare: il linguaggio. Il modo isperico va molto oltre la dimensione onirica e surreale della lingua latina innestata con termini dall'origine eterogenea, non di rado

oscura (*hispericum eulogium*). È la reazione, insieme analitica e debordante, proiettata nel futuro ignoto come rimbalzo dei tempi di transizione, spesso incerti. Meccanismo che, se per un verso interessa tutta la storia, in alcuni periodi assume un carattere di urgenza che non è possibile ignorare. La contemporaneità dei congegni Ia, come il Medioevo in fermento del Libro di Kells, è indiscutibilmente tra questi.

L'utente potrebbe rimanere sorpreso dall'accostamento transepocale di questa opera all'impatto onnicomprensivo che contraddistingue le intelligenze artificiali. Eppure, a uno sguardo minimamente attento, la prossimità è evidente. Oggi siamo sommersi da meccanismi che generano costantemente prodotti immaginifici in forma di immagini e video. Cosa sono, se non la evoluzione asimmetrica degli artifici utilizzati per concepire e realizzare le incredibili miniature della poetica isperica? Cosa sono gli applicativi generativi se non la omologia cosmogonica e aggiornato delle ibridazioni sublimate in forma artistica nell'arazzo esteso del Libro di Kells? Una filogenesi già scritta, e che può apparire impercorribile, di labirinti i cui centri e liminari remoti si sovrappongono, si scambiano di ruolo, coincidono, si contaminano fino a contraddirsi e nuovamente rigenerarsi. Un luogo misterioso in cui non vi è porzione isolata o che somigli all'altra, di opposizioni che collaborano all'organismo totale. Il medesimo luogo procedurale che origina il congegno Ia attraverso l'escamotage sintattico.

L'immagine del labirinto sembrerebbe restituirci piuttosto bene l'idea di questa architettura formale, ovvero sostanziale, estrosa e destabilizzante.

Non ne sono più così persuaso. Anche il labirinto è inadeguato a definire il rivoluzionario stratagemma linguistico della ricombinazione che non avviene in un percorso, sia pur frammentario e frammentato, intricato e divergente nelle sue volute e cambi di fronte. Non vi è percorso. Al suo posto aggregazioni e disgregazioni ininterrotte del tutto prive di direzione e senso, una congerie coesistente che pulsula senza definire le linee di una topografia giusta

o sbagliata verso la ipotetica uscita. Qualcuno obietterà che le alchimie per immagini non hanno molto a che fare con la «parola», meccanismo fondante di ogni processo Ia.

È un errore. Ogni versante estetico custodisce la lingua che in potenza è atta a trascriverlo con le sue dinamiche. Lingua specifica che non può essere se non intessuta del medesimo metodo, in questo caso ibridativo-isperico. Forse in ogni caso. Forse isperico è l'attributo di ogni bable, precursore della fatale intersezione organica che lega ogni immagine alla sua scrittura.

Oggi, attraverso la Ia, si comunica spesso per immagini nel modo isperico aggiornato che più di qualche novello Torquemada smart identifica come stregoneria linguistica priva di senso, da recintare se non reprimere.

Le creazioni immaginifiche, di Kells e delle Ia, producono entrambe conseguenze concrete. Con una differenza fondamentale. Se le rappresentazioni medievali contenute nel libro incidevano sulla formazione mistico-cognitiva di chi lo consultava, causando in seconda battuta conseguenze pragmatiche, quelle Ia sono direttamente connesse alla operatività immediata o differita tramite applicativi e hardware di ogni tipo. La mediazione umana retrocede a un ruolo accessorio che definire essenziale non muta le cose: nel mondo che le Ia vanno delineando, essenziale è perfettamente equivalente a inessenziale.

Il principio isperico che attraverso il dispositivo artigianale linguistico-visivo (la miniatura) ha ispirato Joyce, in ambito Ia infiltrerà, modificandolo radicalmente, il tessuto stesso della logica che abita la materia di cui si serve e da cui è costituita: la parola. Assisteremo a una produzione poliedrica e a tratti disturbante di proposizioni insolite, sillogismi esplosi e ricomposti. Dipenderà da noi se farci imbrigliare dai ricatti manichei dei nuovi inquisitori o dalle sirene di chi aspira unicamente a trarne profitto, curiosamente alleati tra loro. Oppure lasciarci disorientare verso nuovi, temerari Libri di Kells, sorprendentemente contigui alla ipotesi del Verbo.

Vittorio Giacopini

Saremo intelligenti come topi

«il venerdì», 9 gennaio 2026

Torna *Fiori per Algernon*, classico della fantascienza anni Sessanta. Grazie a un esperimento un ragazzo non tanto sveglio diventa un genio, a tempo determinato

«Nella nostra società, bambini intelligenti e vivaci, potenzialmente capaci di conoscenza, di nobili ideali, di sforzi onesti... vengono trasformati in bipedi cinici e inutili, in giovani per bene chiusi in trappola o precocemente rinunciati, sia dentro che fuori dal sistema organizzato.» Nei tardi anni Cinquanta lo psicologo, attivista pacifista e militante anarchico Paul Goodman parla di cosa significhi «crescere nell'assurdo» e descrive la società americana come un'insensata e soffocante «corsa dei topi».

Un topo, ma un topo abbastanza speciale, è anche il protagonista di *Fiori per Algernon*. Racconto del 1959, poi romanzo nel '66, poi film e serie tv, il testo di Daniel Keyes che torna adesso in libreria con la bellissima traduzione di Bruno Oddera è la favola nera di un mondo dominato dall'ideale ricattatorio e normativo di un'intelligenza astratta misurata a test di Qi, tabelle di apprendimento standard quanto socialmente funzionali, regole fisse.

Psicologo impegnato come insegnante nel lavoro di base con ragazzi problematici, Keyes trasforma la sua esperienza terapeutica in fiction non esattamente di fantascienza ma – la definisce così – «di anticipazione». Charlie Gordon è un ragazzo «ritardato» che viene sottoposto dai soliti scienziati in cerca di gloria a un esperimento ambizioso di neuropsichiatria. La doppia premessa di tutta l'impresa è già un

manifesto di controllo sociale. Charlie vuole soltanto «essere come tutti gli altri» mentre dal punto di vista della scienza (e della società) «uno stupido è uno che non riesce a fare le cose nello stesso modo degli altri». L'idea, in breve, è colmare quel «ritardo» e riportare Charlie dentro la norma.

IL QI DEL RODITORE

La prima cavia del dottor Strauss e del dottor Nemur all'istituto Warren di New York però è stato il topo Algernon, e ha funzionato. Il quoziente intellettuale di Algernon è stato triplicato con un esperimento di neurochirurgia. Quando tocca a Charlie, l'operazione funziona di nuovo e per un po' il ragazzo e il topo si sfidano in una serie di «battaglie logiche». Se agli inizi il topo è decisamente più furbo di Charlie, alla lunga l'intelligenza indotta nel ragazzo dagli scienziati ha la meglio, tanto che Charlie finisce per surclassare non soltanto quel povero topolino ma anche i suoi apprendisti stregoni in camice bianco. Però essere «intelligenti» non è una cosa da niente, e in ogni caso quella spinta a diventare «come tutti gli altri» si rivela paradossale, piena di insidie.

Civettando un po' con la melensa retorica dell'idiota-divino, Keyes sottolinea che quanto più Charlie progredisce tanto più perde una certa sua originaria

innocenza e diventa arrogante, e proprio cattivo. Ma non finisce qui, naturalmente. La trasformazione del ragazzo e del topo infatti non è irreversibile e la superintelligenza di Algernon e Charlie, raggiunta una vetta straordinaria, inizia a regredire in base a una formula scoperta dallo stesso ragazzo prima di reimbecillire: «L'intelligenza indotta artificialmente si deteriora con una rapidità direttamente proporzionale alla quantità dell'accrescimento».

SALTO NEL BUIO

Il finale si intuisce senza problemi (nessuno spoiler). Il topo Algernon muore; Charlie torna a murarsi nel mutismo dell'idiozia e così, in modo abbastanza triste, si chiude la favola nera del «deficiente-genio». Nelle ultime pagine del libro, proprio come agli inizi, Charlie non riesce più a pensare e non sa più scrivere. «Non so perché sono tonto di nuovo o cosa sono fatto di male... In ogni modo scommetto desere il primo deficiente al mondo cha scopperto qualcosa d'importante per la scienza. Sono fatto qualcosa ma non ricordo cosa. Cuindi supongo daverlo fato per tutti i deficienti come me a la Warren e in tutto il mondo.»

A sessant'anni e oltre di distanza la cosa strana è che questa fiaba apparentemente stucchevole e un po' ingenua mette i brividi. L'esperimento molto a stelle e strisce dei dottori della Warren di superaccrescimento intellettuale per triplicare il Qi del povero topo Algernon e reintegrare quel rimbambito di Charlie all'interno della corsa dei topi del «sistema organizzato» è paradossalmente in atto su scala collettiva – e planetaria – e le cavie siamo un po' tutti noi, ma non lo sappiamo.

La dittatura ancora blanda del quoziente di intelligenza è niente di fronte all'avventura dell'intelligenza artificiale che per quanto ne sappiamo è, oltre a mille altre cose, un salto nel buio. Mentre variamo regolamenti, finanziamo progetti ultramiliardari, formiamo commissioni per regolamentare, capire, strutturare l'impatto delle tecnologie informatiche sulle nostre vite il sospetto che a lungo andare anche

«L'intelligenza indotta artificialmente si deteriora con una rapidità direttamente proporzionale alla **quantità dell'accrescimento**.»

l'Ai possa trasformarci tutti in «deficienti-geni» e determinare una regressione (collettiva) delle nostre facoltà mentali non è da scartare a priori.

ALLARME «DESKILLING»

I teorici parlano in modo abbastanza neutro (ma allarmante) di un possibile, capillare e irreversibile processo di *deskilling*. Non sono paure luddiste, o non soltanto. Su «The Atlantic» Kwame Anthony Appiah ha posto di recente quella che è forse la domanda chiave: «L'intelligenza artificiale ci rende incapaci?». «L'eccessiva dipendenza dalla tecnologia» continua Appiah «rischia di alimentare un'atrosia percettiva e cognitiva senza offrire vantaggi in cambio». L'incubo non è soltanto quello di non saper far più certe cose che tranquillamente affidiamo alle macchine, ai computer o agli stramaledetti chatbot o vattelappesca. «La prospettiva più inquietante» conclude Appiah «è quella che potremmo chiamare *deskilling* costitutivo, l'erosione delle abilità che ci rendono umani, il giudizio, l'immaginazione, l'empatia». Insomma bye bye umanità o, detta altrimenti, benvenuti nell'era dei cretini smart o dei geni-dementi. L'uomo potrà diventare davvero «la macchina della macchina», per dirla con Sartre? Tutto è possibile. Sia come sia, alla fine del romanzo, Charlie scrive un'ultima lettera sgrammaticata ai suoi dottori per chiedergli se possono essere tanto cari da portare qualche fiore sulla tomba del topo Algernon. Anticipazione per anticipazione, c'è da augurarsi che ChatGpt abbia almeno il buon gusto di recapitare una bella coroncina di fiori (ovvio artificiali) presso i nostri poco foscoliani sepolcri di cretini-intelligenti, o di mezzi-zombie.

Simonetta Fiori

Le ragazze che fecero «Repubblica»

«d», 10 gennaio 2026

Da Miriam Mafai a Natalia Aspesi, da Barbara Spinelli a Rosellina Balbi: pioniere che conquistarono settori fino a quel momento presidiati da maschi

La voce più tagliente è quella di Miriam, una tonalità acuta che riesce a farsi strada attraverso i cigolii del registratore vintage. La vecchia cassetta riproduce la prima riunione di redazione a «la Repubblica», una sorta di cerimonia allargata a tutti i giornalisti voluta da Eugenio Scalfari. Arrivano intatte l'emozione e le esitazioni di quell'inizio, con il fondatore che cerca di scaldare i cuori paragonando lo storico incontro alla prima volta che si fa l'amore. Metafora bizzarra, come tutto è singolare nell'avventura appena partita in piazza Indipendenza, il 14 gennaio del 1976. Ma Miriam Mafai non esita a rompere il silenzio dei colleghi con la forza del suo vissuto: ebrea perseguitata dal fascismo, partigiana, ex dirigente del Pci togliattiano. Ha cinquant'anni, due figli, il giornalismo come passione totalizzante. È tra le pioniere di «la Repubblica»: eccellenti, colte, poliglotte, spesso figlie di importanti famiglie culturali come lei, erede della coppia d'arte Mario Mafai e Antonietta Raphaël, o più tardi Sandra Bonsanti, cresciuta sulle ginocchia di Montale e Gadda, amici del padre Alessandro. Eppure non ve n'è traccia nella fotografia storica dei fondatori, che getta un fascio di luce solo su re Eugenio e i suoi grognard, i soldati più fedeli dell'imperatore. Fuori dall'obiettivo restano loro, le fondatrici, già firme importanti come Natalia Aspesi, laureate nelle più blasonate

università americane come Laura Lilli e Irene Bignardi, cosmopolite come Vanna Vannuccini, Daniela Pasti e Annamaria Mori, tutte insieme capaci di dare al giornale un carattere diverso e dirompente. L'intuizione era stata di Scalfari: fondare un quotidiano destinato ai nuovi soggetti politici emersi dal ciclone del Sessantotto, i giovani e le donne. E di donne riempì la redazione, accrescendo la media della presenza femminile nei quotidiani, ancora ferma alla metà dei Settanta a uno zoccolo del dieci per cento, ossia una su dieci. Grazie alle sue giornaliste, «la Repubblica» fu il motore di una rivoluzione di genere non solo per il numero delle redatrici ma anche per i nuovi territori che le donne furono capaci di conquistare. Non più solo cronaca bianca, moda, costume, bambini, famiglia – il consueto perimetro in cui venivano recluse – ma politica interna, esteri, guerre, economia, tutti settori rigorosamente presidiati dai maschi.

Rosellina Balbi sarebbe arrivata poco più tardi, quando Enzo Golino le lascia il timone del mitico paginone culturale: una napoletana tosta, di ampie letture, capace di mettere in riga i colonnelli del giornale, che la ricambiano con gli affettuosi epitetti di «arpia» e «madre badessa». Una didascalia sbagliata poteva essere accolta come un attentato a una visione etica del mestiere a cui aveva dedicato la sua vita.

Ne sa qualcosa la sventurata che un giorno riempì di inutili parole la dida: «Lo scrittore Alberto Moravia». Lo scrittore!!!!... le urla della caporedattrice risuonarono nel corridoio. Ma cos'altro poteva essere Moravia: un operaio, un medico, un professore di fisica? C'era però una collega per la quale la temuta Balbi non aveva riserve: l'inviata milanese arrivata da «Il Giorno», già nota per le sue inchieste sociali e gli articoli di costume con il marchio dell'unicità. Di Natalia Aspesi è inimitabile lo sguardo: tutti cercavano di riprodurne la scrittura eccentrica, capace di penetrare con ironia gli strati più profondi della contemporaneità, lei lo sapeva bene, per questo spiazzava e spiazza direttore e lettori saltando con ineguagliata intelligenza dai nuovi femminismi a Celentano, dalla rivoluzione basagliana alle stramberie dei nouveaux riches, restando sempre sé stessa. Rosellina l'ama molto, lei la ricambia. Due donne più diverse è difficile immaginare, gonna grigia e maglioncino sulle spalle per la severa custode del pantheon culturale, mini da swinging London per la giornalista dal caschetto biondo. Ma a unirle è il

talento irrequieto, che non si riposa nei luoghi comuni. Un'altra voce importante della stagione auro-rale appartiene a Barbara Spinelli, figlia dell'Europa risorta dalle ceneri del fascismo. Dal padre Altiero e dalla madre Ursula Hirschmann eredita l'impegno per la battaglia delle idee, coprendo in maniera politicamente attiva la corrispondenza di Parigi. Mentre bisogna aspettare il 1981, con la scoperta della loggia segreta di Licio Gelli, per assistere allo sbarco in piazza Indipendenza di un'altra protagonista destinata a battere molti primati: Sandra Bonsanti, tra le prime giornaliste a occuparsi dei misteri italiani, a dirigere un quotidiano, a denunciare in pubblico la violenza domestica subita dal marito americano. Poche tra loro venivano ammesse nel club esclusivo degli editorialisti di prima pagina, vigilato con sussiego dagli armigeri del direttore. Con sapienza e ironia seppero destreggiarsi lungo un cammino lastricato di pregiudizi, rivoluzionarie spesso inconsapevoli, mai dimenticate da figlie e nipoti che ora coprono guerre e vanno nel mondo. Grazie a quelle ostinate fondatrici e alla loro audacia della prima volta.



© Ansa

Francesca Giannetto

Silvia Costantino e la lotta all'insostenibilità editoriale

«Il Sole 24 Ore», 11 gennaio 2026

Donne di editoria. Intervista alla direttrice editoriale di effequ, casa editrice fondata insieme a Francesco Quatraro. «Cara stampa, come si fa?»

Sostenibilità. Ambientale, sociale, economica. Sarebbe opportuno inserire un'altra voce che sembra sepolta sotto la cenere, sulla quale ogni tanto qualcuno soffia, mostrandone una piccola parte: editoriale. Aprire una casa editrice, oggi, in Italia, significa competere con altre cinquemila aziende nello stesso bacino, faticare per farsi notare, fare salti mortali per far sì che i libri pubblicati vengano recensiti e letti. Per non parlare delle spese da sostenere. Anzi, parliamone. Silvia Costantino, direttrice editoriale (e varie altre cose) di effequ, casa editrice cofondata con Francesco Quatraro, lo ha fatto nella newsletter di novembre, nella quale non ha aggiornato sulle novità, sulle presentazioni, come avviene in genere, ma ha condiviso amare riflessioni proprio sulla insostenibilità editoriale. «Ora» ha scritto «quando mando le proposte a autori e autrici che recensiscono testi sui giornali o direttamente alle redazioni, le risposte che ricevo sono: "Mi occupo solo di straniera", oppure "l'unica persona che recensisce TUTTA l'italiana è questa" – persona che giustamente sarà sommersa di proposte e quindi come fa. Ma appunto, cara stampa, come si fa?».

Cominciamo da qui, dalla fine. Silvia, perché hai voluto condividere questo pensiero con le persone che ricevono le vostre newsletter?

Faccio il lavoro di ufficio stampa ormai da dieci anni – e sono abbastanza certa che una mail come quella da voi ricevuta non sia senz'altro ortodossa –, calcolando anche gli anni precedenti alla fondazione di effequ, e da ancora più anni seguo con attenzione e interesse il panorama italiano contemporaneo, tanto da essermici laureata illo tempore. In tutto questo tempo ho assistito con sgomento a un assottigliarsi progressivo e inevitabile della varietà di letture e di case editrici proposte dalla stampa, notando che è comunque sempre più semplice proporre un libro straniero che non uno italiano (ci sono dei distinguo da fare, ma la risposta diventerebbe troppo lunga). Noto insomma due grosse bipartizioni, che per me risultano estremamente problematiche, sia per interesse personale che per amore di quella tanto sbandierata bibliodiversità: la stampa mainstream tende sempre più a occuparsi di editoria mainstream; chi scrive dall'Italia tende ad avere sempre meno spazio rispetto a chi viene da altre parti del mondo.

Quando effequ è stata fondata, qual era la mission? E oggi, che cosa è cambiato? Ti sei mai trovata a scendere a compromessi per portare avanti la tua, la vostra (con Francesco e i colleghi della redazione) attività?

La missione di effequ non è cambiata, nel corso di questi anni: abbiamo deliberatamente scelto di

pubblicare poco (ci attestiamo su circa dodici libri all'anno), e di dare voce al contemporaneo. Questo non cambia, perché è l'anima della casa editrice, ma ci è senz'altro capitato di rinunciare a un libro che ci interessava perché sapevamo che non avrebbe potuto avere fortuna. Il compromesso maggiore è quello sulle ore di lavoro: la redazione è composta da due persone (più poche e saltuarie collaborazioni esterne), e le giornate lavorative rischiano costantemente di protrarsi ben oltre tempi ragionevoli. Non lo dico con orgoglio stacanovista: una redazione più ampia è un rischio che in questo momento non ci sentiamo di affrontare.

Quanto è difficile sopravvivere e come si rimane in piedi fra costi di distribuzione, costi di stampa che aumentano, spese vive a cui pochi pensano quando si parla di «case editrici» (che essendo case, appunto, prevedono affitti, bollette, tasse)?

Questo è un argomento enorme, e la risposta è che non si può affrontare in solitaria. Ogni realtà editoriale che conosco, più o meno delle nostre dimensioni, ha gli stessi identici problemi, e soffre delle stesse identiche mancanze. È per questo motivo, anche, che è nata la rete di Staffette: un laboratorio permanente originato dal nucleo di quattro case editrici che non si riconoscono nei parametri di una iperproduzione industriale dettata dai grandi gruppi e dallo strapotere economico di alcune realtà, in un'idea di editoria che è soltanto macinare titoli e nomi girando sempre più rapidamente un tritacarne che non fa bene, davvero, a nessuno. Si sopravvive vendendo, ovviamente, ma con Staffette vogliamo, e lo stiamo

«Ogni realtà editoriale che conosco, più o meno delle nostre dimensioni, ha gli **stessi identici problemi**, e soffre delle stesse identiche mancanze.»

«effequ è caratterizzata dalle **domande che si pone**, prima ancora dei libri che pubblica.»

facendo, dimostrare che non è obbligatorio seguire quelle logiche e quei dettami per fare editoria.

In che cosa effequ è diversa dalle altre case editrici? Intendo, sia dal punto di vista delle scelte editoriali, che delle strategie che deve mettere in atto per rimanere viva e attiva come l'avete concepita.

effequ è caratterizzata dalle domande che si pone, prima ancora dei libri che pubblica. Non parte da un genere o da una collana, ma da un'idea di responsabilità culturale (l'editoriale è politico, potremmo dire): interrogare il presente, soprattutto nei suoi nodi più complessi, culturali e sociali. Una cosa cui teniamo molto è che le collane non funzionino a compartimenti stagni, ma come ambienti in comunicazione, ciascuno con un formato e un ritmo diverso, dentro però a un'idea editoriale comune: una voliera, giocando sul logo della casa editrice e sui nomi delle due collane principali, con qualche precisa indicazione: la saggistica, italiana ad eccezione di un unico saggio all'anno, deve essere chiara, autorevole e divulgativa. La narrativa, sempre italiana, deve essere letta da un raggio ampiissimo di persone, di ogni età – ultimamente ci piace dire che non ci riconosciamo in alcun genere letterario. Ci sono anche altri progetti, tutti trasversali, curiosi, senza inibizioni.

Anche il catalogo rispecchia questa impostazione...

Sì, perché il catalogo che distribuiamo in fiera non è organizzato cronologicamente, ma per costellazioni, legami semantici, sul [sito](#) c'è la possibilità di fare una ricerca per accostamenti tematici e spesso proponiamo iniziative di lettura, come Storture, che uniscono un saggio e un romanzo, o proponiamo kit e accostamenti talora anche arditi. Per

quanto riguarda le strategie di sopravvivenza, effe^{qu} è consapevole di essere una realtà indipendente e lavora a partire da questo limite, non contro di esso. Rimanere viva significa anche accettare una crescita lenta, sostenibile, e investire sulla fiducia: quella di chi legge e riconosce nel catalogo una linea precisa – le già menzionate Storture sono un esempio di questo modo di lavorare, perché non necessariamente propongono novità –, e quella di chi scrive e sceglie effe^{qu} perché sa di trovare ascolto, tempo e competenza.

effe^{qu} non partecipa alla fiera della piccola e media editoria, Più libri più liberi, di Roma. Perché questa scelta? Più libri più liberi è una fiera organizzata dall'Aie, l'Associazione italiana editori, la principale realtà associativa editoriale italiana, che negli anni ha compiuto scelte che hanno chiaramente incoraggiato tutte le pratiche massimaliste e di sovrapproduzione di cui la filiera soffre. Per questo principale motivo è un organo che non consideriamo rappresentativo del nostro mestiere. Non è un caso che Più libri più liberi sia una fiera che fin dal nome inneggia a una visione quantitativa della produzione, proprio quella che la «piccola e media editoria» di cui la fiera si fa rappresentante non dovrebbe seguire. Togliendoci poi dalle polemiche degli ultimi due anni – il 2025 è per noi già il quarto anno in cui non partecipiamo – i problemi sono evidenti da ben prima: la programmazione di quella fiera non valorizza in alcun modo la piccola e media editoria, talvolta con splendidi paradossi, come presentazioni di autori e autrici che pubblicano con grandi gruppi editoriali, i cui libri di conseguenza non sono nemmeno acquistabili in loco. Le pubblicità della fiera sembrano fornire come unica attrattiva quella di questi grandi nomi, estranei all'editoria di piccolo e medio stampo, e ne deriva che le realtà contribuenti,

«L'approccio **commerciale** delle fiere non è il problema: il problema è quando lo si maschera e si usa un certo tipo di retorica per poi favorire altri tipi di produzione.»

quelle che rendono possibile la fiera spendendo cifre davvero generose per avere uno stand nel piano seminterrato della Nuvola, non sono affatto considerate come nucleo trainante dell'evento. Che senso ha partecipare?

