

retabloid

settembre 2026

Il racconto · Licia Giaquinto · *La festa è finita*

Il racconto · Shane Tivenan · *Fioritura selvatica*

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
settembre 2026

«Io sono un grottesco, famelico, obeso, ingordo, golosissimo
maiale. È chiaro? La mia natura è più
suina che umana.»

David Foster Wallace

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

La festa è finita di Licia Giaquinto è uscito in una differente
versione sul terzo numero di «The Flr» nel 2018. L'illustrazione
del racconto è di Franco Terracciano.

Fioritura selvatica di Shane Tivenan è il racconto vincitore della
Rté Short Story Competition 2020 su oltre 4000 opere ricevute
ed è stato trasmesso dall'emittente radiofonica pubblica irlandese
Rté Radio 1 il 28 settembre 2020. L'illustrazione del racconto
è di Matilde Bruni.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni, illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono sfuggiti.

redazione@oblique.it

I racconti

Licia Giaquinto, <i>La festa è finita</i>	5
Shane Tivenan, <i>Fioritura selvatica</i>	10

Gli articoli

# Max, Mischa e l'offensiva dei libri belli di cui si parla tantissimo in giro Marco Archetti, «Il Foglio», 3 settembre 2026	15
# «Noi cannibali profetizzammo il caos. Oggi verremmo tutti censurati.» Alessandro Colombo, «La Stampa», 5 settembre 2026	17
# George Saunders, <i>l'altrove è qui e ora</i> Francesca Borrelli, «Alias», 6 settembre 2026	19
# «Ritirati nei telefoni. Non sappiamo più come stare vicini.» Marco Bruna, «Corriere della Sera», 10 settembre 2026	25
# Da Tokio la sfida alla fabbrica dei best seller Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 10 settembre 2026	28
# Ha ancora senso studiare nell'era dell'Ia? Riccardo Staglianò, «il venerdì», 11 settembre 2026	30
# Sorpresa Pasolini: i suoi libri passano da Garzanti a Feltrinelli Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 11 settembre 2026	33
# «Se non si affronta la verità voltare pagina equivale a insabbiare.» Caterina Soffici, «tuttolibri», 12 settembre 2026	36
# Foster Wallace laureato geniale Leonardo G. Luccone, «Robinson», versione estesa, 13 settembre 2026	38
# Non chiamarti con il mio nome Roberto Alessandrini, «il venerdì», 18 settembre 2026	41

# <i>Sally Rooney è riuscita a far cancellare la costruzione di un data center in Irlanda</i> Redazione, «Rivista Studio», 23 settembre 2026	43
# <i>Plagio e uso dell'Ia, l'accusa al Goncourt fa tremare l'editoria</i> Anais Ginori, «la Repubblica», 25 settembre 2026	44
# <i>Romanzi dopati con l'Ai, lo scandalo francese e la paura degli editori italiani</i> Alessandro Trocino, La Rassegna, newsletter del «Corriere della Sera», 25 settembre 2026	45
# <i>Il Goncourt nella bufera squalifica l'autore. «Libro scritto con l'Ia.»</i> Anais Ginori, «la Repubblica», 26 settembre 2026	47
# <i>Frank O'Connor, autoritratti in forma di note a testi altrui</i> Massimiliano Morini, «Alias», 27 settembre 2026	49
 Lo sfuggito # <i>Il dativo etico come selfie linguistico</i> Sergio Garufi, «minimaetmoralia», 27 agosto 2026	 51
 Esordiaro/confermario a cura di Lavinia Bleve	 53
 Recinzione dislessica a cura di Jessica Colasanti	 62
 Giusto qualche parola a cura di Oblique Studio	 64
 Dedicamenta e disgraziamenti	 67

Licia Giaquinto

La festa è finita

illustrazione di Franco Terracciano



È stato mio fratello Mirco a chiamarmi.

Vieni, mi ha detto, vieni. Ho bisogno di parlarti. Anche gli altri hanno bisogno di parlarti. Vogliono che tu sappia come sono andate le cose.