A che tipo di eventi invece partecipate?

Partecipiamo a molte altre fiere dichiaratamente commerciali: saremo a Testo a febbraio, saremo al Salone del libro a maggio: fiere che paradossalmente, non distinguendo le due velocità dell'editoria, offrono in un certo senso pari condizioni alle realtà che le popolano. L'approccio «commerciale» delle fiere non è il problema: il problema è quando lo si maschera e si usa un certo tipo di retorica per poi favorire altri tipi di produzione. Ad ogni modo, il nostro cuore rimane comunque con le realtà più artigianali e meno strutturate, le tantissime fiere e i tantissimi festival nati quasi dal basso e con pochi o zero fondi, dove incontriamo persone che forse non intercetteremmo in nessun altro modo, magari fuori dai grandi centri cittadini. Uno dei punti programmatici del neonato manifesto di Staffette è proprio questo: «Costituire una rete di realtà, tra case editrici indipendenti e fiere, che scelgono la cooperazione invece della concorrenza, la durata invece dell'urgenza, la presenza sul territorio invece della standardizzazione distributiva». Stiamo

«**La sovrapproduzione** affligge tanto le librerie quanto le case editrici.»

infatti lavorando a un ricco calendario di incontri futuri, si ripeterà l'esperienza dei due giorni di Lucha y Siesta in aprile e del festival Libecciata, che organizziamo assieme a La città dei lettori all'Isola del Giglio a giugno. Ed è con grande gioia che possiamo annunciare che uno dei nostri festival del cuore, lo Sherbooks di Padova, ha aderito alla rete di Staffette, di cui condivide istanze, pratiche e propositi.

Come si pone, in libreria e con i lettori, una casa editrice come la vostra? Quali sono i principali ostacoli rispetto ai grandi gruppi editoriali?

In libreria ci affidiamo al benvolere di chi ci lavora: quello che possiamo fare è mandare newsletter (talvolta sono polemica anche con loro, lo ammetto), aggiornamenti, sostenere il più possibile il loro lavoro e chiedere anche in questo senso una mutualità, un rispetto reciproco. Perché sappiamo benissimo che la sovrapproduzione affligge tanto le librerie quanto le case editrici: un'offerta che attualmente si attesta sulle nove uscite all'ora (nove! All'ora! Venticinque ore su ventiquattro!), e che rende quasi impossibile quel processo di scelta e scrematura che aiuta una libreria a mantenere la sua specificità, e a garantire alla clientela il tempo di valutare o meno l'acquisto di un titolo. Il principale ostacolo di tutto questo, a pensarla così, è in effetti la rapidità. Se ogni ora esce un libro nuovo, come si fa a decidere cosa

«Pubblichiamo **quello che ci piace**, nel modo che ci piace.»

davvero ci va di leggere (o vendere) senza soccombere alla Fomo, alla paura di essere tagliati fuori? La stessa cosa vale con chi legge. Chi ci segue da tempo lo sa, siamo persone disordinate, il nostro piano editoriale subisce regolarmente qualche scombinamento – dovuto all'umanità stessa di chi scrive, tendenzialmente –, non possiamo garantire una regolarità svizzera né (vogliamo) un costante afflusso di titoli nel mercato. Pubblichiamo quello che ci piace, nel modo che ci piace. E conosciamo ogni libro per filo e per segno, per cui alle fiere siamo in grado di attaccare delle pezze notevoli su qualsiasi titolo. Perché sì, alle fiere ci andiamo noi: è l'unica occasione che abbiamo per conoscere le persone che ci seguono, e quelle che ancora no – lettori che non c'erano, come attesta la nostra shopper.

Cosa dovrebbe o potrebbe cambiare per avere un'editoria più sostenibile che diventi veramente una risorsa culturale e sociale, come si presuppone che sia?

Grazie dell'assist! Per questo rimando al **manifesto integrale di Staffette**, invitando case editrici e altre realtà interessate a contattarci, aderire, fare rete, parlare.

«Conosciamo ogni libro per filo e per segno, per cui alle fiere siamo in grado di attaccare delle pezze notevoli su qualsiasi titolo. Perché sì, **alle fiere ci andiamo noi**: è l'unica occasione che abbiamo per conoscere le persone che ci seguono, e quelle che ancora no.»

Maria Teresa Carbone

L'inesorabile declino del pensiero critico

«il manifesto», 15 gennaio 2026

Nel 2025 gli acquisti di libri in Italia sono calati del 3% rispetto all'anno prima. La crisi dell'editoria, ma non solo di quella italiana

Per la stessa compulsione che ci porta a lamentarci inutilmente del maltempo quando piove e fa freddo, è difficile di questi tempi sfuggire alla tentazione di snocciolare la litania delle cose che vanno male. Del resto, c'è solo l'imbarazzo della scelta, e non parliamo solamente delle grandi tragedie di fronte alle quali i singoli individui possono limitarsi a sperare che le loro microscopiche scelte quotidiane non contribuiscano indirettamente a massacri e a sciagure varie.

No, a quanto pare, anche in ambiti decisamente (e fortunatamente) meno sanguinari e sanguinosi come l'editoria, i problemi non mancano: è di ieri, per esempio, la notizia che nel 2025 gli acquisti di libri in Italia sono calati del 3% rispetto all'anno prima. Sono i primi dati emersi da un'analisi di mercato che Nielsen ha effettuato per conto dell'Associazione italiana editori e che verrà presentata per intero a fine mese, al seminario annuale della Scuola librai Mauri, dove è possibile, o probabile, che il quadro completo della situazione non apparirà più confortante (anche se il presidente dell'Aie, Innocenzo Cipolletta, si azzarda a «confidare» in un 2026 più positivo, se non altro perché il governo ha scucito sessanta milioni per gli acquisti delle biblioteche). Né viene voglia di rallegrarsi, guardando quello che succede all'estero. In

successione rapida nelle ultime settimane abbiamo letto che nel Regno Unito – solo nel Regno Unito? – la saggistica sta declinando a favore dei sempre più onnipresenti podcast («Le persone sentono di poter ottenere lo stesso risultato senza doversi sbarcare la lettura di un libro» ha spiegato Emily Ash Powell, giornalista e conduttrice di un book club a [Emma Loffhagen](#) sul «Guardian»); che in Francia – solo in Francia? – l'intelligenza artificiale rosicchia inesorabilmente il lavoro dei traduttori letterari, al punto che su [«Le Monde»](#) [Nicole Vulser](#) prevede un mondo in cui «solo pochissime opere letterarie o saggistiche saranno ancora tradotte da esseri umani»; e infine che in Germania – solo in Germania? – la stampa di sinistra sta svanendo dalle edicole, come scrive su [«Die Welt»](#) [Jakob Weiner](#), prendendo spunto dal passaggio al digitale di *Konkret*, in un articolo decisamente critico anche nei confronti della sempre maggiore debolezza del pensiero «di sinistra».

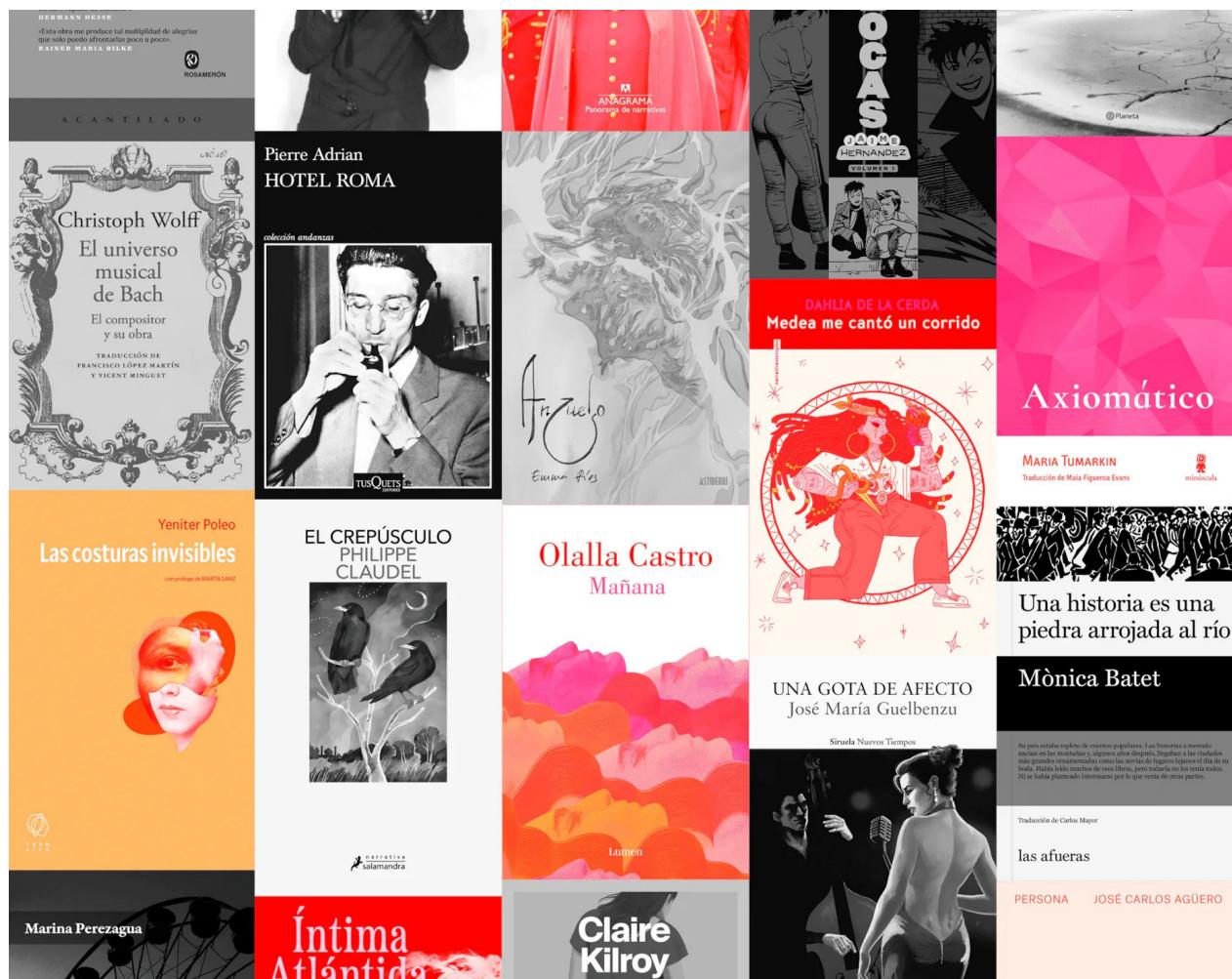
E in Spagna? Cosa succede nel paese – quasi unico in Europa – dove i lettori aumentano e le case editoriali non sembrano risentire troppo della crisi che imperversa altrove? Beh, anche qui c'è chi si rattrista, e non a torto, del declino del pensiero critico che dovrebbe essere alla base di chi fa informazione. Su [«Contexto»](#), infatti, [Ignacio Echevarría](#) commenta

sarcasticamente la proliferazione delle liste che in Spagna – solo in Spagna? – le testate di ogni tipo, anche le più «prestigiose», pubblicano a ritmi sempre più forsennati per segnalare quelli che dovrebbero essere i titoli migliori della stagione. Il condizionale è d'obbligo, dal momento che in questi elenchi – osserva Echevarría – «il concetto di lista viene assimilato a quello di ranking» e «il giudizio viene sostituito dalla statistica».

In particolare, il glorioso «*El País*» «guida questa tendenza con zelo ed entusiasmo nelle sue pagine culturali, selezionando massicciamente «i 25 libri più attesi del mese di febbraio, di marzo, di

«Venticinque! I più attesi! Ma chi diavolo aspetta tanti libri al mese? È come fare la tombola.»

aprile...». Venticinque! I più attesi! Ma chi diavolo aspetta tanti libri al mese? E dischi, e film, e serie televisive... È come fare la tombola e riempire tutte le caselle: così vinci sicuro», scrive il critico spagnolo, e noi riportiamo pari pari le sue parole, perché non sapremmo dire meglio. Decisamente, non lamentarsi è impossibile.



Colin Moynihan

Harper Lee, lettere dal buio oltre la siepe

«la Repubblica», 17 gennaio 2026

Dai giudizi su Truman Capote e Dylan Thomas allo stato dei diritti civili. Vent'anni di corrispondenze inedite a un'amica scrittrice

Le lettere coprono un arco di tempo di oltre vent'anni. Harper Lee parla dell'invecchiamento, della sua avversione per l'attenzione del pubblico e delle sue opinioni su colleghi scrittori come Truman Capote, Tennessee Williams e Eudora Welty. Ma uno degli aspetti più interessanti di una corrispondenza finora inedita tra Lee e un'amica scrittrice è l'evoluzione delle sue opinioni sulla transizione del profondo Sud, dalla segregazione dell'era della Grande depressione al movimento per i diritti civili. In una lettera del 1992, Lee fornisce alla giovane scrittrice JoBeth McDaniel una breve storia delle privazioni degli anni Trenta, della crescente ricchezza dopo la Seconda guerra mondiale e poi della reazione dei bianchi del Sud quando i vicini di colore rivendicarono il diritto di essere trattati da pari. «Molti cristiani furono messi alla prova per la prima volta come cristiani» scriveva Lee, aggiungendo: «Ciò che era straziante era scoprire che le persone che amavi – amici, parenti, vicini – che ritenevi civili nutrivano sentimenti i sentimenti più crudeli». Le questioni razziali e di giustizia sono al centro dei due romanzi di Lee, *Il buio oltre la siepe* e *Va', metti una sentinella*, entrambi ambientati nella città immaginaria di Maycomb, ispirata alla città natale della scrittrice, Monroeville, in Alabama. Nelle decine di lettere che Lee scrisse a McDaniel, anche lei cresciuta in

Alabama, parlò anche delle scuole private segregate che si diffusero in risposta alla desegregazione governativa, definendole una fonte di «miseria umana» e non solo per gli studenti neri.

Le scuole, scriveva Lee, creavano «un nuovo stigma sociale» e «divisioni tra bianchi e bianchi», separando chi aveva soldi da chi non ne aveva. Aveva pensato di scrivere di quella dinamica, aggiungeva Lee, ma temeva di non avere abbastanza esperienza personale: «Scriverei come una spettatrice, una testimone di una scena di un incidente stradale».

Charles J. Shields, autore della biografia *Mockinbird: A Portrait of Harper Lee*, ha definito significative queste lettere perché ampliano la nostra comprensione della visione di Lee della società del Sud. «Questa è una meravigliosa opportunità per avere una visione più sfumata di Harper Lee» ha detto.

Sebbe non fosse schiva quanto J.D. Salinger o Thomas Pynchon, Lee ha rilasciato la sua ultima intervista formale negli anni Sessanta. Da allora ha evitato dichiarazioni o discorsi, anche quando occasionalmente partecipava a eventi pubblici. Era mortificata quando le persone si concentravano comunque su di lei. «È stato davvero terribile» ha scritto a McDaniel riguardo all'attenzione dei giornalisti quando ha accettato un premio durante una cerimonia nel 2001. «Mai più.»

McDaniel è tra le poche persone che hanno reso pubbliche le lettere di Lee, soprattutto dopo la sua morte nel 2016. «In un certo senso, le lettere erano la sua autobiografia» ha detto McDaniel, che sta lavorando a un libro di memorie sui suoi trenta anni di amicizia con Lee e sta cercando un modo di conservare la sua corrispondenza.

Il buio oltre la siepe, vincitore del premio Pulitzer per la narrativa nel 1961, ha venduto oltre quaranta milioni di copie ed è diventato uno dei libri più amati del Ventesimo secolo. In *Va', metti una sentinella*, che era nato come bozza di *Il buio oltre la siepe* ma è stato pubblicato nel 2015 come libro a sé, Lee ha raccontato un'altra storia su Maycomb, ambientata negli anni Cinquanta. Lee si era già ritirata dalla ribalta alla metà degli anni Ottanta quando incontrò McDaniel, allora venticinquenne. Sebbene fosse ancora molto ammirata, Lee, che non si era mai sposata, aveva recentemente attraversato un periodo difficile, raccontò McDaniel, perdendo il suo agente letterario e bevendo più del dovuto. McDaniel, che ha continuato a scrivere per la rivista «Life» e altre pubblicazioni, ha detto di aver avuto difficoltà anche lei, tra cui la morte di sua madre l'anno prima e ha finito per vedere Lee come una madre surrogata, «una persona forte con un nucleo morale» da cui dipendeva per consigli schietti sulla scrittura e sulle relazioni. «Apprezzavo il suo affetto e la sua guida» ha detto. «Era come una roccia nella mia vita.»

Le due donne facevano lunghi viaggi insieme in treno con Amtrak. McDaniel andava a trovare Lee regolarmente a Monroeville e a Manhattan, dove la scrittrice aveva un piccolo appartamento pieno di libri nell'Upper East Side. Sebbene Lee «apprezzasse l'anonimato», ha detto McDaniel, aveva amici e una vita sociale attiva lì, dove poteva visitare musei e cenare nei ristoranti senza il controllo sociale, inevitabile a Monroeville. «A New York era invisibile, in un modo che non poteva essere in Alabama.»

Nelle note e nelle lettere a McDaniel, Lee emerge come una corrispondente spiritosa, a volte caustica, che mescola analisi dei mali sociali con riflessioni e

consigli sugli scrittori e sulla scrittura. In una lettera, sottolineava l'importanza della narrazione e della trama: «Puoi essere letterario da morire, MA COSA SUCCIDE DOPO?». In un altro punto, Lee affermava che un romanzo storico richiedeva ricerca, ma metteva in guardia dall'eccedere, aggiungendo: «Produrrai qualcosa della lunghezza di Proust e forse altrettanto noioso». Descrive Eudora Welty come «Miss God» e afferma che *Il colore dell'acqua* di James McBride, un libro di memorie sulla sua infanzia da nero con una madre bianca, «mi ha spezzato il cuore». Di tutte le poesie di Dylan Thomas, Lee scrive che *Non andartene docile in quella buona notte* non solo è la «più affascinante», ma anche «l'unica che valga qualcosa». Le sue descrizioni di Capote, un amico d'infanzia di Monroeville e modello per il personaggio precoce di Dill in *Il buio oltre la siepe*, erano spietate. Un riflesso, secondo McDaniel, della consueta schiettezza di Lee. «Ogni azione riprovevole (e ce ne sono state molte) della sua vita derivava dalla sua intensa gelosia nei confronti di qualcuno o dall'invidia per i suoi beni» scrisse Lee in una lettera. Aggiunse: «Ha quasi fatto impazzire Carson McCullers, copiando il suo stile e i suoi contenuti» – un'osservazione degli di nota, dato che McCullers una volta aveva definito Lee «una bracconiera che rubava dalla mia riserva letteraria».

L'elemento più ricorrente nelle lettere di Lee a McDaniel è l'umorismo, a volte tagliente, altre volte usato per sdrammatizzare argomenti preoccupanti o per stemperare opinioni critiche. Dopo un intervento di cataratta nel 2003, Lee scrisse: «Sono appena tornata prima che il mondo cominciasse ad assomigliare agli effetti speciali di *La mummia*». Nella lettera del 1992 in cui esprimeva la sua critica enfatica alla resistenza del Sud alla segregazione, Lee aggiunse un poscritto che assumeva un tono più morbido. «Ignorate tutti gli errori di battitura, di punteggiatura e di grammatica» scrisse. «Queste vecchie mani sono artritiche quanto il mio cervello.»

(Questo articolo è apparso originariamente su [«The New York Times»](#) il 14 gennaio 2026.)

Matteo De Giuli

Dentro i Novanta

«Finzioni», 17 gennaio 2026

Dialogo con Valerio Mattioli in occasione dell'uscita del suo saggio in cui analizza le esperienze più significative nate in Italia dal basso in quel decennio

A inizio settembre mi sono trovato per strada, a Milano, insieme a decine di migliaia di altre persone, dopo lo sgombero del Leoncavallo. Perché eravamo lì? Per protestare contro l'idea di sviluppo di una città sempre più spietata, i suoi cronici problemi abitativi, le speculazioni immobiliari. Ma anche in difesa di un'idea di cultura, di aggregazione. Forse qualcuno per nostalgia. Una signora accanto a me ha detto: «Mi sembra un corteo funebre per gli anni Novanta».

È stato in effetti proprio negli anni Novanta che gli edifici occupati per poterci vivere si sono trasformati in laboratori di pratiche militanti, ovvero nei centri sociali per come li conosciamo oggi. Ed è stato proprio il Leoncavallo, fondato nel 1975, a trasformarsi per primo, a fine anni Ottanta, segnando questa nuova direzione e diventando così un modello – da replicare o trasformare ancora.

In *Novanta* – uscito per Einaudi – Valerio Mattioli racconta quella stagione, analizza alcune delle più significative esperienze dal basso nate in Italia in quel decennio, e il modo imprevedibile in cui quell'insieme di spazi occupati riuscì a generare immaginari, linguaggi, estetiche e forme di socialità, finendo per orientare la produzione culturale di un intero paese. Il primo esempio, il più evidente: il rap in Italia nasce, in buona sostanza, proprio nei centri

sociali, grazie alle posse, collettivi hip hop politicizzati, legati a temi e ambienti militanti. Furono loro a trasformare una musica importata, praticamente inesistente sul nostro territorio, in un lessico urbano autoctono, connesso alle lotte e alle periferie.

Ma le esperienze citate nel libro sono tante, il racconto si articola seguendo il confronto di realtà locali anche molto diverse tra loro: Roma, Bologna, Padova, Bari, Palermo, Milano... ogni città, a volte ogni quartiere, ha avuto il suo centro sociale, nodi di una stessa rete, ognuno con la propria declinazione di pratiche, stili e priorità.

La festa diffusa e senza fine che si celebrava in quegli spazi era uno strumento di riappropriazione politica: «Quella del proprio tempo, dei propri affetti, e anche della propria identità» scrive Mattioli. Fu l'idea di festa, intesa come spazio di libertà, creazione e mescolanza, a svolgere una funzione decisiva nell'avvicinare migliaia di persone alle questioni politiche, e a permettere al mondo antagonista italiano di guadagnarsi una inedita centralità nell'immaginario collettivo nazionale.

A trainare quel movimento furono le molte forme che nei centri sociali nacquero e trovarono rifugio: oltre al rap, bisogna citare il cyberpunk, e quindi esperienze come quella della rivista underground «Decoder», che partendo da una lugubre estetica

fatta di distopie, allucinazioni fantascientifiche, mondi virtuali e ibridazioni uomo-macchina, portarono le prime riflessioni relative all'uso delle nuove tecnologie, alla rete e ai computer, e al rapporto tra tecnologia e agire collettivo, oltre alle prime pratiche hacker, in un periodo in cui internet diventava piano piano strumento di massa. In parallelo si afferma poi la cultura rave, che ridefinisce la percezione della musica elettronica, dell'aggregazione notturna, dell'uso di sostanze. E l'hardcore, che in quegli anni vive uno dei suoi periodi più floridi, e tracima al di fuori della propria nicchia di appassionati. Ma c'è anche l'emersione dell'immaginario queer, e forse dello stesso termine «queer», per la prima volta nel nostro paese: l'incrocio cioè di diverse esperienze di femminismi, antagonismi gay, e nuovi discorsi su sesso, desiderio, identità, un altro mattone fondamentale per quello che succederà negli anni Duemila. E poi radio, riviste e case editrici indipendenti, e altra musica, e teatro e performance nate dal basso che ampliano oltre ogni previsione la portata del fenomeno.