Dove vuoi che venga?, gli ho chiesto. Dimmi il luogo e io verrò.

Allora lui ha preso un bastone e ha disegnato una mappa nell'aria.

Ma non si vede niente, gli ho detto. Come faccio a trovare quel luogo?

Infatti, ha detto, non si vede niente. C'è nebbia, un sacco di nebbia. E io sono in un fosso.

Quando mi sono svegliata mi sono accorta che mio fratello non era tornato.

L'ho aspettato quel giorno e altri giorni, poi ho fatto la denuncia alla polizia.

Sono passati mesi, finché una sera hanno bussato alla mia porta: Abbiamo trovato suo fratello, ha detto un poliziotto.

Quando sono andata all'obitorio, mi hanno mostrato il corpo di un giovane con il viso irri-conoscibile. È lui, ho detto. È mio fratello Mirco.

Sul braccio aveva un tatuaggio con il mio nome: Stella.

Com'è morto? ho chiesto.

Gli hanno sparato.

Chi?

Dei balordi, forse. Per punirlo o per derubarlo.

Punirlo? E di che? Mi chiedevo sbalordita. Era senza colpe, senza peccati, puro come un angelo.

Per derubarlo? E di che, se non aveva niente. Non ha mai posseduto niente. Solo la sua bellezza e la sua innocenza.

Poi eccolo di nuovo, mio fratello. Una notte.

Vieni, voglio che tu sappia, mi ha detto.

La mappa questa volta l'ha scritta su un pezzo di carta, e me l'ha mostrata.

Mi sono alzata e vestita in fretta. Ho preso la macchina e mi sono diretta verso il luogo indicato. Non vedevo quasi niente per il buio e per la nebbia, ma correvo come se avessi il percorso stampato in mente.

A un tratto mi è sembrato di vedere una donna, proprio davanti a me. Era alta e vestita di nero. Ho sterzato di colpo per schivarla e sono finita con la macchina dentro a un fosso.

Subito, sbucati chissà da dove, sono arrivati due uomini.

Mi hanno aiutata a uscire dall'auto e mi hanno tirata su dal fosso.

Ero intontita e avevo le gambe molli, ma riuscivo a camminare appoggiandomi a loro. Mi guardavo intorno e non ero in grado di dire niente.

Non avevo freddo, eppure il terreno era gelato ed ero senza cappotto.

Poco lontano si intravedeva la sagoma di una casa con una luce.

Gli uomini sono entrati e mi hanno appoggiata a una parete come si appoggia un attrezzo, poi si sono allontanati. Sentivo che parlavano ma non riuscivo a vedere i loro visi né a capire cosa dicessero.

Mi sentivo molto stanca e allora mi sono lasciata scivolare lungo il muro, fino a toccare il pavimento che era ricoperto da qualcosa di morbido e umido come paglia o fieno da cui veniva odore di animali. Una stalla, ho pensato.

Sentivo ancora le voci, ma andavano e venivano. Poi dalle finestre ho visto entrare uno sciame di lucciole.

Che strano, ho pensato. D'inverno, le lucciole. Ma ho provato una tale gioia nel vederle che ho allungato le braccia per afferrarle.

Stella, Stella... ma cosa fai? Dài, smettila di afferrare le lucciole che è tardi e dobbiamo tornare a casa, ho sentito che diceva mia madre. La festa è finita.

Ma quale festa?, ho chiesto.

Come, quale festa! Si vede che sei intontita dal sonno. Hai la bocca tutta sporca di torrone, aspetta che ti pulisco. E, mentre bagnava un lembo della sua gonna a una fontanella, ho visto in mezzo a una radura poco distante la chiesina dell'Addolorata.

Ma che festa è?, ho chiesto a mia madre, sentendo arrivare, portate dal vento profumi di zucchero filato e caldarroste.

Che festa era?, vorrai dire. Su, fatti pulire che andiamo via anche noi.

Portami in braccio, che sono stanca e non ce la faccio a camminare fino a casa, ho detto, dopo aver fatto pochi passi.

Ogni anno la stessa storia, ha detto mia madre. Anche adesso che sei grande. E poi devo portare tuo fratello che è più piccolo di te.

Mio fratello è morto, ho detto.

Non scherzare con queste cose, mi ha rimproverata mia madre, stizzita. E muoviti.

In quel momento mi sono sentita pungere sul braccio.

Ahi, ho urlato. Perché mi fai male?

Poi l'ho guardata, e ho visto che non era mia madre, ma la mia vicina di casa, quella che mi pungeva sempre con l'ago, e poi mi chiedeva scusa e diceva: Non l'ho fatto apposta... non l'ho fatto apposta.

Mia madre mi lasciava da lei quando doveva uscire, e lei ci pungeva in continuazione, a me e al mio fratellino Mirco.

Non dire bugie, mi rimproverava mia madre, quando le dicevo che dalla vicina non volevo andarci.

Anche se fosse vero devi andarci lo stesso. I capricci non te li puoi permettere. Tuo padre se n'è andato e io sono sola. Devi crescere in fretta e non fare storie.

A volte lasciava soltanto Mirco dalla vicina, e io tremavo al pensiero degli aghi che lei gli infilava nella carne.

Hai una gran fantasia, mi diceva mia madre, quando le facevo vedere i puntini rossi sulle braccine di Mirco.

Queste sono punture di zanzare.

Mia madre non voleva vedere, l'ho capito da grande. Come potevano esserci zanzare in pieno inverno?

Anche adesso mia madre non vuole vedere.

Mirco è morto, le dico. L'ho visto all'obitorio. Il suo viso bellissimo era irriconoscibile ma aveva il mio nome, Stella, tatuato sul braccio.

Il canto di un gallo copre la voce di mia madre che sta dicendo qualcosa che non capisco. Poi sento qualcuno dire: Sta facendo giorno, meglio tornare a casa.

E poi un'altra voce: Poverina, sono stato io a chiamarla. Mi sento in colpa. La riconosco, la voce di Mirco.

Provo a urlare: Mirco, io ti voglio bene, ti ho sempre voluto bene. La vicina, avrei dovuto

ucciderla, per impedirle di pungerti. Sapevo dove teneva il veleno per i topi. Gliene potevo mettere un poco nel latte. Non l'ho fatto, sono stata una vigliacca.

La vicina era nostra madre, mi risponde Mirco, non l'hai mai voluto capire. Scusa se te lo dico adesso. Mi sento in colpa con te. Quando sono andato via dovevo convincerti a seguirmi, e invece non ti ho detto niente. Sono stato egoista.

In quell'istante ho sentito ancora il canto del gallo e poi uno starnazzare di galline.

Queste mangiano a sbafo e non fanno uova, meglio ucciderle, ha detto una donna a un uomo, e subito dopo mi sono sentita afferrare per le braccia e sono stata trascinata fuori dalla stalla.

Sentivo puzza di letame dappertutto e un gran freddo.

Ma cosa fate? Dove mi portate? Che modi sono questi? Cercavo di urlare, ma sentivo la lingua come un sasso gelato.

Mettiamola qua, veniamo a prenderla dopo, ho sentito che diceva l'uomo.

La donna è scoppiata in una gran risata e, mettendomi una mano sulla spalla, mi ha detto: Noi adesso andiamo alla festa, è meglio che badi a tuo fratello Mirco e te ne stai buonina senza muoverti.

Solo quando si è allontanata ho capito che quella donna era mia madre. Aveva un vestito rosso molto scollato e un rossetto dello stesso colore.

Mamma, ho urlato, Mirco è morto.

Lei si è girata verso di me ed è scoppiata a ridere, poi si è allontanata con l'uomo verso un luogo poco distante, che vedevo solo adesso e mi sembrava un'isola di luce in mezzo a un mare di nebbia.

Altre persone si dirigevano verso lo stesso luogo. Erano tutti eleganti e ridevano.