In chiusura, nella parte più crepuscolare del libro, Mattioli racconta la fine del decennio, il momento in cui quel mondo era diventato talmente grande che, forse, non poteva che implodere; gli scontri tra le varie anime eterogenee di quella galassia, e la chiusura definitiva con il G8 di Genova 2001: «Qualcosa non si era semplicemente rotto: era andato in frantumi per sempre». Qualcos'altro però era nato, nel frattempo, o aspettava solo di essere reinventato. Mattioli mappa i movimenti culturali con rigore topografico, senza algidità encyclopediche, con una scrittura immediatamente riconoscibile per il suo ritmo obliquo e tagliente. Seguendo fili spesso nascosti o poco evidenti mostra come gli imaginari nascono, mutano, si consumano. Nel suo precedente *Superonda*, del 2016, illuminava la storia sommersa della musica e la cultura underground italiana degli anni Sessanta e Settanta. Dopo due esperimenti narrativi alieni come *Remoria* e *Exmachina*, entrambi abilmente camuffati da saggi, oggi torna a

«C'era un po' questa impressione di essere arrivati nel futuro prima del nemico, si trattasse del rap come della cultura cyber.»

ricostruire la genealogia delle controculture italiane. Conosco Valerio da dieci anni, ci è capitato di lavorare insieme, per questa intervista lo raggiungo nella redazione di Nero Editions, di cui è editor.

Mi sembra che un tratto distintivo forte, unico, di molte delle controculture di quegli anni fosse qualcosa che oggi si è perso: la fame di futuro, l'idea di potersi impossessare del domani prima del nemico.

Sì, in tanti di quei linguaggi si poteva rintracciare questa specie di scarica elettrica. Il desiderio di futuro, direi. Che li rendeva molto vibranti, e che nasceva dal confronto diretto a testa bassa con un mondo che nel suo complesso stava cambiando forma. Era un periodo di nuove musiche, nuove tecnologie, nuovi paradigmi, nuove estetiche dovute dall'avvento, in quel decennio, di tutta una serie di panorami ancora alieni per il mainstream, che però il mondo underground, dal basso, seppe accogliere, indagare, intercettare con largo anticipo. Sì, c'era un po' questa impressione di essere arrivati nel futuro prima del nemico, si trattasse del rap come della cultura cyber.

Si può dire che i movimenti degli anni Novanta sono stati meno politicamente ortodossi, rispetto a quelli degli anni Sessanta e Settanta, e che avevano una specie di qualità sovversiva più intima e sotterranea, che trovava sfogo più che in passato nella generazione di nuova cultura?

C'è questo motivo ricorrente che torna spesso quando si affronta il tema del rapporto tra cultura e politica in Italia, ed è appunto la rilevanza del piano

politico all'interno della mera «espressione culturale». È una cosa che a seconda dei momenti storici viene o esaltata o criticata: a volte viene vissuta come un fardello da cui bisogna emanciparsi. Succedeva anche nei Novanta: prendi la polemica che quasi subito interviene sul cosiddetto «rap militante». Il rap in Italia esplode grazie a esperienze politicamente connotate come le posse, nate per l'appunto dentro e con i centri sociali: Assalti Frontali, Lhp, 99 Posse... e subito ci fu chi disse «eh ma il vero rap è un'altra cosa, queste posse avvelenano con la politica una musica che dovrebbe essere libera dai fardelli della militanza». E invece fu proprio la presenza anche pressante della politica che rese queste esperienze così potenti e soprattutto credibili in Italia.

Quello che diventa inestricabile nei Novanta è però il tema della comunicazione, che arriva al centro della riflessione interna di centri sociali e movimenti.

La Pantera, il movimento studentesco del 1990 da cui davvero nasce la «stagione dei centri sociali», si dotò persino di un logo, e anticipò diversi discorsi su come rapportarsi con i media, che linguaggio utilizzare per essere letti dall'esterno, di quali strumenti dotarsi per veicolare il proprio messaggio. Contemporaneamente, l'intero cyberpunk politico di riviste come «Decoder» indagò con largo anticipo le nuove frontiere dell'informazione, oltre che il tema del controllo sociale che le nuove tecnologie informatiche portavano con sé. Ma la centralità della comunicazione – se non addirittura della mediatizzazione – la trovi anche nelle stesse Tute bianche, che furono un'anima per molti versi prettamente politica di quel

«Il rap in Italia esplode grazie a esperienze politicamente connotate come le **posse**, nate per l'appunto dentro e con i centri sociali.»

decennio, ma che in realtà nascevano da presupposti molto performativi, ai limiti dell'happening.

Se la controcultura è una forza che produce nuovi linguaggi e nuove estetiche in una nicchia all'interno di una società, poi quando si diffonde abbastanza arriva sempre lo stesso dilemma: come ci si deve comportare quando si cresce troppo?

Sì, è un nodo classico. Considera poi che gli anni Novanta alle spalle hanno un decennio come gli Ottanta in cui c'era una totale alterità dell'elemento controculturale rispetto al mainstream, mutuata dalle forme più radicali della cultura punk e post punk. E questa alterità la ritrovi in tante esperienze





dei primi anni Novanta: l'enfasi sull'autoproduzione, il rigetto dei canali mainstream, la distribuzione alternativa dei materiali, i dischi delle posse riportanti la scritta **NON PAGARE PIÙ DI TOT LIRE**, la dicitura della stessa «Decoder» che orgogliosa recitava «rivista internazionale underground».

Poi però queste realtà si sono trovate a essere più grandi di quanto preventivato.

E lì il tema è diventato: che facciamo, proviamo a fare sì che questo mondo alternativo che abbiamo costruito provi a strutturarsi sempre di più, a competere con i canali ufficiali, con il mainstream stesso? Oppure, visto che è un'impresa di fatto impossibile, in qualche modo cediamo, entriamo anche noi «nel mercato», cercando quantomeno di penetrare il mainstream, rimanendo però coerenti nei

contenuti? In un certo senso, poteva persino essere un motivo d'orgoglio: guarda, ormai siamo talmente rilevanti, talmente importanti che finiamo pure sulla Rai e i giornali sono costretti a parlare di noi. Però appunto là appare subito lo spettro della sussunzione, cioè della banalizzazione dei linguaggi, la paura che dal piccolo al grande, dalla nicchia alla platea generalista si perda qualcosa. E questo rischio si è puntualmente concretizzato: la carica sovversiva che poteva avere il rap o il cyberpunk nel 1990 o nel 1991 diventa in pochi anni il pretesto per operazioni commerciali dal sapore *cringe* tipo i film di Salvatores di quegli anni, tipo *Sud* o *Nirvana*. È anche interessante notare come tutta questa parabola si sviluppi in parallelo con un processo più propriamente politico all'interno dei movimenti. Da una parte, formazioni come i 99 Posse che esordiscono con

pezzi con titoli tipo *Salario garantito* e in pochi anni finiscono sui palchi degli Mtv day. Dall'altra, una parte della sinistra antagonista che, a un certo punto, decide di interloquire con la sinistra istituzionale e le amministrazioni delle città, quantomeno quelle considerate «amiche».

Leggendo il libro non ho provato nostalgia, perché quegli anni non ho fatto in tempo a viverli davvero. Ho provato però una grande malinconia, questo sì, è stato doloroso, da un certo punto di vista, constatare che oggi quel fermento, quelle possibilità, quei luoghi arrancano o non ci sono più, che forse molte di quelle energie sono state alla fine spurate.

Capisco la malinconia come sentimento agrodolce, però non utilizzerei l'aggettivo «sprecato» per quelle esperienze. Sono stati dieci anni di inesausta creazione di linguaggi, situazioni, esperienze, battaglie, trovate di tutti i tipi. È un periodo lungo, e a un certo punto è anche fisiologico che certe vicende arrivino un po' al capolinea. Un esempio classico in questo senso è Luther Blissett: uno pseudonimo collettivo utilizzato da attivisti, scrittori, artisti, che genererà tattiche di manipolazione dei media, teorie sul rapporto tra politica e informazione, sabotaggi, trasmissioni radio, performance, di tutto. Blissett esplode alla metà degli anni Novanta, diventa subito uno dei fenomeni più discussi e dirompenti del panorama italiano (anche mainstream), ma già dopo pochi anni gli stessi animatori del progetto capiscono che non può proseguire in eterno. Alcuni dialogano anche loro col mercato e partoriscono l'ultimo grande exploit del gruppo, la pubblicazione di un romanzo come *Q*, per Einaudi, che fu un caso editoriale pazzesco e che fu un'altra prova di quanto

quel mondo fosse ormai diventato rilevante. E in qualche modo *Q* chiude l'esperienza Luther Blissett (non senza mille polemiche interne, ovviamente), e la parte di Luther Blissett che aveva dato vita a *Q* poi diventerà Wu Ming. Ma ci sono centinaia di situazioni del genere, che hanno macinato immaginario, e che non scompaiono, né falliscono, ma si trasformano. Compreso il modello dei centri sociali, che a dire il vero entra in crisi da ben prima di Genova 2001. Però, anche qui, penso si tratti di un passaggio fisiologico. Quel mondo lì era diventato veramente enorme, e, quando le dimensioni aumentano, aumentano anche le contraddizioni, le crisi, persino le faide interne.

Ma cosa rimane oggi di quelle esperienze? C'è un continuum, uno spirito ancora vivo che innerva i nuovi linguaggi, le nuove scene?

Beh, il fantasma dei Novanta lo ritrovi facilmente in giro, anche se la memoria di alcune cose si è persa. Tanti degli spazi che c'erano all'epoca ancora resistono, e ancora continuano a funzionare come laboratori, anche per le generazioni successive. Vedo tanti fili rossi che si sono dipanati nel corso degli anni, dei decenni. Per esempio: i ragazzi e le ragazze anche giovanissimi che si trovano adesso nella scena dei *free party* hanno ben chiaro di venire da quella storia lì, dal precedente degli anni Novanta. Recentemente sono stato alla presentazione di un libro intitolato *Incognita K. Free tekno e cospirazioni in cassa dritta*, di Ana Nitu, l'hanno presentato al Forte prenestino. Ed è stato interessante vedere come questi ragazzi riprendessero concetti come quello di «Taz», «zona temporaneamente autonoma», uno dei tormentoni della scena rave anni Novanta.

Però sul piano delle nuove tecnologie, e sul controllo sociale delle nuove tecnologie, la sconfitta è stata grande e completa.

I tentativi di pensiero critico ci sono ancora, c'è un continuum anche su quel versante lì. Naturalmente i pesi in campo ormai si sono fatti talmente

«Il fantasma dei Novanta lo ritrovi facilmente in giro, anche se la memoria di alcune cose si è persa.»

diversi che quella sensazione che uno poteva avere negli anni Novanta, di essere arrivati in anticipo sul campo di battaglia, di essere i primi a sfruttare le potenzialità della rete quando il nemico era ancora off line, è ormai materialmente impossibile da replicare.

Stai portando in giro il libro spesso nei luoghi che racconti lì, quando ci sono ancora. Che tipo di accoglienza sta ricevendo?

Sono in attesa del processo da parte del tribunale del popolo, che finora ancora non c'è stato. Ovviamenete mi capita di registrare diverse lamentele – «ti sei dimenticato questo! Non parli di quest'altro!» – e sono tutte lamentele giuste, perché la mia è comunque una ricostruzione parziale, se vogliamo persino «orientata». Una cosa che però mi ha colpito, anche in fase di scrittura del libro, è proprio la differenza che c'è oggi nei ricordi di quelle esperienze. D'altronde, quella emersa dai centri sociali degli anni Novanta non era un'organizzazione: era una galassia, un arcipelago, e questo a volte ha prodotto delle letture tra loro quasi inconciliabili. Per esempio: un episodio centrale raccontato nel libro sono le vicende del 1998 che a Torino, dopo un'assurda gogna mediatica e giudiziaria, portano al suicidio di Sole e Baleno, due squatter accusati di aver compiuto azioni ecoterroristiche. È un episodio drammatico che ovviamente si ricordano tutti: ma per qualcuno fu effettivamente la fine di un'era, anche per via della lacerazione che «il caso squatter» produsse all'interno dei movimenti; mentre per altri resta un dettaglio certo doloroso, ma tutto sommato marginale.

«Quella emersa dai centri sociali degli anni Novanta non era un'organizzazione: era una galassia, un arcipelago, e questo a volte ha prodotto delle letture tra loro quasi inconciliabili.»

«I centri sociali erano, e sono, spazi nati dal basso in cui per definizione è centrale una certa carica spontaneista.»

Due temi tornano spesso nel libro, quando si parla dei centri sociali, sono proprio le accuse che ricevono – dall'esterno – di troppa conflittualità tra i gruppi, oltre a quelle di essere posti elitari.

Ma sai, i centri sociali erano, e sono, spazi nati dal basso in cui per definizione è centrale una certa carica spontaneista, perlomeno nella maggior parte di essi. Tolti pochi casi, non nascono da un programma strutturato e articolato in punti secondo qualche ordine del giorno approvato dal comitato centrale: quelli esplosi negli anni Novanta spesso nascevano da piccoli gruppi di giovani e giovanissimi accomunati da legami di affinità, di sensibilità condivisa, di attitudine, oltre che, naturalmente, da un preciso bagaglio politico e da una serie di valori condivisi. Ma non necessariamente il collettivo che aveva occupato il capannone x vibrava sulle stesse corde di quello che aveva occupato il casermone y, e questo produceva linguaggi diversi, politiche diverse, estetiche diverse, «stili» diversi, ed era proprio questo il bello. Per quanto riguarda l'accusa di «elitarismo» di posti tipo, chessò, il Forte prenestino... senti, ma può essere elitario un posto dove, in una serata qualunque, tu ti ritrovavi assieme a migliaia di persone molto spesso squattrinate a vedere mostri sacri tipo gli Autechre alla modica cifra di cinque euro di oggi?

Valentina Parisi

Herta Müller, la vita nell'ipotesi che verrà un altrove

«Alias», 18 gennaio 2026

Nei discorsi pubblici della scrittrice premio Nobel, una evocativa e trasparente riflessione sulla pratica letteraria in contesti oppressivi

Tenace fautrice di uno sperimentalismo verbale a un tempo lirico e visionario, Herta Müller non ha mai nascosto la propria insofferenza nei confronti delle espressioni generiche, non trasfigurate dalla percezione individuale di chi scrive: «Non amo che i miei testi contengano termini astratti. La parola “dittatura”, per esempio, non la userò mai». Una inevitabile infrazione a questo precetto autoimposto è costituita dai nove discorsi raccolti in *Una mosca attraversa mezza foresta. Storie di regime, esilio e libertà* (traduzione di Margherita Carbonaro, Feltrinelli), dove l’intonazione personalissima dell’autrice nata nel 1953 nella regione del Banato romeno si riorienta nella direzione di una più immediata trasparenza, rinunciando qui a quelle immagini complesse e spiazzanti, fondate sull’accostamento di elementi incompatibili che con *Cuoreanimale* e *L’altalena del respiro* erano diventate la cifra del suo stile. Al contempo, però, Müller rivendica in queste pagine il diritto a una scrittura altamente «individuale», evidenziando come per lei la creazione di un mondo alternativo di carta sia stata la reazione istintiva allo spossessamento verbale sperimentato durante i continui interrogatori cui la polizia politica romena l’aveva sottoposta negli anni Ottanta: «Mi chiedevo se una parola comunque mi appartenesse, visto che ogni parola poteva essere rigirata e usata contro di me».

Benché ispirate al passato dell’autrice – che sotto il regime di Nicolae Ceaușescu si vide trasformata in nemica dello Stato a causa del proprio rifiuto a collaborare con la Securitate – le allocuzioni di *Una mosca attraversa mezza foresta* si dilatano in una riflessione dal respiro più ampio su cosa significhi scrivere in contesti oppressivi, dove «non si sa mai se quel che si pensa diventerà una frase pronunciata ad alta voce o un groppo nella gola». E dove, di conseguenza, la fuga nella letteratura finisce per compenmare tutto ciò che nella società non è permesso. Per chi è assediato dagli slogan vuoti della propaganda la costruzione di un universo poetico personale diventa una prassi salvifica, un modo per non «perdere la ragione, come fosse un fazzoletto»: «Sapevo di dovermi parlare nella mente, senza mai smettere. E che la costellazione delle caramelle, delle lame di rasoio e dei fiammiferi sono il delirio personale contro il delirio della norma» scrive Müller in *L’occhio di vetro cinese*, ricordando come durante le interminabili assemblee in fabbrica si sforzasse di proiettarsi altrove, concentrandosi ad esempio sull’assortimento surreale di una vetrina semivuota di Timișoara e istituendo nessi plausibili fra gli oggetti esposti. Per l’autrice di madrelingua tedesca analizzare i meccanismi dell’oppressione «è come decifrare la scrittura speculare della libertà», ovvero le strategie

intellettuali dispiegate d'impulso per difendersi. Fra queste andrà inclusa anche quella «ricerca di una lingua abitabile» in cui Heinrich Böll nel dopoguerra riponeva le sue speranze per un riscatto da parte della Germania giunta all'anno Zero. Ricevendo nel 2015 il premio che porta il nome del romanziere di Colonia, la scrittrice ricordava un altro autore a lei caro, Jorge Semprún, il quale, quasi a precisare il senso dell'espressione di Böll, aveva specificato come la lingua di per sé non fosse una «casa», ma «ciò che viene detto invece sì». È la stessa confortante sensazione di domesticità che Müller afferma di provare alle prese con i suoi prediletti collage poetici: «Abito il mio foglio di carta, lo arredo, lo percorro».

D'altronde, questo «lirismo terapeutico», questa «grazia della percezione» indispensabile per resistere al Male, Müller li aveva già attribuiti alle figure più potenti dei suoi romanzi, e innanzitutto a Leo Auberg, che nell'*Altalena del respiro* altri non era se non il poeta dadaista Oskar Pastior, conterraneo dell'autrice, deportato diciassettenne nel gennaio 1945 in un campo di lavoro ucraino. Conferendo al suo protagonista una lingua sontuosamente metaforica, densa di formule ossessivamente ripetute ai fini di preservare perfino nel Gulag un barlume di individualità, Müller due mesi prima di ricevere il premio Nobel nel 2009 era incorsa nelle ire di Iris Radisch che, dalle colonne di «Die Zeit», l'aveva accusata di «estetizzare l'universo concentrazionario», descrivendolo con le trite parole del modernismo. Poco contava per la critica berlinese che sull'esperienza di Pastior Müller non potesse non proiettare il passato rimosso della propria madre, anch'ella deportata dal Banato in Ucraina al termine del secondo conflitto mondiale, in quanto appartenente alla minoranza di lingua tedesca sospettata dai sovietici di collaborazionismo con i nazisti. Che i rapporti di Müller con l'establishment letterario tedesco non siano esattamente distesi lo si comprende anche da queste pagine. La scrittrice non fa sconti al paese che l'ha accolta nel 1987, allorché insieme al primo marito e alla madre aveva raggiunto Berlino, dove risiede tuttora, via Vienna e

via Norimberga. Tutt'altro che improntati a un'acritica gratitudine, i discorsi di *Una mosca attraversa mezza foresta* non mancano di sottolineare la sconcertante mancanza di umorismo dei tedeschi, la loro incapacità di godere della «imprevedibilità dei dettagli» rispetto ai «rapporti perfettamente noti»: «Perché quel che si sa balza sempre nella direzione dove non si può più essere padroni di sé». Oppure, nel discorso tenuto in occasione della mostra sugli esuli tedeschi sotto il nazismo alla Deutsche Nationalbibliothek, l'autrice torna sulle surreali conversazioni avute con i funzionari del governo federale al momento della sua naturalizzazione, quando era stata posta di fronte alla scelta se dichiararsi tedesca o vittima di persecuzioni politiche. I moduli pre-stampati non prevedevano infatti la compresenza (come nel suo caso) delle due opzioni.

Inscindibile dal tema dell'esilio è d'altronde quello della fuga, che ispira una delle pagine più intense del libro, quella in cui Müller rievoca i viaggi in treno da Timișoara a Bucarest, quando i binari correvevano vicinissimi alle acque del Danubio e, sull'altra sponda, si scorgeva – irraggiungibile, ma reale – la Jugoslavia. Allora tutti i passeggeri, senza eccezione, dagli scompartimenti uscivano in corridoio a contemplare in silenzio quel miraggio. «Migliaia di persone trascorrevano metà della vita nel congiuntivo della fuga» commenta l'autrice, osservando come immaginarsi nello spazio ipotetico di un altrove (sia pur in un paese socialista confinante) rappresentasse già per i suoi connazionali una forma di conforto.

Ma il più perfetto di questi discorsi scritti in felice osmosi con i propri romanzi è probabilmente quello che Müller dedica al dissidente cinese Liao Yiwu. Nello scrittore riparato nel 2011 a Berlino l'autrice non solo riconosce quella «coazione a osservare» che contrassegnava il suo protagonista Leo Auberg, ma anche la propria stessa visione della letteratura, intesa come un'azione che non può non dar fastidio. Scrivere è «incaponirsi come una mosca che ronza odiosamente, facendo attenzione alle mani che cercano di colpirci».

Cristina Taglietti

Senza memoria storica non può esistere letteratura

«la Lettura», 18 gennaio 2026

Intervista a Cynthia Ozick, scrittrice e intellettuale statunitense di origine ebraica vicina a Philip Roth, amata da David Foster Wallace e devota a Bruno Schulz

Scrittrice, saggista e intellettuale statunitense di origine ebraica, Cynthia Ozick, novantasette agguerriti anni, è una delle maggiori interpreti del rapporto tra letteratura, identità e memoria nel secondo Novecento americano. Nata a New York da genitori ebrei immigrati dall'Europa orientale, è cresciuta in un ambiente profondamente segnato dalla cultura yiddish, dalla memoria dell'Europa perduta e dall'ombra della Shoah, che è stata una dei nuclei centrali della sua riflessione, formata su una solida base classica e filosofica. Amata da David Foster Wallace che la citava tra le sue ispirazioni principali, Ozick nel suo percorso letterario intreccia costantemente narrativa e saggistica. Racconti e romanzi come *Corpi estranei*, *Lo scialle*, *Le carte della Signorina Puttermesser*, insieme a testi come *Di chi è Anne Frank?*, interrogano il valore dell'arte, il rischio dell'idolatria estetica, il rapporto tra creazione e responsabilità morale, le derive del politicamente corretto e le persistenti forme di antisemitismo che attraversano la letteratura quanto il discorso pubblico contemporaneo.

In occasione del Giorno della memoria La nave di Teseo ripropone *Il Messia di Stoccolma*, pubblicato per la prima volta nel 1987, tradotto in Italia da Garzanti nel 1991 e da Feltrinelli nel 2004. Costruito come un romanzo breve dall'impianto quasi

investigativo, il libro si muove sul crinale tra finzione letteraria, riflessione critica e meditazione morale sul Novecento. Al centro la ricerca di *Il Messia*, manoscritto perduto dello scrittore, disegnatore e pittore ebreo-polacco Bruno Schulz, traduttore in polacco di Franz Kafka, autore dei racconti *Le botteghe color cannella*, ucciso in strada nel 1942 da un ufficiale nazista con un colpo di pistola (il racconto «L'epoca geniale», confluito nella raccolta, avrebbe dovuto essere un capitolo di *Il Messia*).

Il libro di Cynthia Ozick si rivela presto qualcosa di più di una variazione letteraria sulla ricerca di un inedito perduto: è una parabola sull'identità imposta, sull'ossessione letteraria e sull'ombra lunga della distruzione europea dell'ebraismo. In filigrana, Ozick interroga ciò che è andato perduto e il modo in cui la letteratura tenta, spesso invano, di colmare quel vuoto. Di questi temi, e anche della situazione attuale in Medio Oriente, rispetto a cui ha convinzioni molto radicali, Ozick ha scelto di rispondere via email alle domande di «la Lettura».

«Il Messia di Stoccolma» ruota attorno a un'ossessione letteraria: la ricerca del manoscritto perduto di Schulz, scrittore che, tra l'altro, ha ispirato anche David Grossman in «Vedi alla voce: amore». Perché scelse Bruno Schulz come figura centrale di questo libro?

Tutto è iniziato con un biglietto di Philip Roth, che all'epoca era il curatore di un progetto chiamato *Writers from the Other Europe* per l'editore Penguin. Fu lui a suggerirmi di recensire Schulz per il *«New York Times Book Review»*. Quella fu la mia introduzione allo scrittore polacco che mi condusse a tutta la sua opera e anche a ricostruire gli eventi della sua vita, fino alla sua uccisione per mano di un ufficiale tedesco nelle strade di Drohobycz, nella Galizia orientale (oggi Ucraina, Ndr). Roth proseguì inviandomi una stampa di un autoritratto di Bruno Schulz, che oggi è appeso alla parete della mia sala da pranzo.