Tu non vieni?, mi ha chiesto una bambina che ha lasciato la mano di sua madre e si è avvicinata a me. No, non posso, devo badare a mio fratello Mirco, ho detto indicando Mirco seduto sull'erba accanto a me.

Lui sorrideva come sempre. Anche quando la vicina lo pungeva con l'ago, lui sorrideva.

Mirco, gli dicevo, urla, quando la vicina ti punge con l'ago, così ti sentono e vengono ad aiutarti. Ma lui mi guardava intontito e sorrideva.

Ero così contenta che fosse lì vicino che mi sono messa a ballare a piedi nudi sull'erba, poi mi sono distesa accanto a lui e gli ho preso la mano.

Mirco, guarda, gli dicevo indicandogli con un dito diversi gruppi di stelle. Lo vedi il Carro Maggiore e quello Minore e la chioccia coi pulcini? Mirco guardava il cielo e sorrideva senza parlare, come sempre.

Da lontano intanto giungevano attutite le note di un tango. Mi veniva da piangere e ho stretto forte la mano di Mirco. Per non pensarci mi sono alzata in piedi e ho visto mia madre vestita di rosso e con la bocca infiammata dal rossetto che ballava abbracciata a uno sconosciuto in mezzo all'isola di luce, che in realtà era una pista da ballo.

Mamma, smettila, le ho urlato, smettila di torturami.

Tu, mi ha detto una volta mia madre, il tango dovresti averlo nel sangue, visto che l'ho ballato fino a cinque minuti prima di partorirti.

Con chi ballavi il tango, prima che nascessi?, avrei sempre voluto chiederle.

Con chi?, ho urlato, alzandomi in piedi. Con chi ballavi il tango?
A chi stai parlando?, mi ha detto Mirco, aggrappandosi al mio braccio.
Con la mamma, ho detto, guarda come balla bene e com'è bella col suo vestito rosso.
Io non vedo nessuno, ha detto Mirco.
Lì, ho insistito, guarda lì.
E in quell'istante ho riconosciuto in lei la vicina.
Mirco, ho detto, hai ragione, la vicina è nostra madre. E sta ballando con un uomo che non è nostro padre.

A tua madre piaceva ballare il tango. Ha detto qualcuno alle mie spalle.

Mi sono girata di colpo e l'ho riconosciuto subito nonostante il buio.

Papà, papà, ho urlato, perché la mamma ci pungeva con l'ago? E tu dov'eri, perché non glielo hai mai impedito?

In quel momento mi sono accorta che mio padre aveva un bicchiere di latte in mano e stava per portarselo alla bocca. Ecco quello che non gli avevo detto. Non gli avevo detto di non berlo quel latte, perché mia madre ci aveva messo il veleno per topi. Lo sapevo, e non lo avevo avvisato. Ero colpevole, ma adesso mi accorgevo che ero ancora in tempo, che quel latte non lo aveva ancora bevuto.

Papà, non bere, ho urlato facendo gesti nell'aria.

Deve averne bevuto molto, ha detto qualcuno accanto a me.

Vedevo il suo viso deformato dalla vicinanza. Lasciami respirare, gli ho detto, scostati.

Mio padre non c'era più e la musica era diventata assordante. Ho guardato la pista, era vuota. Un cerchio bianco in mezzo al buio. Ehi Mirco, ho detto rivolgendomi al mio fratellino che si era addormentato con la testa appoggiata al mio braccio. Ehi Mirco, la festa è finita, dobbiamo tornare a casa.

Quale festa?, ha detto Mirco, disteso sul tavolo dell'obitorio.

Ho fatto appena in tempo, prima che due uomini mi portassero via, a chinarmi sul suo viso e a chiedergli: Mirco, cosa dovevi dirmi?

Questo, ha detto.

Licia Giaquinto è nata in Irpinia, dove ha trascorso l'infanzia e l'adolescenza. Oggi vive tra Bologna e Amalfi. Tra i romanzi pubblicati: *La ianara* (Adelphi, 2010), *La briganta e lo sparviero* (Marsilio, 2014), *Cuori di nebbia* (Dario Flaccovio, 2007; TerraRossa Edizioni, 2022). Ha scritto poesie e testi teatrali.

Shane Tivenan

Fioritura selvatica

traduzione di Sara Brunacci

illustrazione di Matilde Bruni



MAGGIO 1956.

Mi hanno portata qui a Northampton dopo che ho sparato all'italiano. Il Duce, lo chiamavano. Gli ho sparato una mattina a Roma, e il mio proiettile gli ha staccato la punta del naso. Gli ho sparato quando erano ancora tutti ammaliati da lui. Se ne stavano seduti nei parchi e in giro per le stradine di campagna a idolatrare le sue immagini. Il Duce, si dicevano l'un l'altro, lunga vita al Duce.

Gli ho sparato molti anni prima che gli sparassero loro, prima che lo linciassero, prima che appendessero il suo corpo a testa in giù e festeggiassero ballandogli attorno lì sotto. Italia, cantavano l'uno all'altro, lunga vita all'Italia.

Sono qui da così tanto tempo che le nuove arrivate mi dicono che sono folle a essermi inventata una storia del genere. Che sono una vecchietta irlandese, che a Roma non ci sono neanche mai stata. Mi dicono che il mio desiderio di essere sepolta nel cimitero cattolico non sarà mai esaudito, e che al mio funerale non verrà nessuno. Non me lo merito, dicono. E forse hanno ragione. Sembrano piuttosto convinte.

Ho un solo amico qui – il giardiniere. Passa più tempo davanti alla mia finestra che a quella delle altre. Ieri gli ho allungato cento sterline. Lui se l'è messe nella tasca anteriore della tuta e ha ripreso a lavorare. Non ha guardato né me né i soldi.

Una bella lapide non mi dispiacerebbe, ho detto, ma il cimitero cattolico, ecco cos'è importante. A costo di finire sepolta nel letame. Capisci? Ha annuito. Ha capito.

L'unica cosa che non si può imprigionare è lo spirito, gli ho spiegato, e gliene ho allungate altre cinquanta. Tasca anteriore della tuta. Il cimitero cattolico, ho detto. Conto su di te? Ha annuito. Potevo contare su di lui.

Lui non dice mai niente. Sa che non è il caso. È qui da tanto quanto me.

L'ho seguito con lo sguardo mentre andava alla finestra successiva. Ci vediamo domani, amico mio, ho sussurrato quando ormai era fuori dalla mia vista.



Mi hanno portata qui a Northampton dopo che ho sparato all'italiano. Ero arrivata presto quel giorno a piazza del Campidoglio. C'è già? ho chiesto alla gente. C'è già il Duce? Non ho ricevuto risposta. Non ne avevo bisogno. Lo vedevo dagli occhi che era vicino. Dai loro occhi. I soli neri. A forza di pensare a lui le loro pupille si erano squarciate, e un inchiostro tossico si riversava in ogni direzione riempiendo l'occhio. Del bianco non si vedeva più nulla. E tutti quei soli neri fissavano ciechi le grandi porte di legno del palazzo.

Scusate, posso passare? Voglio vedere il Duce.

La folla mi ha lasciata avanzare. Nel permettermi di avvicinarmi a lui era diventata mia complice. Non ho dovuto fare molto. Nessuno mi vedeva, piccola ed emaciata com'ero. Non servivo più a niente. Nessun uomo voleva toccarmi, con la pelle raggrinzita e i capelli grigi che mi ritrovavo. Nessuna donna voleva avere a che fare con me, per paura che mi rivelassi un peso. Perciò mi sono fatta strada fra tutti loro. Ero così minuta, dopotutto.

Sono sempre stata minuta, e molto gracile. Anche da giovane dimostravo più anni di quanti ne avessi. Così, proprio come avevo attraversato la vita, ho attraversato la folla. Silenziosa. Cercando di non farmi notare. Tranquilla. Avanzando lentamente a capo coperto. Devota. Recitando una decina del rosario sottovoce. Pronta.