Il libro è infatti dedicato allo scrittore di «Pastorale americana». Che rapporto avevate?

Negli anni successivi tra noi ci furono lettere o telefonate occasionali, ma non la definirei una vera amicizia. Comunque non ho mai aderito alle campagne di accuse di misoginia contro Roth.

Schulz avrebbe cominciato a scrivere «Il Messia» nel 1934. Il manoscritto doveva essere illustrato, ma dopo la sua morte si sono ritrovati soltanto alcuni disegni. Quale pensa sia stata la sorte di quel testo?

La sua esistenza reale è meno dubbia della presa che sia stato consegnato (da chi? e a chi?) per essere custodito. Mi capitò di trovarmi a Stoccolma nel 1984 quando circolava tra gli ambienti letterari la voce che uno scrittore, uno di loro, lo avesse in qualche modo ritrovato. Il Messia di Schulz in Svezia! Ma la scomparsa del manoscritto di uno scrittore in



quell'ora spietata di roghi di libri e forni per esseri umani, e di sconvolgimento disumano del mondo, non può essere considerata un'anomalia. Chissà quante altre opere capitali sono andate perdute...

Lars Andemening, il protagonista di «Il Messia di Stoccolma», è recensore letterario di basso rango in un giornale di Stoccolma. Arriva a costruire la propria identità sull'idea di essere il «figlio» di Bruno Schulz e si troverà a incontrare anche la presunta figlia dello scrittore. Che cosa le interessava esplorare attraverso questa identificazione? Il germe di *Il Messia di Stoccolma* è proprio questo problema dell'identità imposta. Lars Andemening soffre per il suo status non voluto di svedese adottivo e cerca una prova della sua vera natura in Bruno Schulz. Infatuato degli scrittori dell'Europa orientale, come per altro lo era Roth, ha un impulso appassionato a connettersi con Schulz in modo viscerale, perfino genetico – una condizione non rara negli scrittori profondamente letterari. È, in un certo senso, vista la brutalità dell'annientamento di Schulz, quasi un desiderio di morte. E lo stesso stile di vita di Lars, come recensore meno considerato del giornale svedese *«Morgontörn»*, finisce per diventare una forma di sepoltura.

La nozione di identità è diventata centrale nel dibattito culturale. Come può la letteratura affrontarla senza ridursi a una forma di rivendicazione o militanza? E che cosa pensa dell'appropriazione culturale, dell'idea che si dovrebbe scrivere soltanto su ciò di cui si ha reale esperienza? Forse ci troviamo proprio ora a un punto di svolta – o almeno così spero! – in questa stantia e insensata processione di divieti: l'appropriazione culturale e tutte le altre vuote scomuniche della capacità umana elementare di apprendere, vedere e comprendere i valori, le percezioni, le abitudini, le credenze e le visioni del mondo di società diverse dalla propria. Questo ampliamento della comprensione intellettuale può manifestarsi in una ricerca onesta e rigorosa, oppure più intimamente nel romanzo. Accade in libri come *Passaggio in India*, *Anna Karenina*, *Le*

avventure di Huckleberry Finn, *Il giardino dei Finzi Contini*, e certamente nelle menti dei lettori. Com'è possibile che l'arricchimento della conoscenza sia diventato sinonimo di disprezzo? Com'è possibile che la ricerca di un sentire comune venga interpretata come male? Certo, credere di poter indovinare o definire l'insieme delle idee e delle simpatie di un individuo attraverso il colore della pelle o qualsiasi altro tratto indelebile non è soltanto pensiero magico, ma qualcosa di peggiore: identità imposta, che nella sua applicazione più estrema conduce alla schiavitù e alla camera a gas.

Lei appartiene a una generazione che ha vissuto il Novecento come una catastrofe morale. Che cosa teme di più del Ventunesimo secolo?

L'eruzione dell'odio contro gli ebrei all'indomani del 7 ottobre 2023 ha segnato lo spegnimento di un consenso morale e un colpo ai principi della civiltà. All'improvviso il massacro di 1200 ebrei nei pacifici kibbutz del Sud di Israele e a un festival musicale frequentato da centinaia di giovani ha scatenato una famelica reazione non solo dal fiume al mare, ma da Londra a New York, da Amsterdam a Sydney, dal Belgio alla Spagna, dalla Norvegia alla Francia, dal Canada alla Turchia e all'Irlanda, inondando tutti i mezzi di comunicazione di diffamazione degli ebrei. Disinformazione, ignoranza e delirio producono i loro effetti non innocenti, ma ciò che colpisce in modo particolare è che i diffamatori più ingegnosi sono pienamente consapevoli di mentire. Come nell'Europa pre e postilluminista e sotto l'egemonia islamica, gli ebrei devono restare sottomessi, inferiori e indifesi contro l'omicidio e l'espulsione. Soprattutto, non devono essere autorizzati a vivere e prosperare in pace: questo è il nucleo più profondo dell'antisemitismo storico e contemporaneo. Ne consegue che il Ventunesimo secolo è, in fin dei conti, il figlio naturale del Ventesimo.

La memoria della Shoah attraversa tutta la sua opera, a volte anche in modo indiretto. Il suo saggio «Di chi

è *Anne Frank?*» è molto critico verso il modo in cui il «*Diario*» è stato letto e presentato fin dall'inizio, anche dal padre, in una forma che ne edulcora l'orrore, depotenziando la testimonianza. Come si può scrivere del trauma senza trasformarlo in spettacolo o consumo culturale? La sostanza, il tono, la natura stessa di questo imperativo sono radicalmente cambiati sin dalla loro prima espressione, quando il *Diario* fu inizialmente drammatisato – e banalizzato – nel cinema e a Broadway. Una delle ragioni di queste passate attenuazioni è che il *Diario* non è un documento dell'Olocausto, come troppo spesso viene considerato. Tortura, tifo, fame, pidocchi, esposizione al freddo e alla pioggia in stracci non sono il suo oggetto. Il *Diario* registra invece, con chiarezza quasi sovrumana, la reclusione, le privazioni, le paure e le angosce estreme della vita in clandestinità; ma si interrompe proprio nell'istante in cui iniziano le atrocità dirette: prima l'informatore insidioso, poi il rapimento violento, infine Bergen-Belsen, l'infame soluzione finale. Il negazionismo dell'Olocausto è con noi da mezzo secolo; e tuttavia lo spettacolo e il consumo culturale – la propaganda – hanno accelerato e ora dominano l'opinione pubblica mondiale, dai capi di Stato ai professori di discipline umanistiche, fino alle folle urlanti nelle strade e nei campus. Le predazioni della Germania nazista furono condannate quasi universalmente. Le calunnie complici dell'èra Dreyfus furono ribaltate da un solo Émile Zola. Eppure, nel 2024, migliaia di scrittori hanno collaborato a una massiccia campagna di slogan antisemiti, infangando liberamente l'espressione «diritti umani».

D'altronde il modo in cui il governo israeliano ha gestito la situazione a Gaza dopo il 7 ottobre è stato di una brutalità spropositata, e ha spinto molti, anche ebrei – tra cui lo scrittore David Grossman –, a usare la parola «genocidio» per indicare ciò che i palestinesi stanno vivendo.

È stato elaborato un vocabolario pervasivo che inonda il mondo: «genocidio», «carestia», «apartheid»,

«occupazione», «olocausto» – termini confutabili con la verità storica e con un'informazione onesta. Gli slogan infidi possono scacciare integrità e ragione. Capofila di questo è la surreale accusa di colonialismo di insediamento a proposito della presenza ebraica in Palestina. Un popolo che per duemila anni è stato senza terra, senza potere, ghettizzato, privato di diritti, diffamato, periodicamente decimato viene presentato come portabandiera dell'imperialismo? Questo non significa negare che la popolazione di Gaza abbia subito miserabili sofferenze di una guerra, imposta da Hamas, o da una politica dell'Unrwa concepita per mantenere i palestinesi come rifugiati apolidi in perpetuo.

Oggi la letteratura può ancora essere un luogo di custodia della memoria?

L'assenza di consapevolezza storica equivale all'assenza di ciò che intendiamo con il termine «letteratura». Senza la storia non possono esistere ironia, umorismo, poca o nessuna arguzia, nessuna malinconia, nessun rimpianto, nessuna reale comprensione della tragedia o della crisi, nessun senso dello svolgersi del tempo, talvolta chiamato destino, nessuna intuizione interpretativa che vada oltre il come per arrivare nel profondo del perché. Senza la storia il romanzo è, in ultima analisi, solo velocità e intrattenimento.

In «*Il Messia di Stoccolma*» il protagonista, da critico esperto di letteratura alta dell'Est Europa, tenuto in scarsa considerazione, ottiene successo e riconoscimento quando comincia ad assecondare i gusti del pubblico, occupandosi dei libri più popolari. Che ruolo può avere oggi lo scrittore, in un mondo dominato proprio dalla velocità della comunicazione e dall'intrattenimento?

Per lo scrittore letterario serio – una categoria minuscola che è sempre esistita e sempre esisterà – velocità e intrattenimento sono irrilevanti, se non come oggetto di contemplazione sociale e/o filosofica. Per il resto, velocità e intrattenimento non sono altro che rumore bianco.

Carlo Marroni

«Vogliamo raccontare la storia senza rinunciare alla moralità.»

«Il Sole 24 Ore», 18 gennaio 2026

Alessandra Galloni, dal 2021 direttrice dell'agenzia di stampa Reuters, racconta la sua carriera e si sofferma sul ruolo dell'informazione nel mondo globale

Non è una cosa che capita a molti direttori. Quasi a nessuno, a dire il vero: vincere, come giornale, un premio Pulitzer all'anno. «È il riconoscimento di un enorme lavoro di gruppo, di una grande squadra coesa e straordinaria, che sono felice di dirigere.» Alessandra Galloni dal 2021 è direttrice responsabile – editor in chief, la qualifica in inglese in realtà è senza genere – dell'agenzia di stampa inglese, ma in tutto e per tutto globale, Reuters: la prima donna in centosettanta anni di vita della testata, ma anche la prima italiana. Galloni ci è arrivata molto giovane, ora ha appena cinquantadue anni, con un percorso speso tra Usa, Regno Unito, Francia e Italia, tra gli studi e il giornalismo, «il lavoro che sognavo di fare sin da ragazzina.» Nata a Roma, liceo a New York, entra a Harvard, dove ad un certo punto scrive per il celebre «Crimson», il giornale dell'ateneo, la cui fama varca di gran lunga i confini delle mura dell'università più prestigiosa d'America. Certo, il destino dei laureati harvardiani è spianato verso le banche d'affari, i grandi studi legali, gli staff di senatori e ministri e le maggiori lobby, ma la giovane Alessandra cerca altrove, e «per fortuna ebbi subito l'opportunità di uno stage al "Wall Street Journal". Poi alla Associated Press, prima della Reuters. Altrimenti forse la mia strada sarebbe stata un'altra, chissà». La vita è fatta di crocevia, e il primo è decisivo: poco

dopo approda alla Reuters in Italia, dove inizia dal gradino più basso, dal lavoro duro della cronaca sul terreno, ma le cose sono destinate rapidamente a cambiare. Pochi anni dopo infatti rientra al «Wall Street Journal» con cariche di responsabilità in Europa. Passa del tempo ed è richiamata dalla Reuters, con incarichi sempre più impegnativi fino ad arrivare rapidamente ad una posizione di «numero due» mondiale. Nel 2021 si candida alla direzione. Proprio così, in Italia non esiste nulla del genere. «Da noi funziona così: quando qualcuno se ne va o viene spostato si apre una posizione, una vacancy e chi vuole può mandare una application, una domanda.» Lei si trova già in una posizione di grande responsabilità, quindi ben conosciuta e apprezzata, ma la selezione è comunque durissima: «È stato un processo di colloqui durato complessivamente tredici ore, in larga parte in collegamento video, visto che c'era ancora il covid in circolazione. Inizialmente nella graduatoria eravamo in sei, poi la lista si è ristretta a tre, e poi alla fine hanno scelto me...». L'esame è stato effettuato a vari livelli, tra cui il temuto Thomson Reuters Founders Share Company: i membri noti come *trustees* sono persone esperte ed eminenti provenienti da diversi ambiti della politica, diplomazia, media, servizio pubblico e affari e hanno il dovere di garantire, per quanto possibile, che i principi del

«Quando accade una tragedia che ci riguarda facciamo un'inchiesta su noi stessi, andiamo a fondo su quanto accaduto e siamo anche noi oggetto dell'approfondimento.»

Trust siano rispettati. «Questo è uno dei pilastri della Reuters, e io come direttrice due volte l'anno devo fare loro una presentazione sull'attività e su quanto accaduto. Un appuntamento molto impegnativo. E, va detto chiaramente e con orgoglio, è uno dei pilastri dell'indipendenza della testata.» Galloni spiega che questi principi del Trust furono creati nel 1941, nel pieno della Seconda guerra mondiale, e imponevano obblighi a Reuters e ai suoi dipendenti di «agire in ogni momento con integrità, indipendenza e libertà da pregiudizi». tutto questo è rimasto anche quando c'è stata la quotazione in Borsa a Londra e Nasdaq o la testata è passata di proprietà, al gruppo canadese Thomson. Quali sono i principi? In sintesi: Reuters non passerà mai nelle mani di un singolo interesse, gruppo o fazione, agirà per preservare indipendenza, integrità e assenza di pregiudizi, per fornire notizie imparziali e affidabili. Etica, quindi, ma anche piedi per terra? «La nostra linea è declinata su ogni passaggio: se scriviamo una imprecisione, e può capitare, e dobbiamo fare una rettifica allora la facciamo senza dissimulare o nascondere, e spieghiamo bene le ragioni. Ma non solo: quando accade una tragedia che ci riguarda facciamo un'inchiesta su noi stessi, andiamo a fondo su quanto accaduto e siamo anche noi oggetto dell'approfondimento.» Ed è accaduto. Da quando Galloni è direttrice la «Reuters» ha avuto tra i suoi colleghi quattro vittime, tra Afghanistan, Ucraina, Libano e Gaza: «Una tragedia immensa, e questo purtroppo nonostante i rigidi protocolli di sicurezza. Ma noi andiamo sempre dove i fatti accadono, con giornalisti, cameraman, fotografi e addetti alla protezione». Chi decide se partire verso dove si spara? «Abbiamo dei responsabili della security di grande esperienza con cui mi confronto di continuo, e ci sono vari

livelli di rischio, un po' come un semaforo: alla fine comunque decido io, e sono io che poi rendo conto al board e ai trustee.» I numeri delle persone coinvolte nelle zone a maggior rischio sono eloquenti: quaranta persone in Russia, altrettante in Ucraina (sono arrivate fino a cinquanta), oltre una decina a Gaza e una trentina in Israele, per citare le zone più note, cui si aggiungono Venezuela e Iran. Del resto i numeri complessivi dell'agenzia mettono in chiaro che ci troviamo di fronte a una delle maggiori testate del mondo occidentale: 2600 giornalisti di cento nazionalità, oltre duecento sedi e servizi in sedici lingue. Torniamo ai Pulitzer – il massimo riconoscimento giornalistico in Usa, vecchio di oltre cento anni – e all'ultimo vinto per un'inchiesta durata un intero anno sul fentanyl, la droga che sta devastando gli Stati Uniti e non solo. Ebbene, alcuni giornalisti dell'agenzia hanno acquistato gli ingredienti, tutti legali e perlopiù in Cina, hanno frequentato sotto copertura le «cucine» messicane dei cartelli della droga e sono arrivati ad un passo dalla produzione, che naturalmente non è stata eseguita altrimenti si sarebbe trattato di un reato: per 3600 dollari il team ha acquistato abbastanza prodotti e attrezzature per produrre tre milioni di dollari di fentanyl: «Abbiamo voluto dimostrare come è facile produrre una sostanza estremamente pericolosa e dannosa. Nell'inchiesta naturalmente abbiamo omesso dettagli importanti, ma tutto è stato fatto dentro gli uffici di New York, tutto era legale» è infatti il tutto è stato eseguito passo passo «dai nostri bravissimi avvocati, e alla fine io, come ultimo lettore, ho dato il via libera alla pubblicazione». Ma i fronti aperti nel mondo sono davvero tanti: quattro guerre «regionali», mutamenti politici in rapida evoluzione, riscrittura dei codici del commercio mondiale, effetti del cambiamento climatico,

solo per citare i fenomeni più evidenti, il tutto condito da «attacchi alla verità, con processi di disinformazione e erosione dello stato di diritto»: questo il contesto in cui una testata giornalistica si trova ad agire. «Il nostro compito è raccontare la storia, senza rinunciare alla moralità, fornire al mondo le informazioni obiettive.» Galloni – che porta avanti il suo incarico coniugando anche il ruolo di madre di due ragazzi adolescenti – è da anni cittadina del mondo, ma prima di tutto è italiana, e allora come vede il nostro sistema di informazione, che pure è in profonda trasformazione e vive anche cambi di proprietà di alcune importanti testate? «In Italia l'informazione è complessivamente di alto livello, ma ci sono degli elementi che rendono più debole l'informazione stessa. Secondo me ci sono troppi giornali, il che frammenta in modo eccessivo l'offerta rispetto ad una domanda che non cresce, anzi il contrario. Poi c'è un modello organizzativo che ormai è ampiamente superato, e cioè la divisione tra il prodotto "cartaceo" tradizionale e l'offerta digitale, quindi il sito web: questo non ha davvero più senso da tempo, il giornale-sito è una realtà unica, ed entrambe hanno lo stesso valore. Infine, secondo me, c'è una eccessiva tendenza alla rincorsa delle opinioni dell'ultima ora, e questo va a discapito dell'approfondimento, che è poi la parte di qualità che rappresenta la chiave per superare la crisi di vendite e la sempre maggiore scarsità dei lettori. O almeno così è accaduto in altri

paesi. Insomma, prima di tutto bisogna combattere l'appiattimento, e per fare questo bisogna investire, in personale e mezzi, e farlo costa caro. Ma la democrazia, si sa, non è mai gratis, bisogna guadagnarsela giorno per giorno.» Certo, guidare la più grande testata al mondo comporta avere spesso contatti diretti con i leader della terra... Come sono visti da vicino? «Ho incontrato e parlato con molti leader e presidenti, sia del passato recente, come Angela Merkel, Joe Biden e poi Mario Draghi, Matteo Renzi, solo per citarne alcuni, ma anche presidenti incaricati, come Emmanuel Macron, Narendra Modi, Mark Carney e pure Vladimir Putin, mentre Donald Trump per ora non l'ho mai incontrato...» E Giorgia Meloni? «Non ne ho mai avuto l'opportunità, fino ad oggi, ma mi farebbe davvero molto piacere poterla conoscere di persona.» Insomma, una vita intensa tra Londra, New York e altri mille luoghi dove si consuma la storia: ma, Alessandra Galloni – molto ben voluta da chi lavora con lei anche per l'approccio al dialogo e il buonumore che cerca di non perdere mai, questo da testimonianze di terzi ma anche di chi scrive – pensa ad un ritorno in Italia, prima o poi? «Ma certamente! Voglio di sicuro un giorno tornare nel mio paese, in una forma legata alla mia esperienza, o come giornalista attiva sul campo, chissà, o a insegnare, o magari a scrivere un libro. Ma certo non mi immagino, per il futuro, in nessun altro posto di questo mondo.»

«Secondo me ci sono **troppi giornali**, il che frammenta in modo eccessivo l'offerta rispetto ad una domanda che non cresce, anzi il contrario. Poi c'è un modello organizzativo che ormai è ampiamente superato, e cioè la divisione tra il prodotto "cartaceo" tradizionale e l'offerta digitale, quindi il sito web: questo non ha davvero più senso da tempo, il giornale-sito è una realtà unica, ed entrambe hanno lo stesso valore.»

Tommaso Mozzati

Roberto Longhi: l'uomo che si inventò un modo di fare storia dell'arte

«Lucy. Sulla cultura», 21 gennaio 2026

Un saggio per riscoprire lo stile di un intellettuale che, facendo sua la lezione di Proust, ha ideato una maniera influente e personalissima di scrivere

Famosamente, e secondo inclinazioni sintomatiche, Roberto Longhi, in un saggio di grande risonanza servito da apertura nel 1950 per il numero d'avvio di «Paragone» (bimestrale diretto assieme alla moglie Anna Banti, già autrice del celebre romanzo *Artemisia*), si trovò a citare, fra le matrici del suo mestiere, la *Recherche proustiana*, in un passo che compete con le altre, molte referenze letterarie incluse in quel contributo di maturità, dalla Firenze del Duecento alla critica impressionista.

Storico dell'arte di fama ormai leggendaria, padre nobile di un folto e prestigiosissimo plotone di autori, destinati a segnare indelebilmente l'idea stessa di letteratura nell'Italia postbellica (da Attilio Bertolucci a Pier Paolo Pasolini, da Giorgio Bassani a Giovanni Testori e alla generazione «giovane» di Alberto Arbasino), Longhi sentiva l'esigenza di esplicare il proprio metodo – che gli allievi descrivevano spesso come «stregonesco» per le strabilianti intuizioni, viatico di riconoscimenti inattesi e impreviste riscoperte – partendo da fondamenti, in un certo senso, didattici, nel nutrire il profilo otto-novecentesco del *connaisseur* di un nobile pedigree, di una tradizione alta; di valutare, quindi, le qualità dell'«occhio», trasportandole in una dimensione «scientifica», arricchendo di un contesto specifico ogni puntuale attribuzione.

Una vera e propria attitudine pedagogica, capace di segnare indelebilmente la fase estrema del suo lavoro – la terza, ricorrendo alla sequenza proposta dall'amico e sodale Gianfranco Contini, che sulla base dello stile vi individuava il momento «classico» di un'ispirazione organica (passata prima dall'«espressionismo», poi dal «manierismo» e giunta infine al tempo dell'intellegibilità comunicativa, in dialogo pure coi linguaggi del documentario e con l'architettura cristallina delle grandi mostre «popolari»).

Al termine del suo *Proposte per una critica d'arte* – presentate l'anno prima in forma di conferenza al ventunesimo Congresso veneziano del Pen Club – Longhi citava lo scrittore, in relazione al suo capolavoro compiuto ma non ancora tradotto integralmente in Italia sebbene un interesse crescente stesse da tempo montando, anche al sud delle Alpi, attorno a quell'epica mondana (la fatica, colossale quanto necessaria, era infatti in corso d'opera per Einaudi, grazie al contributo di intellettuali come Natalia Ginzburg, Franco Fortini e Giorgio Caproni). Si tratta di un brano disteso, che così conclude, questionando la metodologia e i fini da perseguire nel rispondere alle interrogazioni mosse da un'opera d'arte, con la mente all'efficace produzione critica di fine Ottocento: «Risorge [in quel tempo] la ricerca dell'ambiente? Può darsi, ma non sarà più nel senso

grossolanamente deterministico e parziale dei tempi di Ippolito Taine. Gli artisti crescevano allora (diceva il Cocteau) come buone cipolle da un determinato suolo, buono e favorevole anch'esso. Ma se si ripercorre da allora il progresso nell'intender quasi ad infinitum la trama dei rapporti, si trova che anche qui il maggior merito dell'arricchimento spetta soprattutto ai prosatori o poeti (non importa come chiamarli). Per un esempio: la costruzione quasi molecolare del destino terrestre del pittore Eltsir nel poema (o romanzo storico) di Proust può servire di eccellente modello al critico (dunque allo storico) dell'arte per meglio intrecciare ad infinitum le cosiddette biografie spirituali dei suoi protagonisti, in una vera e propria "recherche du temps perdu". E chi dice che quell'esempio non abbia già fruttificato?».

Le dense pagine del saggio antepongono al precedente virtuoso offerto dallo scrittore francese (nel prediligere, comunque, fra gli snodi della *Recherche*, la vita del pittore Eltsir alla morte ridicola dello scrittore Bergotte, per troppa bellezza, di fronte a un capolavoro di Vermeer) l'ermeneutica in versi di un Baudelaire o di un Valéry, profeti non meno necessari per il discorso sulle arti della modernità: è allora immaginabile che il riferimento sornione al «genere» dell'opera proustiana – poema? romanzo storico? – fosse pensato dall'autore come una strizzata d'occhio all'uditore italiano d'immediato dopoguerra, nutrita da un necessario ritorno alla «realità» e da una *sensibilité* vorace d'imprese sostanziose, di evidenze tonificanti, di vincoli incarnati nei meccanismi resistenti di un tempo, di una società.