Con il dito sul grilletto della rivoltella Modèle 1892 nascosta dal velo.



Mi hanno portata qui a Northampton dopo che ho sparato all'italiano. Quando sono arrivata a Roma mi sono rifugiata al convento di Santa Brigida. Un santuario lontano dalla prigione di casa. Provenivo da una famiglia privilegiata e non mi era mai mancato nulla, ma mi sentivo più limitata allora di quanto non lo sia adesso.

Ogni parte di me era in gabbia. Una prigione fatta di pelle di donna. Nemmeno i pensieri erano veramente miei. Potevo leggere, ma soltanto ciò che mi veniva imposto. Resoconti di uomini che mio padre riteneva adatti, alcuni testi religiosi, non i migliori – non quelli cattolici –, e nessun romanzo, mai.

Potevo socializzare, ma soltanto con le persone scelte da mio padre. Me ne stavo in silenzio e cercavo di accettare quella vita, però il mio corpo non era altrettanto docile. I corpi dicono le verità che le bocche tacciono, e il mio raccontava storie mostruose di un'esistenza traviata. Ha cominciato a ribellarsi molto prima che lo facessi io e mi ha inflitto anni di malattia finché non ho iniziato ad ascoltarlo.

Da ragazza ero tormentata dalla pleurite e respirare mi provocava dolori fortissimi. Mi sono ammalata di scarlattina più di una volta. Il corpo si copriva di sfoghi rossi, la lingua si gonfiava come una fragola maligna che mi impediva di parlare, e la febbre era talmente alta che pensavo sarei bruciata viva. Le parole che non potevo pronunciare e le cose che non facevo mi soffocavano dall'interno.

E andando avanti nella vita, la collera. Mi svegliavo in preda a una rabbia incandescente e mi scagliavo contro chiunque avessi accanto, senza alcuna spiegazione per quel furore. E poi gli episodi di catalessi, le crisi epilettiche, gli stati crepuscolari, le paralisi, i disturbi atrofici – il mio giovane corpo che si consumava prima del tempo.

Qualcuno l'ha visto? ho chiesto ai soli neri. Qualcuno ha visto il Duce? Per favore, fatemi passare.

I medici, gli ipnotisti, coloro che si diceva avessero la cura – nessuno è mai arrivato alla fonte del mio dolore. Avevano risposte, ma non rimedi. Gli scienziati cristiani sostenevano che il mio dolore derivava dal peccato, e mia madre era pienamente d'accordo. Gli psichiatri avevano riferito alla mia famiglia che soffrivo di isteria femminile, incurabile, e mio padre era sollevato all'idea che il caso fosse chiuso.

Un giorno sono venuta in possesso di una pistola e me la sono puntata contro per vedere dove la mano di Dio avrebbe guidato il proiettile. È entrato e uscito lasciando a malapena un segno, così ho capito quale fosse il messaggio che Dio mi stava mandando.

Mentre mi avvicinavo alle porte del palazzo, ho percepito la presenza del Duce. Ho stretto più salda la pistola, e le malattie del corpo hanno allentato la presa, hanno iniziato a svanire.

~

Mi hanno portata qui a Northampton dopo che ho sparato all'italiano. Nel tragitto verso il palazzo, quella mattina, mi sono fermata in una piccola cappella. Mi sono rivolta a Dio con la naturale eloquenza che ha dato a noi irlandesi. Dio ha risposto. Per la mia gloria, tu gli sparerai, ha detto.

L'avete visto? ho chiesto quando ero vicina alle prime file. Scusate, posso passare, per favore? Voglio vedere il Duce.

Invisibile ai soli neri, mi sono fatta strada fra ognuno di loro. Il loro mondo era stato eclissato da quello del Duce. Il posto era contaminato dalla sua presenza. Perfino i ratti nelle fogne avevano dispiegato le bandiere in segno di fedeltà a lui, quel giorno.

Le braccia erano tese verso il cielo, gli sguardi ciechi fissi sui doppi battenti che con uno stridio iniziavano ad aprirsi. E quando è uscito nel bagliore del mezzogiorno, il Duce ha guardato il suo gregge e la sua follia li ha percorsi come una scarica elettrica. Ha camminato dritto verso la folla, proprio mentre io raggiungevo la prima fila. Appena l'ho avuto a tiro, ho sparato.

Il proiettile non era destinato a uccidere qualcuno. La mano di Dio l'aveva messo in chiaro. Era un avvertimento per il Duce, per quelli come lui. Mostrava ai soli neri ciò che andava fatto. Quegli stessi soli neri che si sono avventati su di me come un branco di animali, sarebbero stati loro a portare a termine la mia missione diversi anni dopo. E mentre quel giorno mi tempestavano di colpi, mi strappavano i capelli a ciocche e riducevano i miei vestiti a brandelli, ho chiuso gli occhi e non ho opposto resistenza. Dentro ero approdata in un luogo senza dolore e il mio cuore si era riempito di un amore immenso.

~

Mi hanno portata qui a Northampton dopo che ho sparato all'italiano. Per trent'anni sono rimasta seduta qui a osservare la follia farsi spazio dentro questo manicomio. Per trent'anni ne ho sentito il richiamo. L'ho respirata ogni giorno. All'inizio, quando mi hanno portata qui, non riuscivo ad accettare la croce che Dio mi aveva dato. Come aveva potuto permetterlo?

Ho lasciato andare Dio e ho visto la follia venire a tirarmi su dal letto, farmi librare in aria e strapparmi urla dalla bocca con una voce che non avevo mai udito prima. L'ho vista sollevarmi le mani dai fianchi e allungarle per strangolare una giovane infermiera. L'ho vista stringermi forte quando mi hanno messa per due settimane in una cabina della febbre e per poco non morivo bruciata. Ho visto la follia annodarmi un lenzuolo attorno al collo nel tentativo di togliermi il respiro dal corpo.

Prenderne coscienza. Imparare a conoscerla. Portarle rispetto. Questo era il pegno. Così l'ho accolta. Ho accettato la sua presenza e studiato il suo operato. Ho visto la follia appostarsi e attendere che l'isolamento e la solitudine aprissero una crepa nelle menti sane, e l'ho vista irrompere come un avido padrone si approprierebbe di una casa abbandonata. Negli occhi dei giovani che venivano a trovare le madri, ho visto accendersi la follia. Dentro e fuori, si muoveva attraverso i loro occhi. E nessuno qui è immune. Tra i peggiori che ho visto c'erano coloro che impartivano gli ordini e dispensavano i farmaci. È proprio su chi crede di non avere nulla di sbagliato che spesso la follia ha la presa più salda.

I medici mi avevano spiegato che la follia era una malattia del mio corpo e della mia mente, e io concordavo. Ha ragione, dottore, certo, dicevo loro. Ma sapevo che non era né l'una né l'altra. Era una malattia dello spirito, di questo sono sicura, un'oscurità che ti entra dentro e spazza via tutto il resto.

La rivedrò domani, dottore? dicevo. Ci sarà un'altra tazza di tè, dottore? Recitavo la mia parte, e loro tornavano sempre. Non sarei stata lasciata di nuovo sola.

La follia mi ha mostrato che ciò che ti circonda finisce per entrarti dentro, così ho riposto tutto il mio conforto in Dio. Mi sono circondata della luce di Dio.



Mi hanno portata qui a Northampton dopo che ho sparato all'italiano. Sento la zappa del giardiniere rompere la terra davanti alla mia finestra. Tieniti pronto, gli dico. Manca poco. Nel mio corpo qualcosa ha già iniziato a muoversi. Allungo dalla finestra le mie ultime cinquanta sterline. Conto su di te? Gli chiedo. Annuisce. Posso contare su di lui.