L'opus magnum di Proust si sarebbe così costituito da ponte indispensabile fra epoche successive, riscattandosi dai limiti costretti dell'estetismo grazie alla potenza dell'affresco sociale. E non è certo un caso che, di lì a un anno, proprio Longhi – lo sottolineava nel 1980 Giovanni Previtali, allievo fedele e interprete acuto – avrebbe popolato le tele di Caravaggio di un immaginario cinematografico da neorealismo trionfante: fra le pagine del catalogo

per la mostra milanese da lui stesso curata – la prima grande retrospettiva sul genio secentesco, sbocco spettacolare delle sue ricerche pioniere – avrebbe cioè riconosciuto clienti d'osterie trasteverine nei fanciulli ricciuti, pigri del Merisi o ciociarelle pignantì, sedotte e abbandonate, nelle ragazze perdute, in lacrime nel *coin* spoglio d'una povera stanza oppure disperate ai piedi d'un catafalco improvvisato. Che l'operazione retorica suggerita dalle *Proposte*, rispetto alla «funzione Proust» e al suo valore per la storia dell'arte, fosse un aggiornamento sardonico del Longhi sul nuovo sé stesso uscito dalla guerra e dal difficile tempo bolognese, quello dell'insegnamento presso l'ateneo cittadino (conclusosi con coraggio nel '43, al drammatico instaurarsi della Repubblica di Salò), lo dimostra un contributo sin qui ignoto, scoperto nel ricco archivio della fondazione che porta il suo nome (e che ha sede a Firenze, in via Benedetto Fortini, nella villa severa in cui visse con la moglie fino alla morte nel giugno 1970). In corpo a un saggio ponderoso, dedicato alla figura del pittore Pedro Berruguete – fra gli antesignani per la diffusione di un linguaggio prospettico nei regni spagnoli a cavallo di Quattro e Cinquecento – lo storico si rifà proprio al magistero della *Recherche*: e trattandosi di uno scritto databile alla metà degli anni Venti (secondo quanto discusso nella prefazione che lo introduce per il volumetto da poco stampato nella serie *Carte d'artista*, proposta dalla casa editrice Abscondita), si offre come un'anticipazione di non poco conto per questo tipo di rimando, oltre che di un secondo, importante richiamo nell'ambito di un discreto citazionismo riferito al romanziere parigino.

Il testo nel suo insieme va, d'altronde, considerato una fatica parallela rispetto al grande cantiere del *Piero della Francesca*, la monografia che avrebbe consacrato – in maniera definitiva e con esiti imprevedibili, in termini d'impatto e d'influenza – l'autorevole cultura di Longhi, uscendo nell'estate del 1927 sotto all'etichetta dei Valori Plastici di Mario Broglio. In tal senso il saggio getta dunque luce, in

maniera assai eloquente, su una stagione – faonda e feconda – del suo impegno intellettuale, aiutando, in qualche misura, a chiarire i moventi di quell’altro, più gravoso cantiere, che si dovette avviare attorno al ’26 consumandosi in un fuoco di grande tensione creativa e coronando indagini inaugurate nel decennio precedente (sulle pagine della rivista «L’Arte», con l’articolo *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*).

Nell’investigazione serratissima in cui si risolve lo studio su Berruguete – sul cui destino finale non siamo, ad oggi, meglio informati (un libro? Un lungo articolo?) – la nomea di Proust si carica d’altronde di un peso risolutivo. Longhi, infatti, la utilizza per spiegare in che modo, durante la sua prima visita al museo del Prado (nel giro di un periplo continentale, avveratosi all’inizio degli anni Venti per la generosità del mercante Alessandro Contini-Bonacossi), si fosse convinto di riconoscere la mano dell’artista – autore di una serie di pannelli, provenienti dal convento domenicano di Santo Tomás di Ávila – in quella dell’ancora anonimo pittore di alcuni ritratti d’Uomini illustri montati un tempo nello studiolo di Federico da Montefeltro, voluto dal duca nel suo palazzo d’Urbino. Lo scrittore allude quindi, in maniera del tutto imprevista, ai nuclei forti della poetica proustiana, concedendosi brani di lirica intensità: e se la sua proposta avrebbe avuto eco nelle ricerche di molti colleghi, fra Italia e Spagna (imponendo al dibattito uno dei più intriganti interrogativi per la pittura europea del Quattrocento), è proprio questa lezione segreta – complice la consegna del saggio a un cassetto della propria scrivania di poligrafo indaffeso – a essersi persa nella pieghe di un confronto, dal quale Longhi stesso avrebbe escluso le punte maggiormente polemiche.

Così il contributo sul castigliano individua l’importanza della *Recherche*, nel descrivere il modo in cui l’occhio del conoscitore intreccia relazioni fra un’opera e l’altra, scorgendo in esse la medesima paternità ma, soprattutto, collocandone le evidenze figurative in un quadro ampio di rapporti e assonanze.

Di fronte ai *retablos* incontrati al Prado – quasi una pietra d’inciampo, per la cultura visiva longhiana – l’autore illustra l’articolato processo d’impaginazione di un album mentale, che, d’un tratto, lo aveva portato a sovrapporre Madrid a Urbino, a far coincidere le aule scure di una fortezza conventuale col raccoglimento squisito della cella umanistica; a condensare insomma – nella linea continua d’un percorso rettificato – le rotte divaganti di un pittore girovago: «La mia memoria visuale stranamente lavorava sulle forme rapportando non solo certi particolari apparenti [...], ma ricreandosi per via di connessioni mnemoniche, a definir le quali occorrebbe stemperare per pagine molte una topografia di vicoli mnemonici, come quella che potrebbe ricostituirci un Proust, ricreandosi dico un ambiente dove gli angoli dell’architettura, il lustro o il rugginoso dei fondi, una certa umiltà casigliana richiamavano per molti sensi l’innominato pittore della Corte urbinata. S’intende ch’io non sarei stato così sciocco per avanzare da quelle sole affinità, presentite ma troppo sprofondate nei sotterranei della memoria per poterle trarre alla luce con perizia sufficientemente dimostrativa, la certezza di avere scoperto il pittore dello Studio d’Urbino. È bensì vero che le identità formali e le più autentiche scoperte di veri nella storia dell’arte, ci appajono – sotto la forma apparente di dissimiglianze – quando la nostra mente sia ormai abituata a vivere nei panni dell’artista, così bene e perfettamente come il servitore unicamente riservato all’ufficio di incignare i vestiti del padrone, è poi in grado di riconoscerli in qualunque stato riddotti, fosse anche in carta da involgere; ma purtropo il metodo appariscente e banalissimo del Morelli ancora generalmente prevale e ci ha per troppo tempo trattenuti dall’approfondire questo metodo che è tuttavia l’unico che ogni vero critico usi, anche senza dichiararne coscienza».

Già attorno al 1925 e con una durezza estranea a più tarde riflessioni Longhi cercava dunque di affrancare l’expertise del conoscitore da soluzioni enigmistiche, attratte da un certo positivismo scientifico e

connesse indissolubilmente, per via generativa, alle opinioni ottocentesche di Giovanni Morelli (il primo a trasformare «in metodo» il riconoscimento di una «mano» al lavoro sull'opera, attraverso fitte comparazioni fra dettagli minimi e ricorrenti, di figura in figura, di scorcio in scorcio); approfondiva, al contrario, il lavoro di confronto, necessario all'indagine storico-artistica, con uno scavo nei giacimenti memoriali di ciascun osservatore, seguendo echi ampi, equiparando sistemi culturali.

Nel far questo emancipava pure Proust dalle letture squisitamente letterarie – e in buona parte «contentistiche» – che ne avevano caratterizzato la prima ricezione italiana, da Lucio D'Ambra a Emilio Cecchi, mentre la *Recherche* era in corso di stampa (*Le temps retrouvé* sarebbe uscito per la Nouvelle Revue Française solo nel 1927). È chiaro infatti che, nel commentare il nucleo forte di quell'epopea ancora incompiuta, il contributo su Berruguete si dimostrava informato della stretta connessione che il pensiero del francese intratteneva con le idee del filosofo Henri Bergson, preferendo i «vicoli mnemonici» ai percorsi non meno tortuosi – ma tanto più brillanti – tracciati nelle pagine sui salotti Guermantes o Verdurin: spostava così l'attenzione dal «quadro» sociale all'ispirazione prima dello scrittore, a quel sentimento del tempo contratto, non lineare, fuso in gangli indissolubili di ricordi e presente che proprio Bergson, nato nel 1859, stava consegnando al Novecento, complici assieme le teorie esordienti della scienza psicologica e una certa brumosa impressionalità fin-de-siècle.

Un simile aggiornamento veniva a Longhi dall'esperienza di «La Voce», settimanale che gli era servito da palestra negli anni di gioventù e sulle cui pagine il critico Giuseppe Prezzolini aveva offerto una precoce vulgata del pensiero del filosofo, autore per l'appunto di saggi importanti, da *Essais sur les données immédiates de la conscience* a *Matière et mémoire*.

Tuttavia, nel parlare di Proust, è chiaro come a queste date Longhi preferisse sottolineare le accensioni illogiche di un discorso – per così dire – poetico

rispetto alle congiunzioni prosastiche del romanzo; e, nell'assunzione dello scrittore a modello ermeneutico ne prediligesse la capacità di descrivere, senza censure ragionevoli, «les intermitances du cœur», con le loro dislocazioni improvvise e le longeve permanenze d'affetti, piuttosto che la riconosciuta maestria nel domare a parole le leggi spietate di una selvaggia giungla sociale.

In tale prospettiva, la laica medianità della *Recherche* poteva allora – e innanzitutto – servire a trascendere i limiti rigidi di luogo e tempo, che, in storia dell'arte, si traducevano nei dogmi di una concezione «stirpica» o «razzistica» (per usare aggettivi esplicitamente avversati da Longhi, proprio nel saggio su Berruguete), chiusa in griglie concettose di etichette e definizioni. La vicenda di uno stile individuale, studiato e ben compreso, riusciva al contrario a risolversi in chiave trascendente, piuttosto che in affermazione identitaria, se prosciolta da dettami aprioristici e riconsegnata all'amore fedele di un occhio dotto. Non a caso, l'esempio del pittore castigliano, trasferitosi oltremare per ragioni insondabili, serviva all'uopo, vero e proprio manifesto di metodo, tanto quanto la cosmopolita corte di Urbino, retta dal colto Montefeltro ma aperta a contributi disparati, presentava l'humus consono per condurre un simile esperimento: ed è non meno significativo che, negli anni seguenti alla carneficina della Prima Guerra Mondiale, il testo proponesse una soluzione – in chiave tutta formale – alla polare dicotomia dell'asse Nord-Sud, diviso fra astrazione intellettualizzata all'italiana e minuzioso scandaglio settentrionale, con l'aggiungere alla casistica quattrocentesca i nomi eccentrici di maestri spagnoli o francesi per aprire inediti scenari di civiltà rinascimentale (e non solo). Ancora di più, il rimando a Proust e alla sua fluida meccanica memoriale, serviva a infondere linfa nuova nella scrittura accademica e specialistica, attingendo alle risorse dell'esperienza vissuta, non solo in termini d'indagine scopica e di allenamento dello sguardo, quanto piuttosto per approntare repertori utili a ricostruire, in parole e sulla pagina,

un rapporto originale (ma comunicabile) con le immagini concrete della storia dell'arte. Un modo per liberarsi, da un lato, dell'impervia speculazione per categorie della scuola viennese e tedesca (da Alois Riegl a Heinrich Wolfflin), dall'altra per far piazza pulita degli sdilinquimenti decadenti di un D'Annunzio e – in fondo – anche di un giovane Bernard Berenson.

Come, cioè, se Longhi, nel valutare le risultanze della *Recherche*, cercasse in fondo figure diverse che, libere dai dettami della retorica, superassero le equivalenze fruste della metafora o dell'analogia. Per una stessa ragione, ci sembra, Contini avrebbe suggerito che il suo metodo compartisse l'intenzionalità programmatica di uno degli strumenti della lirica moderna, e cioè il correlativo oggettivo, teorizzato nel '19 da un testo celebre di T.S. Eliot (il saggio *Hamlet and his Problems*) e prontamente accolto fra le voci sensibili della poesia italiana, da Montale a seguire. Per Eliot, infatti, «the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an objective correlative; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked».

In tal senso la prosa di Longhi trascende la pratica classica dell'*ekphrasis*, ovvero della descrizione per parole di un'opera, facendo semmai dell'incontro con essa un esercizio palpitante; ed è, con la stessa finalità, che la sua pagina trasforma l'enfasi lisa dell'estasi estetica in un «fatto» sensibile, unico «veicolo», nel labirinto lucido del discorso, per la presenza espressiva di un quadro o di una scultura. Fra le sue parole, si accumulano lemmi specialistici, aggettivi d'invenzione, effigi consistenti, reminiscenze icastiche, reperti di cultura alta e bassa, attinti similmente da bagagli condivisi: un armamentario che sostanzia la frase, offrendosi da porta d'accesso tanto all'intendimento quanto all'emozione del lettore, affrancato dalla promessa di un gergo

da iniziati. Per tornare, in via esemplare, al saggio su Berruguete; così lo storico vi racconta le tavole del castigliano, abili ad armonizzare la prospettiva all'italiana e il naturalismo settentrionale, ricorrendo a un'immagine icastica, per spiegare concretamente l'ardua similitudine: «Come in un cristallo di jalite si veggono nitidamente incluse festucche o insetti, o altre quisquille naturalistiche ma la durezza della rocca che le circonda non ci permette di toccarle e diremo per assurdo una forma nuova e inavvicinabile della loro squisita percettibilità, così ci appaiono misteriosamente informate nelle opere [di Berruguet] le finezze e le intimità del Nord e in modo così perfetto da farci credere che questo solo fosse il modo di risolvere le smanie e miscuità naturalistiche dell'età gotica».

È sotto una luce siffatta che il bifronte «realismo» proustiano, sospeso fra effusione ed analisi, assume coerenza, nel longevo mestiere dello storico dell'arte, congiungendo le citazioni del '25 e del '50, solo all'apparenza contraddittorie; e d'altronde, proprio nel saggio su «Paragone» il rimando alla *Recherche* è fatto precedere da uno dei più intensi programmi vergati dall'autore circa le finalità della propria professione. Longhi, infatti, quasi in chiusa di quel contributo, chiarisce il senso del suo impegno, evidenziandone la valenza metodologica, quasi a rivendicare per la sua storia dell'arte una funzione vitale, prima ancora che critica: «È dunque il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica. Risposta che non involge soltanto il nesso tra opera e opere, ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione e quant'altro occorra. Qui è il fondo sodo di un nuovo antiromanticismo illuminato, semantico, tenebrante, analitico, empirico o quel che volete, purché non voglia svagare. L'opera d'arte è una liberazione, ma perché è una lacerazione di tessuti propri ed alieni. Strappandosi, non sale in cielo, resta nel mondo. Tutto, perciò si può cercare in essa purché sia l'opera ad avvertirci che bisogna ancora trovarlo, perché ancora qualcosa manca al suo pieno intendimento».

Daniela Pizzagalli

Jón Kalman Stefánsson: «Scrivo per scoprire se Dio esiste».

«Avvenire», 22 gennaio 2026

Lo scrittore islandese nel suo ultimo romanzo rievoca i suoi dieci anni, in vacanza con i nonni, e le prime domande sul senso dell'essere

Il ricordo di un'estate in Norvegia dai nonni, a dieci anni, quando «il mondo è pieno di meraviglia e il tempo non ha ancora un nome» è il punto di partenza di *Varie cose sulle sequoie e sul tempo* (Iperborea, traduzione di Silvia Cosimini) il romanzo appena uscito dell'islandese Jón Kalman Stefánsson, autore molto letto in Italia, sia per i libri di poesia (*La prima volta che il dolore mi salvò la vita*) che di narrativa (*La tua assenza è tenebra*, *Il mio sottomarino giallo*).

Partendo dal dato autobiografico, come ha mescolato ricordi e invenzione?

So che sembra che io scriva spesso della mia vita, dei miei ricordi, della mia storia familiare. Ma allo stesso tempo non è così. Uso parti della mia vita come uno spunto per alimentare ciò di cui scrivo. Ma poi la narrativa prende il sopravvento. Quando ho iniziato a scrivere *Varie cose sulle sequoie e sul tempo* volevo usare materiale dalla mia vita, ma allo stesso tempo non mi interessava avere me stesso, la mia famiglia, come soggetto principale. E solo quando, in un certo senso, mi sono allontanato da ciò che era successo nella mia vita, e ho cercato di descrivere i miei nonni non per come li ricordavo ma creando nuovi personaggi basati su di loro, allora tutto ha iniziato a cantare...

Oggi come vede quel bambino, che cercava «il fulgore dell'avventura»?

Questo bambino del romanzo è ancora dentro di me, borbotta sempre qualcosa, e a volte il suo borbottio influenza ciò che scrivo, e allora sento come se il passato mi stesse parlando, ma probabilmente non saprò mai se è la mia voce, la mia infanzia, che mi parla, o se è qualcos'altro; forse un mix di tutto ciò che ho vissuto e di tutto ciò che ho letto. Se è così, allora si può dire che questa voce che a volte mi parla dal mio passato è anche il passato di tutta l'umanità.

«Nonna e nonno. Due parole che ti sanno consolare come una religione, come le sequoie.» I nonni sono fondamentali per la formazione del giovane protagonista, e del resto la loro presenza ritorna in vari suoi libri. È un tema importante per lei?

Mi rendo conto solo ora che il nonno del libro aveva la mia età di oggi. Al tempo del romanzo, negli anni Settanta, tutta la società pensava che quando si avevano più di quarant'anni si stesse invecchiando. Ma il tempo è qualcosa di molto diverso quando sei bambino. A dieci anni, pensi che tutti quelli che hanno più di trenta, quarant'anni abbiano sicuramente vissuto un tempo incredibilmente lungo e quindi debbano sapere più o meno tutto ciò che

c'è da sapere. E a volte è importante per noi, sia da bambini, ma anche da adulti, avere qualcuno su cui contare, per la saggezza dell'età. Spesso, se sei fortunato, sono i tuoi nonni, e ti senti un po' più sicuro sapendo che sono lì; più tardi scopri che forse non sapevano così tanto, ed erano persi nella vita quanto te – ma era il loro amore a guidarti o confortarti. Mi chiedo spesso perché per molti di noi, quando invecchiamo, Dio e le religioni svolgano il ruolo dei nonni della nostra giovinezza. Facciamo affidamento sulla saggezza di Dio, sperando che Lui ci ami, che ci aiuti nei nostri problemi, nella nostra agonia, e cerchiamo di non pensare che, come ha detto Tom Waits in *Road to Peace*, «forse Dio stesso è perso e ha bisogno di tutto il nostro aiuto».

Un altro tema ricorrente nei suoi libri è quello dei Beatles, che qui segnano forse il superamento dell'infanzia. I Beatles mi hanno seguito attraverso alcuni dei miei libri, è vero, a dimostrazione del fatto che devono aver avuto un ruolo importante nella mia vita. La loro musica, ovviamente, ha cambiato così tante cose nella cultura che possiamo quasi dividere la storia dell'umanità in prima e dopo i Beatles. Ma per me, da bambino, l'amicizia che c'era tra loro era altrettanto importante della loro musica. E sono certo che la loro amicizia abbia giocato un ruolo non secondario nella loro fama, nella loro importanza. Abbiamo tutti bisogno di quel tipo di amicizia, la sogniamo se non la abbiamo, e quando questo fascino dell'amicizia si aggiunge a una musica meravigliosa, i nostri cuori si sciolgono. La potenza e la qualità della loro musica, il fascino dell'amicizia, sono stati molto più importanti per il nostro battito cardiaco, i nostri sogni, i nostri ricordi, di tutta la politica, di tutte le banche. Una specie di miracolo. Perché non scriverne?

«Questa voce che a volte mi parla dal mio passato è anche il passato di tutta l'umanità.»

Il tema religioso e spirituale è spesso presente, qui come in altri suoi libri, potrebbe approfondire questo aspetto? Il mio primo libro, nel 1988, era una raccolta di poesie, alcune sulla religione, in particolare su Gesù Cristo; una poesia, ad esempio, su Lazzaro. Nel mio primo romanzo, *Ditches in rain*, pubblicato nel 1996, c'è un contadino che ha ripreso il lavoro del padre, ovvero leggere la Bibbia e lavare via tutte le parole che non provengono direttamente da Dio; e poi pubblicarla. E veniamo a sapere che sarà un libro molto sottile. Quindi, è un argomento che ho in testa da molto tempo, in effetti, da quando ho memoria. La domanda su Dio, Gesù, la fede in generale, la morte, il senso della vita, non mi dà tregua fin da quando ero bambino, e non è esagerato dire che questa ricerca è al centro di tutte le mie opere. Quando ho iniziato a scrivere, per qualche ragione ero certo che scrivendo avrei scoperto se Dio esiste, e se esiste; come descriverlo? Ci sto ancora provando, sono ancora quasi convinto di riuscire. Ma forse più che rispondere è importante aprire delle porte con le domande. Ho letto molti libri su chi ha scritto la Bibbia, chi era il Gesù storico, come affrontare tutte le contraddizioni della Bibbia eccetera, ma penso anche che sia importante cercare di comprendere il messaggio interiore insito nella Bibbia, il libro più venduto al mondo, che ha influenzato quasi ogni aspetto della nostra cultura. Forse non ci rendiamo conto dell'enorme impatto che autori e pensatori come Agostino hanno avuto su di noi, e che figure di grande influenza nella storia iniziale della Chiesa, come lui e Girolamo, hanno plasmato la nostra cultura in senso positivo, ma anche, e purtroppo, negativo, e talvolta oscuro. L'ostilità di Girolamo verso le donne, ad esempio, ha riecheggiato in tutta la storia, e si può vedere anche nelle parole di un pensatore molto influente come san Tommaso d'Aquino, che definì le donne «uomini illegittimi». Temo che quelle voci siano ancora radicate nella nostra cultura, in agguato, come un'oscurità. Ed è una delle cose contro cui combatto sempre nei miei scritti.

Giulio D'Antona

Trenta anni di genio Infinito

«La Stampa», 24 gennaio 2026

Storia di *Infinit Jest*, mille pagine difficili eppure vendutissime. Non un'opera di getto ma uno studio, un'aspirazione, una sofferenza

Considerate per esempio *Infinite Jest*. Quest'anno, il primo febbraio, compie trent'anni e non è più un romanzo. Forse non lo è mai stato, ma a osservarlo dalla distanza che ci separa dal 1996, da David Foster Wallace, dalle riflessioni sul rap, sul tennis, sulla maniera che hanno i romanzieri di considerarsi sempre universali quando invece sono la razza più particolare che esista di scrittori, è evidente che ormai il libro universo, il mattone, il manifesto che ha scavalcato di mille pagine il postmodernismo per inventarsi una generazione del tutto nuova e completamente inadeguata, è un oggetto. Un bell'oggetto, un oggetto di culto, un oggetto che chiunque vorrebbe possedere ma nessuno ha il coraggio di leggere.

DFW non ha mai veramente spiegato cosa gli sia entrato in corpo quando ha deciso di scrivere *Infinite Jest* – che per il trentennale viene riproposto da Einaudi in un'edizione da collezione, per la traduzione di Edoardo Nesi. Della storia esistono varie versioni, alcune più attendibili, altre meno. Il suo secondo romanzo, *La scopa del sistema*, era stato una delusione commerciale e – ma questo dipende dalla natura stessa, ossessiva e appassionata di autocritica, dell'autore – editoriale. L'editor della casa editrice Little, Brown and Company, Micheal Pietsch, che aveva già lavorato ai suoi romanzi precedenti, ha

sempre parlato del libro come di qualcosa che a un certo punto gli è capitato sulla scrivania. Un monolite nel quale era difficile mettere mano, frutto di un lavorio segreto e complicato, moralmente erosivo, che aveva lasciato l'autore in uno stato ancora più depressivo e insicuro di quanto lo avesse mai visto prima. Eppure, appariva necessario. Difficile, ma necessario. «Era un collasso strutturato» ha dichiarato Pietsch in alcune interviste. «Uno svuotamento emotivo completo, non sapevo se avrebbe mai più scritto altro.»

È evidente che a quel punto DFW aveva bisogno di includere in un'unica opera la sua intera visione universale. La ripugnanza e l'attrazione per tutto ciò che di consumistico circondava. La teledipendenza, l'ipervendibilità, la completa assuefazione dell'umanità a un intrattenimento e, in un futuro possibile, si trasforma in un obbligo simile alle imposizioni visive dell'Oceania di George Orwell in *1984*, ma molto più inquietanti perché pop, colorate, irresistibili in chiave di consumismo trionfale. Wallace non sapeva rinunciare a niente, non sapeva non spendere e non sapeva non mangiare, bere, consumare, ballare. Era un bulimico esistenziale. *Infinite Jest* da questo punto di vista è il suo manifesto personale.

Come sia diventato un manifesto universale, è ancora tutto da capire.

«L'eredità di DFW, per me, è un argomento complicatissimo, ora più che mai» dice oggi a «La Stampa» il romanziere Jonathan Franzen. «È un mistero e una condanna.» La stessa che ha inchiodato *Infinite Jest* lontano dal canone, ma nell'immaginario popolare che meno gli appartiene.

Di certo, Wallace non sapeva decidere. La sua vita è stata breve e non ha avuto il tempo, o forse la forza, di prendere una direzione definita e definitiva. Sapeva di essere uno scrittore brillante, probabilmente veramente la migliore voce della sua generazione, ed era benedetto dalla capacità innata di guardare con franchezza alle abominevoli aberrazioni della sua contemporaneità, dal kitsch delle crociere alle aragoste bollite vive. Aveva negli occhi una meraviglia sincera, che guidava la sua visione, ma che non gli ha dato il tempo di scegliere cosa fare della sua abilità. *Infinite Jest*, da questo punto di vista, è un tentativo di forzare il meccanismo dell'ispirazione in movimento e di dargli, finalmente, una direzione certa. Serviva più a lui che al mondo, però non aveva fatto i conti con la fama.

Già nel marzo del 1996, a meno di un mese dall'uscita del romanzo, era chiaro che qualcosa di inaspettato stava succedendo. Il libro, difficile al limite del repulsivo, si vendeva. Di più: si fotocopiava, si faxava, si passava di mano in mano in versioni ridotte. Ora capitoli, ora gli imponenti paratesti che occupano lo spazio di una specie di secondo romanzo parallelo e alternativo. Stava trascendendo la sua funzione letteraria ed entrando in quella che lo avrebbe caratterizzato nei tre decenni a venire: di accessorio da avere, non necessariamente di libro da leggere. Il romanzo illeggibile che si scaglia contro il consumismo era destinato a fungere da totem del consumismo stesso. E così il suo autore, che adesso non aveva più spazio per scappare, né un posto dove andare a nascondersi.

L'effetto manifesto ha travolto *Infinite Jest* e DFW da quasi subito, e né l'uno, né l'altro, sarebbero più stati in grado di liberarsene. Dapprima, la visione del mondo di Wallace, il suo pessimismo moderato e affascinato, e la sua apparentemente ingenua

«Il libro, difficile al limite del repulsivo, **si vendeva**. Di più: si fotocopiava, si faxava, si passava di mano in mano in versioni ridotte.»

fascinazione per il nazionalpopolare, sono stati assunti a stile al quale aspirare per molti scrittori non ancora finiti. Oggi è un tipo umano, un modello di autore in camicia hawaiana che presenzia agli happening con fare di divertita superiorità e falso imbarazzo senza che ormai più nessuno lo trovi fuori posto. Nel 1996 era Wallace, preda della sua insormontabile ansia sociale. Imitata da tutti, egualata da nessuno. E poi *Infinite Jest* è diventato il controcanone, al punto di alimentare il sospetto che nessuno lo legga più, ma che campeggi in tutte le librerie, occupando tutto lo spazio necessario ad essere sempre bene in vista.

Una delle leggende più diffuse sul concepimento di *Infinite Jest* è quella che lo vuole essere un'opera di impulso, il prodotto di un unico getto così intenso da risultare incontenibile, i trentasei metri di carta copiativa di Jack Kerouac aggiornati di quarant'anni. Pietsch lo ha descritto come la barra nera di 2001: *Odissea nello spazio*, comparso dal nulla e fondamentale. In realtà, all'Harry Ransom Center dell'Università del Texas, dove è conservato lo sterminato fondo di materiali, carte, appunti, ritagli, quaderni, bozze e fotografie di DFW, ne esistono già varie versioni parziali, a testimonianza del fatto che anche per il monolite più venerato della letteratura è esistito uno studio, un'aspirazione, una sofferenza. Ed è lì, in quell'arroverarsi, che va cercato il senso del capolavoro di Wallace. Non nelle risposte che può dare o nella figura che fa appoggiato alla scrivania, non in uno stile di vita da imitare. Ma nella sua eterna e irreparabile fragilità, che a trent'anni dalla prima pubblicazione, forse, sarebbe il caso di restituiglì.

Leonardo G. Luccone

Giovane gente di Dublino

«Robinson», 25 gennaio 2026

Una fatale gara a chi mangia più doughnut dà il via alla narrazione fluviale di Paul Murray in una boarding school dove tutti fuggono da qualcosa

Skippy muore, Skippy muore, come si muore insensatamente. Skippy muore perché è morto Malone di Beckett («Si nasce per niente, si muore per niente. In mezzo non succede niente»), e invece in *Skippy muore*, secondo romanzo di Paul Murray, uscito in inglese nel 2010 e nello stesso anno in Italia per la coraggiosa Isbn e ora ripubblicato da Einaudi Stile Libero (traduzione di Beniamino R. Ambrosi), succedono tantissime cose, ma Skippy muore per niente. Stramazza a terra durante una gara a chi mangia più doughnut – le temibili ciambelle fritte coperte di zucchero sgargiatamente colorato – contro l'intelligentone della classe, suo compagno di stanza e di sfida, il genio cicciobombo Ruprecht, che di ciambelle ne ha ingurgitate venticinque, mentre Skippy morto zero. Skippy muore a quattordici anni, ma prima di spirare lascia qualcosa di scritto. Scrive faticosamente «Di' a Lori», una-lettera-all-a-volta, con il polpastrello intriso di sciroppo di lampone, e poi muore, in un lago di Coca-Cola, con le ciambelle non mangiate che «punteggiano il pavimento come piccole corone funebri glassate». Come può essere successo lì, all'Ed's Doughnut House, davanti a tutti i compagni della Seabrook, una boarding school tutta al maschile e ad alto grado di cattolicesimo? Nemmeno va specificato che Lori è la più carina del St Brigid College

ed è a «circa un triliardo di chilometri fuori dalla portata di Skippy»; Lori se la fa con Carl, uno stralunato dongiovanni spacciatore di pillole per dimagrire. Ogni volta che Lori appare, anche fosse nella lente del telescopio di Ruprecht, Skippy scompare, «tutto si scioglie, rimane solo lei». Daniel «Skippy» Juster muore nelle prime sei pagine e noi ne leggiamo altre settecento senza saziarci, affezionandoci a tutti i personaggi, leggiamo per capire perché si muore così.

Come in un romanzo di Rabelais qui tutti fuggono da qualcosa, anche «i grandi», come se le ossessioni dell'adolescenza proseguissero indeterminatamente nell'età adulta (e penso subito a uno dei protagonisti, Howard «il Codardo» Fallon, che insegnava Storia nella stessa scuola dove quindici anni prima era stato studente, e in fondo continua a essere uno studente, e fa il filo ad Aurelie, una prof di Geografia appena arrivata, che mette subito le cose in chiaro: «Non ho intenzione di venire a letto con te»).

Skippy muore allaccia le storie di tutti i giorni in una scuola qualsiasi di Dublino ai sommovimenti incubeschi dell'Irlanda che ha perso la sua anima rurale e cattolica per trasformarsi in un avamposto tecnocratico e vuoto, dove le differenze di classe e di ambizione si fanno sempre più esasperate (nel giustamente pluri-incensato *Il giorno dell'ape* tutto

questo era evidente nella crescita e successiva crisi del mercato dell'automobile).

In *Skippy muore* sfilano ragazzi malati di adolescenza, ingorgati nell'adolescenza, «nell'afrore dell'adolescenza, refrattario a deodoranti», imprigionati dalle loro ossessioni giganti di piccolo cabotaggio. Ruprecht, che suona il corno francese, manda mail agli alieni confessando che il suo animale salvifico è l'ippopotamo; è pure convinto che mangiare ciambelle possa essere uno sport in qualche galassia remota. Vive per la sua teoria delle stringhe («La natura è fatta di tutte le note musicali suonate su una mega stringa, per cui l'universo è come una grande sinfonia») ed è convinto di ripescare Skippy sano e salvo in qualche universo parallelo. Mario Bianchi è il maniaco sessuale della Seabrook («siete pronti per roccheggiare, finocchietti?»), con il suo «profilattico fortunato» che custodisce da tre anni nel portafoglio. Dennis è un atroce menefreghista che non tollera il bullismo di seconda categoria: «Il bullismo deve raggiungere gli standard di eccellenza». Eh, sì, qui il bullismo si vede eccome. L'unico dei postribolanti che sembra immune alla movimentata vacuità del presente è Geoff Spoke: si fa domande di tutt'altro tenore: «Ma secondo voi che fanno gli zombie tutto il giorno?» oppure «perché il primo pesce, quello che ha dato origine alla vita sulla terra, all'improvviso ha deciso di abbandonare il mare?», tra l'altro con voce da zombie.

Gli adulti e i preti non fanno una bella figura. Il nuovo preside ad interim, l'Automa, agli occhi dei ragazzi è fasullo, posticcio, specie quando spara ordini ridicoli e militareschi. Murray è bravissimo nel raccontare questa marea umana persa nella sua immaturità. Per lui – me lo dice in una chiacchierata di qualche giorno fa – «maturità significa smettere di rincorrere le proprie ossessioni solitarie e rendersi conto che bisogna prendersi cura di chi ci circonda. I ragazzi sono costretti a fare quel salto perché capiscono che gli amici sono tutto ciò che hanno. Nessun altro può aiutarli. Oggi siamo tutti così immersi nelle nostre simulazioni personalizzate che è diventato molto più difficile agire e pensare da adulti». Alla fine dei conti ha ragione

l'imprendibile Lori, «invece che di stringhe è di storie che è fatta la nostra realtà, un numero infinito di minuscole storie che vibrano; [...] nessuna storia ha senso da sola, e così nella vita devi cercare di ricucirle, la mia storia nella tua storia, le nostre storie insieme a tutte le storie delle persone che conosciamo». Skippy muore in questa polifonia a somma zero, nell'undicesima dimensione delle teorie che infervorano Ruprecht – un sogno o un'allucinazione, dove tutto è ancora possibile; Skippy muore perché non c'è posto per chi vuole delimitare i confini del proprio microscopico universo; Skippy è morto e manca a tutti, ma nessuno si è accorto che stava male. A che serve ora piagnucolare?

PAUL MURRAY

SKIPPY MUORE



EINAUDI
STILE LIBERO

Antonio Carioti

Piero Gobetti. Il liberalismo della rivoluzione

«la Lettura», 25 gennaio 2026

Il 16 febbraio 1926 moriva esule a Parigi. Un confronto
sul suo pensiero tra Ersilia Alessandrone Perona,
Giuseppe Bedeschi e Paolo Soddu

Morì in esilio a Parigi cent'anni fa appena ventiquattrenne, il 16 febbraio 1926, indomito e isolato. Ma il torinese Piero Gobetti – editore, studioso, giornalista – resta un punto di riferimento importante. Abbiamo invitato a discuterne Ersilia Alessandrone Perona, curatrice del carteggio gobettiano; Giuseppe Bedeschi, professore emerito di storia della filosofia alla Sapienza di Roma; e Paolo Soddu, docente dell'Università di Torino. Come primo punto abbiamo evocato la visione gobettiana del conflitto come motore del progresso.

ERSILIA ALESSANDRONE PERONA Mi sembra una concezione sempre valida. Non c'è possibilità di avanzamento sociale senza un confronto critico serrato tra opinioni diverse. Gobetti considera irrinunciabile il valore della lotta in ogni campo. Tant'è vero che il sottotitolo del suo libro *La rivoluzione liberale* è appunto *Saggio sulla lotta politica in Italia*.

Da dove deriva questa impostazione?

ERSILIA ALESSANDRONE PERONA Dall'insegnamento di Luigi Einaudi, convinto a sua volta della necessità che le parti antagoniste si confrontassero anche ferocemente. Non a caso Gobetti pubblica nel 1924 il libro *Le lotte del lavoro* come primo volume di una serie delle opere di Einaudi che poi

non riesce a realizzare. E fa uscire sul suo settimanale «La Rivoluzione Liberale» l'introduzione del volume, scritta dallo stesso Einaudi e intitolata *La bellezza della lotta*. L'uso del termine «bellezza» mi pare eloquente.

GIUSEPPE BEDESCHI Gobetti ha una visione pessimistica della storia d'Italia, ispirata a Alfredo Oriani. Secondo lui, la mancanza della Riforma religiosa protestante aveva determinato l'immaturità etica e politica degli italiani. La rivoluzione delle coscienze avviata da Martin Lutero e Giovanni Calvino, a suo avviso, aveva generato il capitalismo moderno. Invece in Italia si era affermata la Controriforma cattolica, che aveva fiaccato moralmente il nostro popolo.

E il Risorgimento?

GIUSEPPE BEDESCHI Gobetti lo giudica un fallimento, un moto abortito, al quale era rimasta estranea la grande maggioranza degli italiani. Ne era derivato il cancro del trasformismo, che a suo parere aveva colpito le forze di governo, ma anche i socialisti: il Psi di Filippo Turati non era stato un elemento di rottura e conflitto, ma aveva agito in senso collaborativo e corporativo, a forza di accordi sottobanco. Nell'opera dello statista liberale Giovanni Giolitti, Gobetti vede «la piccola politica trascinata

alla giornata». E considera Turati un personaggio «mediocre», anzi «il più formidabile diseducatore dell'Italia moderna», che aveva ridotto i proletari a «mendicanti», impedendo che «assurgessero a personalità di lottatori».

Dunque, secondo Gobetti, in Italia un vero conflitto politico non c'era mai stato?

GIUSEPPE BEDESCHI La sua è una posizione nettamente rivoluzionaria. Non a caso è in rapporti strettissimi con Antonio Gramsci, che gli affida la critica teatrale su «L'Ordine nuovo», quando da settimanale lo trasforma in quotidiano. Gobetti ammira molto i comunisti torinesi e il movimento dei consigli operai. A sua volta Gramsci, dopo la morte dell'editore, scrive che Gobetti, pur non essendo comunista, aveva capito il ruolo centrale del proletariato nella società contemporanea.

PAOLO SODDU Va considerata la crisi irreversibile del sistema politico sorto dopo l'unità d'Italia. Essa porta all'ascesa del fascismo, movimento totalitario deciso a sopprimere la dimensione del conflitto, nella quale invece Gobetti, sulla scorta di Einaudi, vede la fonte primaria dello sviluppo sociale.

Ma perché invece apprezza i comunisti?

PAOLO SODDU Ha un rapporto importante con Gramsci. Eppure, ha notato di recente Pietro Polito, Gobetti ha pubblicato nelle sue edizioni opere di autori socialisti, liberali e cattolici, persino fascisti, ma nessun libro di un comunista.

ERSILIA ALESSANDRONE PERONA Tuttavia nel 1925 Palmiro Togliatti gli propone di pubblicare nelle sue edizioni la traduzione del rapporto della delegazione sindacale inglese sulle condizioni della Russia. L'ipotesi poi sfuma, ma non per ragioni ideologiche.

PAOLO SODDU Il fatto è che il giovane torinese considera il Partito comunista un movimento allo stato nascente, che a Torino, con i consigli operai e l'occupazione delle fabbriche nel settembre 1920, persegue una svolta epocale: non più solo parlare

«Gobetti ammira molto i comunisti torinesi e il movimento dei consigli operai.»

della rivoluzione, ma realizzarla. Senza dubbio Gobetti in quella fase scambia Torino per l'Italia, ma il suo richiamo al primato della lotta mi pare senz'altro attuale.

Perché?

PAOLO SODDU In un mondo sempre più vario e multiforme, oggi il conflitto viene visto da quasi tutti i sistemi politici come un pericolo, da limitare se non da sopprimere, mentre costituisce un lievito per il progresso e lo sviluppo della convivenza.

ERSILIA ALESSANDRONE PERONA La grande crescita industriale di Torino, durante e dopo la Prima guerra mondiale, causa forti tensioni sociali, alla testa delle quali ci sono i socialisti. Gobetti, nato nel 1901, da adolescente è interventista, quindi ostile al neutralismo del Psi. E viene da una famiglia di piccoli commercianti, il che lo porta a deprecare come «teppismo» gli assalti ai negozi durante i moti per il carovita del 1919. Non gli piace inoltre il «socialismo dei professori», intellettuali di sinistra che attirano le sue ironie. Tuttavia Gobetti segue con interesse il settimanale socialista torinese «Il Grido del popolo», che traduce articoli di Vladimir Lenin e Lev Trockij, esaltando la rivoluzione sovietica. E sin dal 1920 l'editore torinese dichiara che ammira le doti di Gramsci come polemista.

Come si spiega questa apparente contraddizione?

ERSILIA ALESSANDRONE PERONA Gobetti esordisce nel novembre 1918 con «Energie Nove», una piccola rivista d'impronta patriottica che al tempo stesso cerca il confronto con i giovani socialisti intellettualmente più vivaci. Non mancano gli scontri: Togliatti a un certo punto bolla Gobetti come «un parassita della cultura». Ma prevalgono la

curiosità e l'attenzione reciproca. Quando nel febbraio 1920 chiude «Energie Nove», Gobetti dichiara: «Siamo dei sorpassati». Vuole andare oltre l'interventismo democratico, ha sete di novità.

Ma perché si appassiona al bolscevismo?

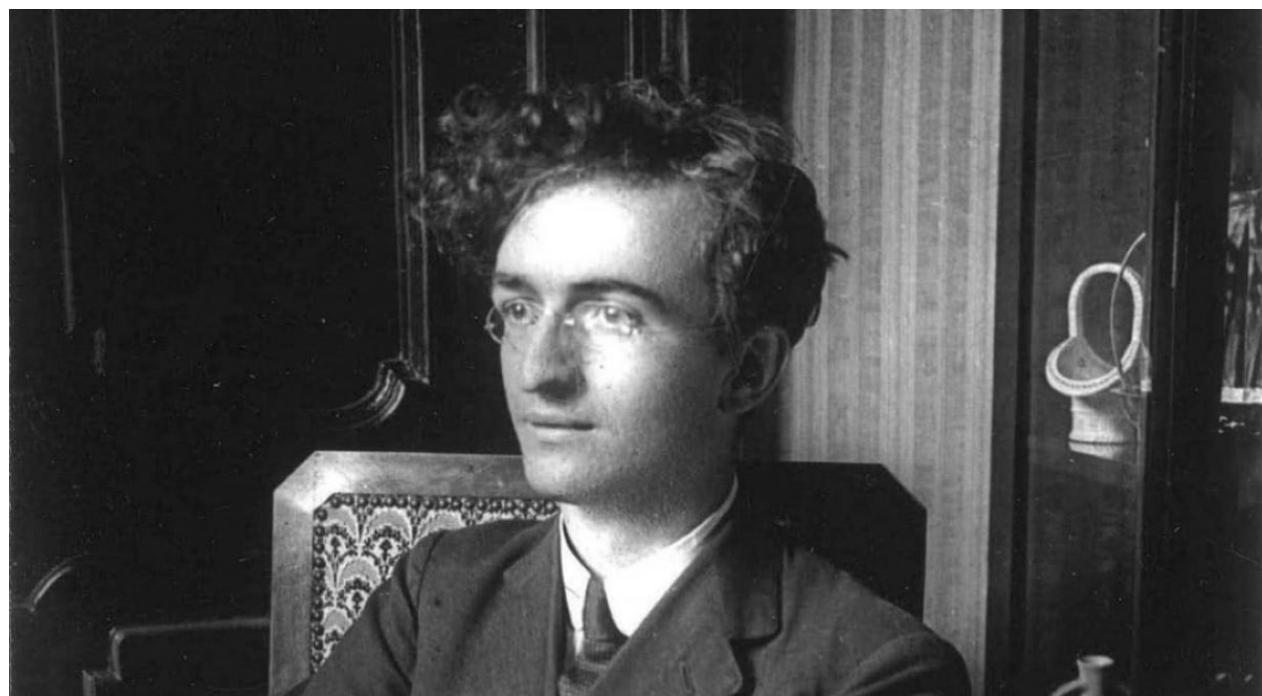
ERSILIA ALESSANDRONE PERONA Trockij e Lenin influiscono molto su di lui. La lettura dei loro scritti lo convince che essi hanno instaurato in Russia lo Stato liberale. Ancora all'inizio del 1925 rifiuta un articolo proposto a «La Rivoluzione Liberale» da un esule russo che assimilava comunismo e fascismo per il loro comportamento repressivo. Gobetti respinge il paragone, perché in Urss vede «un mondo in formazione e sforzi di nuove classi dirigenti». Trockij gli appare «uno statista di grandezza innegabile». Considera i bolscevichi, al di là delle loro colpe, «protagonisti di storia e non semplicemente di imprese di polizia».

GIUSEPPE BEDESCHI Gobetti definisce i consigli operai torinesi «il primo movimento religioso

d'Italia». E appoggia calorosamente l'occupazione delle fabbriche. Quanto alla Russia, mentre i socialisti democratici come Karl Kautsky in Germania e Turati in Italia criticano i bolscevichi, Gobetti ne difende l'opera in quanto «esaltazione di liberalismo». Sono parole sconcertanti, perché la teoria liberale si è sempre affermata come protezione dei diritti individuali. Ma il fatto è che tale concezione classica risulta del tutto assente in Gobetti.

Si era convertito al marxismo?

GIUSEPPE BEDESCHI Assolutamente no. Anzi, da buon allievo di Einaudi, apprezzava il capitalismo come civiltà del risparmio e dell'impresa. Tuttavia era convinto che, quantomeno in Italia, i privati non fossero più all'altezza di gestire la società industriale. Dovevano quindi essere sostituiti dalla classe operaia e dai suoi dirigenti. Può apparire un paradosso, ma Gobetti affidava ai lavoratori la funzione storica di salvare il capitalismo. Per questo riteneva che si dovessero appoggiare le lotte degli



operai, anche a costo di accettare un periodo di dittatura del proletariato. Mi pare una posizione assai poco liberale.

Gobetti va accantonato?

GIUSEPPE BEDESCHI È una personalità di altissimo livello intellettuale, ma bisogna collocarlo nel suo tempo, senza farne un idolo, perché in realtà ha poco da insegnarci.

PAOLO SODDU Quando muore, Gobetti non ha neppure venticinque anni. E aveva vissuto in una fase storica dominata da uno stile politico radicale che accomuna quasi tutte le forze in campo. L'editore torinese cerca – sbagliando, come accade a tutti – d'interpretare i movimenti profondi della società. Mostra un grande interesse per la rivoluzione sovietica come momento di rottura e di trasformazione radicale. Tuttavia è altrettanto attento al Partito popolare: considera la formazione guidata da don Luigi Sturzo, di cui pubblica molti scritti, una novità enorme nel panorama politico italiano.

Ma qual è il suo intento?

PAOLO SODDU Dare al liberalismo un contenuto democratico che in Italia fino a quel momento era stato debole, se non assente. Perciò guarda a Francesco Saverio Nitti e a Giovanni Amendola, dei quali pubblica i testi, anche se con loro si trova spesso in dissenso. Molto significativo è anche il suo ruolo nell'incoraggiare l'Unione goliardica per la libertà, sorta dopo il delitto Matteotti, che è una sorta di Cln studentesco in anticipo sui tempi, dove convivono tutte le componenti che daranno vita alla Costituzione antifascista: liberali come Enzo Storoni, cattolici come Ezio Vanoni, socialisti come Rodolfo Morandi, futuri comunisti come Giorgio Amendola e futuri azionisti come Ugo La Malfa.

Come si spiega però il suo duplice apprezzamento per il capitalismo e il bolscevismo?

PAOLO SODDU Riflette il carattere duale di Torino, dove ci sono Gramsci e i consigli di fabbrica,

ma anche il Lingotto fatto costruire da Giovanni Agnelli, che Gobetti elogia come moderno capitano d'industria. La sua lettura degli eventi è d'altronde un'opera in costruzione, che si conclude quando diventa irreversibile l'avvento del regime fascista. A Gobetti non rimane allora che l'esilio a Parigi, dove vorrebbe riprendere l'attività di editore, ma muore in solitudine il 16 febbraio 1926. Quanto all'Urss, va ricordato che all'epoca è ancora aperta la lotta per la successione a Lenin, che solo più tardi terminerà con l'affermazione di un pieno totalitarismo sotto Iosif Stalin.