Ovunque mi sotterrino, gli dico, lascia lì la lapide. Anche la cassa di legno. Dovrai soltanto prendermi, avvolgermi nel mio velo bianco e portarmi così come sono al cimitero cattolico. Deponimi sotto l'albero circondato dalle viole. Lascia che io cresca attraverso la terra. Lascia i miei ricordi a una fioritura selvatica. Lascia che si propaghino per miglia e impollinino l'aria affinché tutti possano respirare la mia verità. A poco a poco si renderanno conto che ho fatto la cosa giusta. Capiranno che non c'è dolore se non nell'esitazione ad accettare la propria croce.

E fallo di notte, gli dico. Così avrò davvero pace.

Così non mi troveranno mai.

Shane Tivenan è cresciuto nella contea di Roscommon, Irlanda. Ha studiato Antropologia culturale alla Maynooth University. Ha pubblicato racconti su riviste, tra cui «The Stinging Fly» e «The London Magazine». Ha vinto il Rte Francis MacManus Prize nel 2020 e il John McGahern Award nel 2024 come miglior emergente. La sua prima raccolta di racconti, *To Avenge a Dead Glacier*, è uscita nel 2025 per Lilliput Press.

Sara Brunacci è nata a Roma nel 1992. Si è laureata in Mediazione linguistica all'Università di Padova e ha frequentato il corso di traduzione letteraria dall'inglese di Oblique Studio. Oggi è laureanda magistrale in English Studies e si occupa principalmente di letteratura contemporanea ed ecocritica. Per «retabloid» ha già tradotto il **racconto** *La luce che cambia* di Patrick Holloway.

Marco Archetti

Max, Mischa e l'offensiva dei libri belli di cui si parla tantissimo in giro

«Il Foglio», 3 settembre 2026

Il romanzo del norvegese Johan Harstad, solidamente antilirico e di oltre 1200 pagine, è il libro di cui si è più parlato nel mese di agosto

Più insopportabili di coloro che non leggono un libro perché «ne stanno parlando tutti», quelli che dicono: «Ma nooo, piuttosto, leggi quest'altro». Insopportabili i lettori (veri? finti?) di libri che nessuno legge soprattutto quando si dichiarano, parlando di quelli che stanno leggendo tutti, «infastiditi dal marketing e dal tanto parlare che se ne fa» accento sulla a, come in una filastrocca. Sarebbe bello curiosare nei cassetti, nelle credenze e negli armadi di queste buffe sentinelle in piedi a cui il marketing non la fa, e vedere di cosa si cibano, come si vestono, com'è arredata la loro casa.

Una notizia: non si è mai sentito, nella storia dell'umanità, nemmeno uno scrittore (di sinistra, di sinistra solo sui social, di sinistra ovunque, o sentinella in piedi a comando di Landini) lamentarsi perché il proprio romanzo è stato troppo promosso. Non si ha notizia di uno scrittore che abbia rampognato un ufficio stampa tuonando al telefono: «Lo state vendendo a tutti! State esagerando! Tra campagne stampa e passaparola sui social siamo a cinquecentomila copie in una settimana, venti edizioni bruciate in un lampo. Sono enormemente urtato!». Si registrano invece innumerevoli episodi, tra cene, ritrovi mantovani, merende al Salone del libro, in cui decine, ma cosa dico decine, centinaia di scrittori, peste-e-corneggiano degli editori perché non

fanno abbastanza per i loro libri. Il che, comunque, è sempre vero. L'occasione per questi pensieri è nata dal recente successo di vendite e di parola di un meritevole laterizio intitolato *Max, Mischa e l'Offensiva del Tet* di Johan Harstad, già autore di *Che ne è stato di te, Buzz Aldrin?* Durante l'estate, la pubblicazione di queste 1242 pagine targate Sellerio – il romanzo è uscito a fine luglio – ha mosso un poco i torpidi fondali e in moltissimi si sono ritrovati a parlarne. Non sempre con cognizione di causa, come quando, per esempio, qualcuno parla di opera-mondo, cosa che non è (