Passiamo al fascismo, che Gobetti definisce «l'autobiografia della nazione». È un'interpretazione utile, tenendo conto che movimenti analoghi a quello di Benito Mussolini sorgono in tutta Europa?

ERSILIA ALESSANDRONE PERONA Quella formula gobettiana è stata definita «folgorante metafora». E ha avuto un successo indiscutibile. Però l'idea che l'ascesa di Mussolini fosse la rivelazione di antiche tare storiche italiane sembra ricadere più nell'ambito morale che storiografico. Bisogna capire se il concetto di «autobiografia della nazione» sottende un'interpretazione del fenomeno fascista o è una forma retorica in senso alto, uno strumento di lotta politica.

Da dove viene quell'espressione?

ERSILIA ALESSANDRONE PERONA Si riferisce al malcostume morale del popolo italiano, ma comprende anche una critica rivolta al Risorgimento per i suoi esiti insoddisfacenti. Va rilevato peraltro che la formula gobettiana, molto affascinante, viene ripresa da Carlo Rosselli e altri antifascisti, ma solo fino all'avvento del nazionalsocialismo hitleriano. L'instaurazione in Germania di un regime assimilabile al fascismo, ma che nulla aveva a che fare con la specifica storia d'Italia, indusse a mettere da parte la definizione di «autobiografia della nazione» e a focalizzarsi sul carattere totalitario delle due dittature.

Ma la formula gobettiana è poi riemersa.

ERSILIA ALESSANDRONE PERONA Sì, ma soprattutto come suggestione morale più che come chiave d'interpretazione del regime.

GIUSEPPE BEDESCHI La diagnosi del fascismo formulata da Gobetti s'inquadra nella sua critica di tutta la storia d'Italia: vale poco un paese che, scrive lui, «crede alla collaborazione delle classi» e «rinuncia per pigrizia alla lotta politica». Così Mussolini diventa un corruttore prima che un tiranno, la prova vivente che gli italiani – sono parole di Gobetti – «hanno animo di schiavi». E il fascismo è la sintesi delle malattie nazionali: retorica, cortigianeria, trasformismo.

Come combatterlo allora?

GIUSEPPE BEDESCHI Promuovendo nuove élite rivoluzionarie, espresse essenzialmente dalla classe operaia. Perciò Gobetti era ostile alle correnti antifasciste democratiche, che a suo avviso volevano tornare all'Italia giolittiana, sperando magari di addomesticare Mussolini e farlo rientrare nei loro compromessi. In questa analisi scompaiono del tutto le responsabilità del socialismo massimalista, che agitando il mito della rivoluzione aveva spaventato le classi medie, spingendole verso il fascismo.

Il problema è quindi l'antigiolittismo di Gobetti?

GIUSEPPE BEDESCHI Non solo. Anche Amendola era antigiolittiano, ma voleva incardinare la nuova democrazia sui ceti medi, mentre Gobetti puntava sulla classe operaia. Ma c'è un altro punto poco considerato dagli studiosi. Tra gli ispiratori della visione gobettiana non c'è solo Oriani, ma anche Giovanni Gentile.

Un ideologo del fascismo?

GIUSEPPE BEDESCHI Gobetti è un grande ammiratore del filosofo siciliano. Su «L'Ordine nuovo» di Gramsci, l'editore torinese riconosce a Gentile il merito di avere insegnato a tutti che «la filosofia è una visione della vita, una fede, un'armonia morale», insomma «la vera religione degli uomini», fondata

sul «culto sovrano della verità». Questo influsso su Gobetti è molto significativo, in quanto tutto si può dire di Gentile tranne che fosse un liberale.

PAOLO SODDU Però Gobetti, proprio nel definire il fascismo «autobiografia della nazione», si riallaccia ad autori di ben altro orientamento, come Gaetano Salvemini e Giustino Fortunato. Quell'espressione, molto efficace sul piano giornalistico, segnala in realtà un problema di portata europea: la fragile precarietà dei processi di trasformazione del liberalismo in democrazia.

Ma perché il fascismo nasce in Italia?

PAOLO SODDU Dopo la Prima guerra mondiale viene a galla l'incapacità delle culture politiche di promuovere un'evoluzione del sistema in termini democratici. Tentano di farlo Nitti e Amendola: a quest'ultimo, che nel 1956 aveva dipinto come un conservatore, lo storico Giampiero Carocci ha riconosciuto nel 1999 la volontà di realizzare in forma democratica l'ingresso delle masse nello Stato, scopo perseguito invece da Mussolini attraverso la dittatura.

Gobetti pone lo stesso problema?

PAOLO SODDU Quando parla di «autobiografia della nazione», constata che i tentativi di allargamento delle basi dello Stato sono falliti, nonostante le promesse che avevano accompagnato il corso della Grande guerra. Nel libro *La rivoluzione liberale* Gobetti analizza le culture politiche del suo tempo alla ricerca di novità, trasversalmente diffuse nei vari partiti, che potessero prefigurare una soluzione della crisi diversa da quella imposta da Mussolini. Ma l'esito va in direzione opposta: è il fascismo che attua la socializzazione politica degli italiani attraverso lo strumento rigido e pervasivo del partito di massa, un modello ingombrante poi ereditato dalla Repubblica democratica.

Qui risiede la specificità nazionale del regime littorio?

PAOLO SODDU I paesi liberaldemocratici che erano riusciti a integrare le masse resistettero ai totalitarismi, che s'imposero invece nelle realtà – come

l'Italia e la Germania – dove a quel problema non erano state fornite risposte efficaci.

Ma l'intransigenza predicata da Gobetti non finisce per essere un ostacolo alle transazioni necessarie per far convivere forze d'indirizzo opposto?

ERSILIA ALESSANDRONE PERONA Per il giovane torinese è indispensabile schierarsi nettamente contro il fascismo, senza illudersi di poter trattare con Mussolini. In questo consiste la sua intransigenza, che però non preclude affatto il confronto fra culture politiche diverse. La rivista gobettiana «La Rivoluzione Liberale» ospita le opinioni più varie, spesso avverse alle idee del direttore. Anche il catalogo dei libri da lui pubblicati dimostra un'estrema apertura mentale, in campo politico come in quello letterario. Gobetti vuole essere un editore di opposizione e di avanguardia, è attento a ogni novità: al teatro, ma anche alle correnti artistiche emergenti, come l'espressionismo tedesco.

Ciò testimonia il suo liberalismo?

ERSILIA ALESSANDRONE PERONA Credo di sì. In tutta la sua opera come organizzatore di cultura si esprime un indirizzo liberale, che Gobetti vuole rielaborare e allargare in senso rivoluzionario.

GIUSEPPE BEDESCHI L'esaltazione dell'intransigenza non tiene conto del fatto che la politica è l'arte del compromesso, della costruzione di alleanze. Gobetti non se ne cura. Non vuole accordarsi con i socialisti riformisti, che a suo avviso si pongono di tornare al passato. Guarda invece alle avanguardie operaie, rappresentate soprattutto dai comunisti. Questo è un punto molto debole della concezione politica di Gobetti, ma non toglie nulla alla sua eccezionale sensibilità culturale. Basti pensare che, con grande intuito, fu il primo a riconoscere il talento letterario di Eugenio Montale, del quale pubblicò nel 1925 la raccolta di poesie *Ossi di seppia*.

PAOLO SODDU Infatti Montale ricordava Gobetti a ogni anniversario. Senza dubbio la politica è l'arte del compromesso, ma l'intransigenza non esclude la

«Gobetti vuole essere un editore di opposizione e di avanguardia, è attento a ogni novità.»

possibilità di concludere accordi. Segnala semmai la chiarezza delle posizioni sulla base delle quali ci si confronta con gli altri. È ciò che distingue un sano metodo liberale dal trasformismo.

Ma Gobetti non esagera?

PAOLO SODDU Alcuni suoi interventi sono forse di una durezza eccessiva, specie nei riguardi del socialismo riformista, mentre non tiene conto che i comunisti erano allora una componente assai minoritaria del movimento operaio. Tuttavia è anche vero che la politica italiana ha praticato spesso compromessi al ribasso. Una cosa è il riconoscimento dell'altro, ben diverso è piegarsi a ogni transazione pur di conservare il potere.

In definitiva Gobetti si può considerare un autentico liberale?

PAOLO SODDU È interessante vedere che cosa pensavano di lui i suoi avversari, che lo avevano più volte percosso. Quando muore a Parigi, il giornale fascista che usciva in Francia, «La Nuova Italia», esprime un giudizio ripreso anche da «Il Popolo d'Italia» mussoliniano. «Gobetti» scrive «porta con sé nella tomba le deleterie illusioni di chi crede ancora nella possibilità, per il liberalismo democratico, di fare opera utile al paese». Insomma, i fascisti vedevano in lui la volontà di aprire il pensiero liberale alla dimensione democratica. Certo Gobetti fu antigiolittiano, ma lo furono molti altri liberali, primo fra tutti Einaudi. Il connotato fondamentale dell'opera gobettiana consiste nel tentativo di modernizzare la politica in Italia e nello sforzo di capire, non sempre riuscendoci, il senso della novità totalitaria che si manifestava in quegli anni.

Maria Teresa Carbone

Javier Arrevala: «In Spagna c'è stata l'esplosione dei romanzi per giovani adulti, è l'effetto tribù dei social».

«il manifesto», 28 gennaio 2026

Intervista all'amministratore delegato di Casa del Libro, la maggiore catena di librerie in Spagna

I dati indicano un declino della pratica della lettura quasi ovunque, ma non in Spagna. A cosa si deve il miracolo?

Più che di miracolo, parlerei di una combinazione di diversi fattori. In primo luogo, va ricordato che fino a poco tempo fa l'indice di lettura in Spagna era inferiore rispetto a quello di altri paesi europei. In questo quadro si è inserita l'esplosione del romanzo per giovani adulti presso un pubblico che utilizza molto i social network e che ha dato vita a un effetto «tribù». E di certo ha giocato un ruolo l'apertura di numerose librerie (molte delle quali appartenenti alla catena Casa del Libro), che hanno creato un contatto con i lettori nei centri commerciali e in località dove prima non c'erano punti vendita di libri.

Negli ultimi decenni il mondo dell'editoria è cambiato enormemente. Qual è la sua valutazione, considerando la progressiva concentrazione dei grandi marchi e l'impatto di Amazon?

In effetti, i due grandi gruppi presenti in Spagna, Planeta e Penguin Random House, hanno già una quota superiore al 50%, e questo può danneggiare i piccoli librai che hanno minore capacità di negoziazione. D'altra parte, l'irruzione di Amazon una dozzina di anni fa ha comportato un cambio di paradigma nel mercato e il canale on line è cresciuto in modo esponenziale, ma a partire dall'anno

del Covid, quando l'on line ha raggiunto il record, il canale delle librerie ha riguadagnato quota. Si è diffuso un certo malessere nel comprare su Amazon per motivi di valore e di cultura, e i lettori tornano a preferire l'esperienza in libreria.

Casa del Libro appartiene al gruppo editoriale Planeta. Qual è il vostro livello di autonomia? E quanto conta nella promozione dei titoli in libreria il premio letterario del gruppo?

Si, Casa del Libro appartiene al gruppo Planeta, ma le nostre decisioni riguardo agli acquisti dei titoli sono completamente indipendenti, altrimenti non avremmo il successo di traffico e di marchio che abbiamo registrato negli ultimi anni. Quanto al premio Planeta, è chiaro che occupa una posizione di privilegio nelle nostre librerie e sul web durante la fase del lancio e nel periodo natalizio.

Diversificate la vostra offerta a seconda delle librerie?
Una parte del catalogo è uguale per tutte le librerie, ma un'altra viene adattata alla situazione locale. Le faccio un esempio: nella nostra libreria di Marbella il 30% dell'assortimento è in inglese.

Tra i compiti dei vecchi librai c'erano i consigli ai clienti. È un vostro obiettivo? Qual è la formazione del vostro personale?

I protagonisti della nostra catena sono i librai: sono loro a darci un vantaggio competitivo, perché sono specialisti nelle loro aree; abbiamo esperti in filosofia, storia, romanzi, narrativa young adult, manga e via dicendo, e questo consente loro di trasmettere entusiasmo e fiducia ai lettori. Quanto alla formazione, alla base c'è la loro passione per la lettura, la vocazione che li ha spinti a scegliere questo lavoro, ma noi diamo loro tutti gli strumenti affinché conoscano le novità e imparino la tecnica del mestiere.

Come vede il rapporto tra le librerie indipendenti e le grandi catene come la vostra? C'è spazio per la convivenza?

Sono convinto che possano convivere perfettamente. Ci sono città dove non siamo presenti perché già ci sono diverse librerie indipendenti, mentre in altre siamo nel centro commerciale e non nel centro della

città. E anche dove si verifica una coesistenza, c'è pubblico per entrambe.

Finora i libri fisici, di carta, hanno resistito alla concorrenza con il digitale, ma c'è chi prevede che scompariranno, e con loro le librerie. Cosa ne dice?

Credo che il libro fisico continuerà a esistere e che l'esperienza di una libreria sia unica. E poi, quando fai un regalo, come sostituisci un libro fisico con l'ebook?

Infine, se dovesse dare due o tre consigli a un giovane che vuole diventare libraio, cosa gli direbbe?

Gli direi che se è la sua passione, questo è uno dei lavori più belli del mondo. Ma gli direi anche che bisogna avere una mentalità da business. Quando apri una libreria, devi imparare a come gestirla: ubicazione, assortimento, layout, tutto deve essere studiato al dettaglio.



Guido Caldiron

Aysegül Savas, l'inattesa felicità delle piccole cose

«il manifesto», 31 gennaio 2026

Intervista all'autrice di uno dei primi romanzi che raccontano con empatia il quotidiano della generazione cosmopolita figlia della globalizzazione

Della piccola magia raccolta nel romanzo di Aysegül Savas, *Gli antropologi* (Gramma Feltrinelli, traduzione di Gioia Guerzoni), si è parlato molto, e positivamente, ad iniziare dagli Stati Uniti dove il libro è uscito già nel 2024. Ottima anche l'accoglienza nel nostro paese, e non a caso. Nata a Istanbul e stabilitasi negli ultimi anni a Parigi dopo aver vissuto in Inghilterra, Danimarca, e negli Usa, la scrittrice quarantenne sembra dare infatti voce ad una condizione esistenziale contemporanea più diffusa di quanto si possa pensare. Nel romanzo, scandito da un linguaggio piano, a volte colloquiale, spesso poetico, la coppia formata da Asya e Manu incarna una generazione di trentenni, o poco più o poco meno, in genere borghesi, che da altre parti del mondo si è trasferita nelle metropoli europee, o statunitensi, per studiare, lavorare o, come nel loro caso, anche per mettere su casa. In modo sottile, ironico, lieto, Savas mette in scena le loro giornate, le scoperte e i dubbi che li accompagnano, le tensioni e l'incertezza che li lega o li separa dai luoghi d'origine. Per molti versi si tratta di uno dei primi romanzi che raccontano con empatia il quotidiano della generazione cosmopolita figlia della globalizzazione.

Asya, che è impegnata a realizzare un documentario su un parco e chi lo frequenta, ad un certo punto condivide

con i lettori una riflessione su quanto è difficile raccontare la vita quotidiana. È la stessa sfida da cui muove «Gli antropologi»: una narrazione minuta dove cogliere il senso e il valore di ogni gesto, emozione, momento?

Ho iniziato a scrivere il romanzo nei primi mesi della pandemia, quando la «vita quotidiana» nei parchi, nei caffè, alle cene con gli amici sembrava qualcosa di molto esotico e insolito. Ma, mentre scrivevo, e anche dopo la fine della pandemia, ho iniziato a capire quanto fosse bello vivere la quotidianità e mettere in discussione le nostre scelte e le piccole abitudini che compongono la vita di ogni giorno.

Asya e Manu sono una coppia di expat trentenni che si muovono in una realtà cosmopolita. A tratti si ha l'impressione che oltre che a guardarsi intorno, si osservino «vivere». Una differenza dalle generazioni precedenti dalle traiettorie esistenziali più definite in partenza?

La vita di una coppia di persone che vivono, studiano o lavorano in un paese straniero, diverso da quello d'origine, separati dalle proprie tradizioni, offre molte libertà, ma queste libertà possono in realtà trasformarsi in vincoli. Ogni scelta diversa propone un modo di vivere diverso, ed è per questo che adottano una prospettiva antropologica anche nei confronti degli elementi basilari delle loro giornate.

«Una casa è un modo per esprimere i propri valori nella vita o per metterli in pratica. Ma la fonte essenziale di questi valori è l'impegno reciproco, il fatto che loro sono la casa l'uno dell'altra.»

A volte, vorrebbero possedere la certezza che torneranno a vivere nei paesi in cui sono nati e capire attraverso l'osservazione concreta quali siano le loro vere priorità.

L'esperienza della ricerca di una casa si snoda lungo la trama del romanzo come un quesito aperto cui guardano i protagonisti: ovviamente per loro non si tratta «soltanto» di un luogo in cui vivere...

Una casa è un modo per esprimere i propri valori nella vita o per metterli in pratica. Ma la fonte essenziale di questi valori è l'impegno reciproco, il fatto che loro sono – come una piccola famiglia o una tribù – la casa l'uno dell'altra.

Da antropologa qual è, Asya sembra voler sottoporre ad un'analisi del genere, con delle «griglie» interpretative nette, il contesto in cui vive e le persone che incontra. Lo ha fatto visitando la città natale di Manu, ma applica lo stesso metodo anche alla metropoli in cui abita. Oltre a divertire i lettori, tale processo la porta a qualcosa? Penso che la prospettiva antropologica sia un modo per Asya di affrontare la propria vita con un certo distacco e anche con umorismo. Lei è incline all'ansia e spesso ha la sensazione di non vivere la vita giusta, o che le scelte fatte da lei e Manu siano in qualche modo casuali. La prospettiva di un'antropologa le permette di vedere che gli esseri umani creano sempre significati simbolici, anche nei loro atti più ordinari; che compiono ceremonie e rituali anche se non sono radicati in una società «tradizionale». È un modo per rassicurarsi e per riflettere sul fatto che le loro vite sono comunque preziose, anche se un po' senza radici.

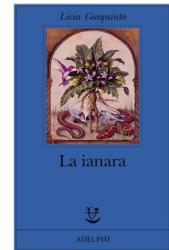
Della città dove vivono Asya e Manu si può forse intuire soltanto che si tratta di una metropoli europea. Allo stesso modo non sappiamo nulla dei loro rispettivi paesi d'origine, malgrado il rapporto/confronto con le proprie radici abbia un ruolo importante nel romanzo. Perché ha scelto di lasciare volutamente indefiniti questi elementi? Volevo che la vita quotidiana dei personaggi fosse il punto focale del libro, e che questa quotidianità risuonasse con molte persone diverse: non solo espatiati nei paesi europei, ma anche studenti e liberi professionisti e sognatori e nonni e poeti. Persone un po' perse, persone sulla soglia dell'età adulta. Insomma, non volevo che la storia di Asya e Manu fosse il risultato della loro particolare geografia, ma di una condizione umana essenziale di sradicamento e desiderio.

Lei è nata a Istanbul, suo marito è lettone e insieme avete scelto di vivere a Parigi. Quanto c'è di autobiografico in questo romanzo? E se sì, in quale forma?

Sono sempre stata straniera nelle città in cui ho vissuto, così come ho sempre trovato facile adattarmi a qualsiasi luogo. In questo, Asya è molto simile a me. Inoltre, proprio come Asya e Manu, io e mio marito eravamo alla ricerca di un appartamento quando ho avuto l'idea di questo romanzo. Ma soprattutto, ho scritto questo libro mentre la mia vita era di fronte ad un punto di svolta, quando sembrava che mi stessi lasciando alle spalle gli anni irresponsabili e divertenti della mia prima età adulta. Il libro è un'ode a quel periodo, alla curiosità e all'ansia di non sapere esattamente dove si sta andando, ma anche alla capacità di godersi la libertà di essere giovani e senza vincoli.

Esordiario/confermario

a cura di Lavinia Bleve



Se Donata non fosse diventata cieca, e poco dopo morta, se cioè non avesse avuto la crisi glicemica in quel preciso momento, o il marito fosse arrivato in tempo; se la sua amica del cuore non avesse avuto quello strano turbamento, non fosse stata colta da un ambiguo desiderio, da un desiderio in-nominabile per astrazione e purezza di formulazione della massa desiderante, quell'oscuro malloppo che la condusse fino a me; se cioè quell'inconcludente donna non avesse pensato a me, non avesse trovato il mio numero di telefono, non fossi stato straordinariamente disponibile, sebbene nei quarant'anni che ci separavano non mi fossi mosso di un millimetro, mai avessi cambiato casa, mai avessi cambiato vita e compagni di vita, primi tra tutti i miei genitori; se non fosse tutto ciò accaduto a Natale, Aki non si fosse trovato in Italia, o avessi io desistito alla notizia che la casa editrice non c'era più, ovvero c'era ancora ma in mani d'altri proprietari; o se, infine, non vi fosse stato l'abbandono della mia giovane compagna di ventura, se quella ragazza, o quella donna dall'ovale perfetto, quasi marmoreo, e dai velenosi, neri capelli, non avesse deciso di scrivermi la sua lettera d'addio, quella rabbiosa, maledetta lettera, "io sono l'Ultima Signora del Giappone" – ebbene, io Aki non l'avrei mai più rivisto.

La marea umana è una voce che parla del significato del passato e del tempo che la scrittura di Franco Cordelli riesce a fermare sulla pagina attraverso la punteggiatura più bella che si possa guardare oggi, e regala un interessante esercizio di lettura a chi legge badando alla scrittura e non alla storia – non sono numerosi i fatti raccontati e ognuno di essi è per lo scrittore motivo di riflessione e di pensiero che diventano intensi perché scritti.

La telefonata di Valeria, che recupera il numero di un compagno di classe per cercare quello di un altro e annunciar gli la morte di Donata – «Se ne era rammentata, aveva avuto una specie di inconfondibile soprassalto, un empito, doveva subito, quello stesso pomeriggio, entrare in contatto con Azio, doveva

comunicargli che Donata era morta, non era più di questo mondo, non avrebbe potuto un giorno incontrarla, ove l'avesse desiderato, si può sempre desiderare, un giorno, di colpo, senza che uno se lo aspetti, di incontrare una persona che si è rifiutata, o che si è perduta, o che ci ha abbandonato» –, impone alla voce narrante la ricerca del vecchio amico Azio – «Che fosse morto non lo reputavo probabile; lo avrei letto sul giornale. Ma in ultima istanza il timore era quello, se un uomo è morto è morto, se è vivo può essere morto dentro di te, si può sempre scoprire questo ragguglio, meglio non destare il cane che dorme, che dorme, intendo, nel profondo di noi, quel cane rabbioso, pronto ad azzannare o, che è lo stesso, stupidamente festoso» –, che ha abbandonato l'Italia per vivere a Lombok e cambiato il suo nome in Aki,

Proprio lui, Aki, con questo nome nuovo di zecca, l'ex (mio) censore Azio, l'ex cavaliere solitario, l'ex rubacuori di quel nostro comune liceo, il due volte convertito, che fatalmente aveva abbracciato una nuova religione – religioni se ne possono provare finché si vuole, finché si è in vita, la distanza tra noi e ciò che abbandoniamo, che non più siamo, che non saremo, quella distanza non cambia, semmai cresce – proprio lui, Aki, che dopotutto s'era mosso nello spazio, non solo nel tempo.

Il lettore legge bellissime pagine sulla mania umana di accumulare il passato – «Collezioniamo oggetti, soprammobili, vestiti, scarpe (che non indossiamo più), distintivi, portafogli, agende (che non sfogliamo se non per sbaglio, o per caso), penne, quaderni, appunti (che mai più leggeremo). Chi ha il coraggio di cancellare un sms che sia un minuscolo frammento di letteratura, o che sia stato per noi significativo?» –, di fotografie stipate in scatole di biscotti – «non le rivedo, o le rivedo raramente, se le rivedo non fantastico, non penso, non penso nulla in nessuna circostanza, non c'è occasione che mi abbia offerto pretesto di riflessione, un'intuizione, uno spunto. Le fotografie esistono, non c'è altro da dire» –,

Quando morire mi sembrava normale, cioè irrilevante – oggi normale, ma mai irrilevante, credo lo sia quando ragiono, quando rifletto non già sul mio personale destino ma sul destino di tutti; non morire sarebbe orribile, la marea umana sarebbe incontenibile in tutt'altro senso, la vita non avrebbe senso, è solo morire che contiene il mio racconto, la mia vita – quando mi sembrava normale morire, classificavo ogni cosa, ogni cosa archiviavo

– e su come l'incontro di due vite che hanno seguito percorsi differenti inventi una dimensione nuova – «non vi era tempo (così nella mia memoria), non vi era spazio, non vi era luogo e non vi era circostanza. Ogni dettaglio è immobile, in un'unica immagine, come il fotogramma di un film che sia stato accuratamente ritagliato e sovraesposto» – nella quale l'uomo che è rimasto giudica e analizza quello che ha abbandonato l'Italia:

Mi sembra un uomo particolarmente tollerante. L'unica cosa che non so e se così lo abbia mutato la dimora in oriente; se sia una strategia, un modo per durare più a lungo, per colpire, se si deve colpire, solo quando è strettamente necessario; o se effettivamente sia in lui sopraggiunto un cambiamento, se cioè questo cambiamento, che fosse prima in un modo e dopo in un altro, non sia la fantasia a così figurarlo, la fantasia di un uomo, la mia, che tollerante non lo è affatto, che finge di esserlo, che non vuole esserlo se non a volte, per ragioni diplomatiche, capziose, ambigue, inconfessabili.

Cordelli racconta sé stesso alla luce di Aki – «Non siamo l'uno il doppio dell'altro, siamo due distinte persone», «la prima di esse è un figlio, un celibe, un uomo che non si è mai sposato, che non ha mai convissuto, né con una donna né con un amico, egli è un uomo che non ha avuto discendenza, che non l'ha voluta, che fermamente si è attestato sulle posizioni della sua giovinezza» – e il lettore legge i momenti più intensi del libro: il concetto di colpa – «La vita non vissuta era una colpa. Dire sì, era una colpa. Dire no, era una colpa più grave. Non dire mai no, gravissimo. Vivo nella colpa, non riesco a liberarmene, debbo forzare i limiti, uscirne, trovare l'aria aperta, la luce», «Questa la colpa? Separare, la colpa suprema. Aki s'era separato dall'Italia, dove era nato. Io m'ero separato da una quantità di persone, non avevo neppure cominciato ad avvicinarmi» –, che abbraccia quello di fedeltà: «Aki è stato con sé stesso coerente, mutando, andando via dalla sua vita, o dalla nostra, tenebrosa, italiana», «Io, così ondivago, cioè così fedele alla mia colpa, ero e resto qui, sempre nello stesso posto, sempre infedele. Ma infedele, mi chiesi, rispetto a cosa? Di che colpa vado parlando?».

A poche pagine dalla fine il lettore guarda i due vecchi amici separarsi in stazione – il loro saluto è veloce e netto, Cordelli non sceglie parole per raccontare una conclusione che nemmeno il punto fermo sa chiudere –, non si può chiudere la storia della marea umana nemmeno quando uno scrittore si ferma, infedele al movimento, per raccontarla.

Non gli dissi (in quel favorevole momento) che c'era stata una specie di conclusione, né che il corpo di una donna amata era in via di sparizione, il suo riapparso, questo non avrebbe potuto interessargli, era interessante perché dopo essersi separati per più che mezza vita, per poco meno di una vita, o molto di più, più di tante vite, eravamo seduti vicino a quel chiosco infiorettato di mille colori, pendagli, attrazioni, con la disinvoltura che lui stesso avrebbe apprezzato – avesse voluto farvi attenzione.

Chi mi garantiva che Aki non stesse osservando proprio ciò che io stesso osservavo e che dominava il mio discorso senza che lo rendessi esplicito? Il suo corpo, lo avvertivo. Presto, tra poche ore, sarei partito. Non lo avrei più avvertito, forse non ci saremmo più incontrati, la distanza è tempo, il prezioso tempo – e il tempo è distanza, ciò, lo ripeto, che garantisce il finale glorioso, la ricongiunzione degli uni agli altri. È questa la cura, la cosiddetta grande salute. Se in fondo a ciò che è unico non c'è che somiglianza, suo è il primato. Tutto, così sperimentavamo, come fossimo quei due scienziati capaci di osservare la peculiarità, tutto in qualche modo è attratto, alla fine il tempo si annulla, si torna dove si era, l'animale più feroce, lo sbranatore, sempre coglie la sua stessa santità, o normalità.

Franco Cordelli, *La marea umana*, Rizzoli

ALTRI PARERI

«[...] sigillo araldico e sintetica *mise en abîme* nonché, insieme, atto conclusivo e formula di congedo.»
Andrea Cortellessa, «Il Caffè Illustrato»

«Cordelli ha spostato lo sguardo e l'attenzione verso un sentimento di fratellanza, verso un'umanità dal disperato bisogno di vita che si manifesta nella sua scrittura: scrivere e vivere sono per lui la stessa cosa, si equivalgono.»

Enzo Sallustro, «Antinomie»



All'improvviso, mentre sta per abbandonare quel corridoio, le sembra di udire una richiesta di aiuto, e ha la sensazione che le parole vogliano aggrapparsi a lei. Le pare che le si appiccichino sul viso come ragnatele.

Allora capisce che non può lasciarle lì. Che deve liberarle.

Mette il fagotto col vestito da sposa su una panca, e torna indietro quasi di corsa per spalancare porte e finestre lungo quell'interminabile corridoio.

Il vento entra con voluttà on quel luogo buio e stagnante, e genera vortici, che assieme alla polvere depositata su mobili e pavimenti trascinano con sé le voci rimaste prigioniere tra quei muri, e le spingono all'aria aperta, verso i campi.

Adelina agita le braccia per accompagnare il lavoro del vento, come se i suoni fossero uccelli invisibili da mandare via, e spera che la voce della Signora possa raggiungere una stella, e da lassù guardare ormai acquietata l'agitarsi del mondo.

Licia Giaquinto racconta di Adelina, destinata fin da piccola a seguire le orme della mamma e della nonna e diventare ianara, capace di parlare e comunicare con i morti e di ascoltare voci i cui suoni sono nascosti agli altri – «Niente di ciò che è stato si perde. Uomini, donne, fiori, animali, piante: ogni cosa conserva la traccia della propria esistenza anche quando non esiste più» –, e delle due sue vite: «quella di prima, che va da quando è nata fino alla notte in cui è fuggita dal suo paese dall'altra parte delle montagne. E quella di dopo, che inizia quando ha messo piede nelle terre del conte e arriva fino a oggi»; l'autrice sviluppa la narrazione attraverso salti temporali e il lettore non si perde, seguendo l'eco delle voci che la protagonista sa ascoltare mentre osserva il conte per quarant'anni, ogni primo giorno di luna piena, scendere in cantina e tornare al suo studio stringendo in mano una bottiglia di vino – «Poche gocce per volta, tenute a lungo in bocca, e poi fatte scendere giù per la gola, fino all'anima» –; è il vino contenuto nella botte in cui è anne-gata Lisetta, la bambina di cui il conte era diventato amico e innamorato:

Nessuno tocchi quel vino, aveva ordinato.

E nessuno entri nelle cantine per nessun motivo, mai più.

Qualche mese dopo era sceso nelle cantine, aveva travasato il vino dalle botti direttamente nelle bottiglie, e le aveva sistemate nel luogo più protetto, la grotta, che sarebbe diventata il suo sacrario.

Di quel vino si sarebbe nutrita fino all'ultimo dei suoi giorni.

Non avrebbe permesso alla morte di portarselo via se prima non avesse bevuto l'ultima goccia.

Nessuno dopo di lui avrebbe profanato la sua bambina racchiusa in quelle bottiglie.

L'autrice mantiene sempre il mistero su quello che racconta scegliendo una scrittura asciutta e gioca con il lettore fornendogli subito la conclusione ma invitandolo a risalire la storia: chi legge sa della morte del conte e del piano di Adelina e del vestito da sposa che vuole indossare ma Giaquinto vuole che l'attenzione sia indirizzata a tutto quello che è intorno alla storia e ai suoi personaggi – Adelina è scappata dalla sua famiglia perché incapace di accettare le regole di un sistema che pretendeva l'aiuto delle ianare ma le accusava in pubblico di essere la causa di ogni male e sceglie il silenzio perché il rumore delle voci è assordante –

Stava per addormentarsi, ma aveva dovuto tirarsi su dal letto, e urlare.

Allora per provare la voce si era messa a parlare da sola.

Ma poiché non sapeva cosa dire era andata allo specchio e aveva fatto finta che parlava con sua madre.

Ma', aveva cominciato, ma subito la lingua le si era come accartocciata in bocca. Allora aveva pensato che le parole sono come le foglie di un albero che, se uno non lo cura e non lo annaffia, si secca.

Chissà se anche al conte era successa la stessa cosa.

–, la domestica Rosa difende un castello dalle dicerie usando l'arma potente della religione, la contessa mescola istinto materno e cattiveria per crescere un figlio diabolico cui tutto è consentito per rango, servi e contadini accettano senza alcun tentativo di capire la sola regola che impera nel castello: chi muore resta in quel luogo, la cattiveria esercitata in vita non finirà con la morte perché «Non c'è scampo. Come per la commare morte»,

Intanto succede che nessuno si sente al sicuro. Vivono tutti come se avessero il nemico alle spalle, asserragliati nelle loro paure. Ogni luogo è quello buono, ogni momento è quello giusto. Soprattutto se si è soli.

Il lettore non anticipa a chi non ha letto questo bel libro la ricostruzione della storia; Giaquinto racconta un mondo governato dalla solitudine che rende malvagio chi le si sottomette ma è una forma di cattiveria che chi legge non può condannare nemmeno quando si tratta di omicidio: ogni azione è spinta dalla devozione e dall'istinto di protezione verso un mondo che va difeso perché salvarlo è più importante che preservare sé stessi.

Licia Giaquinto, *La ianara*, Adelphi

ALTRI PARERI

«[...] ecco arrivare la ianara irpina. Ce la racconta Licia Giaquinto ambientando questo suo quarto riuscissimo romanzo, fosco con humour e goticheggiante, in quel “luogo dell'anima” dove è nata e cresciuta che è il paesetto di Aterrana, Irpinia, minuscolo assembramento umano sperduto in mezzo alle montagne.»
«L'Espresso»

«[...] esempio di espressione e atmosfera. [...] un'autrice con il potere della rabdomante.»

Alessandra Minervini, «la Repubblica» (edizione Bari)



Mi sdraiò sul pavimento della cappella per mettere in atto il mio esperimento onirico. Volevo incontrare mio padre in sogno e ascoltare quelle cose di lui che la sua morte prematura mi aveva

impedito di conoscere. Avrei cercato di chiedergli di libertà, di prezzi da pagare, delle ragioni per cui la vita valga la pena di essere vissuta. Nei miei viaggi onirici "lucidi" sarei entrato in contatto con quell'uomo idealizzato, il partigiano Rigo, il giocatore di poker, l'avventuriero. Avrei cercato di capire il segreto della libertà, quanto bisogna osare per ottenerla, il costo da pagare. Un bizzarro psichiatra-ipnotista, ai limiti del ciarlatano, mi aveva impartito alcune lezioni di tecnica onironautica (così si chiamava quella strana pratica), che gli avevo pagato profumatamente. Mia moglie Sandra aveva tentato invano di dissuadermi. Ma stavo male in quel periodo, male di capoccia, e aveva deciso di lasciarmi fare.

L'esordio al romanzo di Sandro Ferri prova a raccontare tre vite alla ricerca della libertà, tenute insieme dalla voce narrante di chi scrive – giovane studente nella Bologna delle contestazioni, orfano di un padre conosciuto poco e genitore di una figlia che lascia l'Italia per perseguire il suo progetto di editoria libera all'estero; il lettore è incuriosito dal progetto di scrittura di chi è certo di poter «contenere una saga in meno di cento pagine» e inizia la lettura della prima parte che ripercorre la vita del ventenne Ferri a Bologna – «Avevo in tasca l'iscrizione a un'università americana, la Johns Hopkins, che aveva lì una sede. Mia madre, poveretta, sperava che diventassi professore universitario e aveva accolto con sollievo la notizia della mia ammissione. Io avevo già abbandonato due o tre corsi di studio prestigiosi e credevo che le uniche cose importanti le avrei imparate in strada o dai dischi di Bob Dylan» –; sono anni di non appartenenza a un luogo – «Bologna non mi accoglieva. Ero un fuorisede e non mi piaceva esserlo» –, di vicinanza ai gruppi di Lotta continua e Avanguardia operaia, di studi abbandonati – «Non dissi a mia madre che non frequentavo più le lezioni alla Johns Hopkins e che passavo il mio tempo tra l'attività politica e le serate in osteria» –, di scontri in piazza – «per me c'era un'aria da 25 aprile, da Liberazione, e cercavo la benedizione dei partigiani e di mio padre che era morto sette anni prima, quando io ne avevo sedici» –, di dubbi giovanili – «Cos'era stato quel mio girare in libertà per le strade di Bologna?», «Cosa resta di tutto questo? Non so. Sentivo che la risposta soffiava nel vento» –; al lettore sembra di ascoltare una canzone qualsiasi di Guccini tanto la storiella della parentesi bolognese è stereotipata finché l'autore ripropone il tema del sogno lucido già accennato nel prologo:

Questo ero io poco più che ventenne. Molti anni dopo mi ritrovai, con la stessa confusione in testa, a chiedermi chi fossi e ricorsi alla bizzarra trovata dell'onironautica.

Una notte, sdraiato accanto a Sandra, riuscii a incontrare mio padre. Per parlargli ero andato addirittura nel cimitero dove era sepolto, in Umbria, ma non aveva funzionato. Questa volta invece ci riuscii. Svegliai bruscamente mia moglie e mi precipitai a raccontarle ciò che mi era appena successo.

«Sandra! Sandra! Svegliati!».

«Ma cosa dici? ... Fammici dormire. Ma che ore sono? Sono le cinque! Tu sei matto! Mi devo svegliare alle sette...».

«No Sandra, per favore, devi starmi a sentire, sennò mi scordo il sogno. Dài, sta già scappando via ... per favore, daje!».

«Vabbè, dimmi ...».

Gli occhi le si chiusero e io iniziai il mio racconto.

La seconda parte è quella dei sogni, usati da Ferri per conoscere suo padre e trovare risposte alle domande che hanno segnato l'adulto che è diventato: l'entrata in Alfonsine il 10 aprile 1945 – «Avrei voluto

chiedergli cosa pensasse che sarebbe accaduto dopo, adesso che il paese era liberato, la guerra finita. Cosa ne sarebbe stato, secondo lui, dell'Italia. Quali erano i suoi sogni, i progetti. Oppure se il trauma della guerra, gli amici caduti, quegli anni di fatica lo avessero troppo segnato e, dietro un sorriso di circostanza, fosse rimasto un giovane ferito e amareggiato» –, il primo incontro tra i suoi genitori a una gara di lotta libera, il tavolo da poker – «Io ero a fianco di mio padre e, come al solito, nessuno badava a me» –; il ritratto del padre è quello di un uomo coraggioso e spavaldo che dichiara al figlio «Io sono immortale», «È tutto sotto controllo. Non posso perdere», «La fortuna, Sandro, dipende molto da quanto ci si crede. Se tu ci credi e la incoraggi, lei viene spesso a trovarci» – ma la scrittura dell'autore non riesce a restituire al lettore la profondità di questo personaggio – «Lui aveva coraggio perché era immortale ed era immortale perché aveva coraggio» fa sospirare chi legge – che resta troppo debole per fare da tramite tra la sua e l'ultima generazione di Ferri cui è dedicata la terza parte di Altro l'anima cerca, che si smarrisce dietro alla ricerca della libertà la cui risposta è azzoppata come monca è stata finora la domanda:

Per essere liberi a volte offendiamo un'altra persona, semplicemente nel soddisfare i nostri desideri. A mia figlia portavo in dote questo dubbio. Non più il sogno di domani gloriosi, ma percorsi accidentati, segnati da interrogativi e da responsabilità. Il coraggio insegnatomi da mio padre non sarebbe più stato sufficiente. Bisognava aggiungere qualcos'altro. Togliere il coraggio, mai. Ma, forse, affiancargli la gentilezza, il rispetto.

L'ultima parte è dedicata alla figlia Eva, futuro della casa editrice – «Il compito mio e di mia moglie era di sgombrare il percorso dagli ostacoli, congedarci lasciando un'azienda sana. Ma che fosse la sua. Non la nostra. Con il tempo lo avevo imparato: i giovani devono fare le loro cazzate, non solo obbedirsi di quelle dei vecchi. Io l'avevo fatto. Mio padre pure, prima di me. Mi piaceva quando vedeva gli occhi di Eva brillare di quella luce che si chiama libertà. Era questa gioia, questo rischio, questa responsabilità, che avremmo voluto trasmetterle. Cos'era, però, la libertà per lei? Cos'era in un mondo tanto diverso dal nostro?» –, che spiega al padre come la sua scelta di proseguire il cammino dei genitori sia stata dettata dalla libertà – «perché per me la responsabilità e la libertà in qualche modo coincidono, sia a livello profondo che viscerale e intellettuale», «per me proteggere qualcosa che amo significa essere me stessa, significa sentirmi libera, esplorare, provare cose nuove». È la figlia la sola capace di dare risposte alla domanda del padre su cosa significhi libertà – mettere «le sfide e le scommesse in cima alla lista dei suoi desideri», «Dobbiamo vivere, quindi facciamolo a modo nostro, con l'orgoglio delle nostre scelte» – e spiegandogli che accettare la possibilità del fallimento è una forma pratica di libertà – «Non mi ferisce fallire... ovvero, mi può angosciare l'idea di perdere soldi, ma l'idea di non essere capita o di non essere sostenuta non è una cosa che mi agita così tanto e questo, secondo me, è forse il privilegio più grande della mia vita, persino più di nascere in una famiglia agiata... cioè il fatto che io non sono una people pleaser».

Il lettore si è ormai abituato alla superficialità con cui Ferri racconta ogni episodio e sospira davanti alla decisione dell'orgoglio paterno di dilungarsi con più cura solo quando si tratta delle avventure editoriali della figlia, e affronta la lettura dell'epilogo, la cui conclusione del vecchio che lascia il passo al nuovo è terribilmente smilata; il lettore torna alla pagina dei ringraziamenti – confessa essere la prima cosa che legge di un libro perché la ritiene più utile di mille note biografiche o di dichiarazioni di lettura prestigiose –: «Grazie a tutte quelle e a quelli che hanno "chiesto di più". Scusatemi se sono stato "scarno", ma non volevo disturbare» – e vorrebbe dire a Ferri che chiedere di più non significa pretendere dettagli di una

storia familiare di cui il lettore accetta sia l'autore a stabilire la misura di quanto concedere, ma reclamare scrittura che non soffochi in frasi banali e in tante virgole superflue e che il suo testo non è scarno perché corto – nessuno si sognerebbe di dire a una pagina del maestro di brevità Baroncelli che è scarna – ma perché è povero.

Sandro Ferri, *Altro l'anima cerca*, edizioni e/o

ALTRI PARERI

«Sandro Ferri esordisce nella narrativa con una bella saga familiare autobiografica. Tre generazioni – un nonno partigiano, un figlio alla ricerca di sé e una nipote editrice a Londra – si confrontano, raccontando il prezzo e la forza di vivere pienamente.»

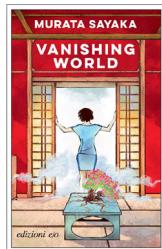
«il venerdì»

«[...] si potrebbe dire che questo è un romanzo di racconti della memoria e di una trama famigliare che s'innerva nella storia italiana dentro un secolo nella vita di tre generazioni, quella che visse il Fascismo e la Resistenza armata e liberò l'Italia, la seconda dentro le rivolte giovanili degli anni '70, fino all'ultima, quella dei figli dei figli che affrontano coraggiosamente il lavoro culturale ai giorni nostri in un mondo complesso che ha allargato a dismisura i suoi confini.»

Angelo Ferracuti, «il manifesto»

Giusto qualche parola

a cura della redazione



Abituati alle stramberie di Natsuki di *I terrestri* e di Furukura Keiko di *La ragazza del convenience store*, non ci stupiamo se Amane ha quaranta fidanzati dentro la pochette nera di Prada – le «persone del *Mondo dell'Aldilà*»: il ragazzo di 7000 anni coi capelli argentati e gli occhi azzurri, il poliziotto del futuro, il pilota di astronavi, l'androide appena nato incapace di controllare i suoi poteri, il principe in sella a un drago ecc. ecc. –, tutti personaggi di cartoni animati e fumetti con cui si accoppia e ama più del marito «di cui non mi potrei mai innamorare» perché l'amore tra umani è «anestetico» e perché il sesso tra coniugi è considerato incestuoso; non ci stupiamo se Amane va alla polizia per cercare protezione dal marito che le è saltato addosso («Non avrei mai pensato di provocare un'erezione alla mia "famiglia". [...] Mi infilò la lingua tra le labbra. Mi venne il voltastomaco») e non ci stupiamo se poi va a vivere nella città sperimentale di Chiba dove il sistema Famiglia è stato abolito e le persone sono incoraggiate a vivere da sole e dove gli uomini vengono inseminati grazie a uteri artificiali impiantati nei loro corpi.

È subito grottesco, allegoria, distopia ogni volta che Murata Sayaka crea un mondo. Ma lei non trasfigura nulla: «Ever since I was a child, I've felt closer to extraterrestrials than I have to humans». È un'aliena, tale e quale alle sue protagoniste.

«Non c'era follia più inquietante della normalità» dice Amane a un certo punto. In queste pagine è tutto folle, eppure tutto così normale!

—Murata Sayaka, *Vanishing World*, edizioni e/o, traduzione di Anna Specchio



Con cotanto sottotitolo – *Letture oblique* – non potevamo certo esimerci dall’occuparci di questa raccolta di saggi di Carlo Ginzburg. Qui si celebra l’«euforia dell’ignoranza» e si porge sentito omaggio ai maestri di filologia che per l’autore sono stati Spitzer e Auerbach, specie per il loro costume di partire da un dettaglio per arrivare al complessivo. E come ci si arriva? Esplorando l’interazione degli insiemi a cui un sistema – persona, testo, immagine – appartiene. Ginzburg è maestro di connessioni, s’incanta all’ombra dei dettagli rivelatori e insegue rivelazioni che con puntualità si rivelano; quando ricostruisce i ragionamenti che Benjamin avrebbe fatto – se avesse avuto più tempo – su ruolo della riproducibilità dei testi («la riproducibilità di ciò che è scritto implica un’astrazione: la nozione di testo invisibile»), sentiamo che Ginzburg cammina soddisfatto e in punta di piedi, a pochi passi dall’amato predecessore.

Sebbene non ci sorprenda, ci colpisce, la durezza delle conclusioni del saggio «L’ambigua eredità di Mircea Eliade»: «Gli scritti di Eliade non ci aiutano a orientarci nel mondo incantato, e reincantato, in cui viviamo. Per comprendere i fenomeni religiosi – come qualsiasi fenomeno storico – abbiamo bisogno di distanza critica, non di tautologie». È un punto centrale nel pensiero scientifico contemporaneo e, se ci è permesso, nel pensiero politico e pratico di tutti i giorni. Lo sguardo meridiano – l’unico auspicabile – è quello obliquo; si sta di traverso, perché si incontrano e si distinguono le correnti, perché non si è supini (non si vuole essere calpestati) e non si è rigidi; obliqui ma non storti – obliquamente centrati. «Una flessibilità intellettuale che non teme le contraddizioni, anzi le accetta come un ingrediente immancabile.» Bisogna capire come tradurre i fenomeni, ricercare le longhiane «equivalenze verbali», perché tutto è traduzione – schema e *ergasia*.

Infine, ma è inizio e centro del libro, Ginzburg, con l’aiuto – ma potremmo dire «a braccetto» – di Levi, spiega cos’è «la vergogna del mondo», cioè la vergogna per il male che ha commesso qualcun altro. In questi giorni, dopo il truce omicidio di Alex Patti a Minneapolis, provo vergogna per ignominia commessa da altri.

—Carlo Ginzburg, *Il vincolo della vergogna – Letture oblique*, Adelphi

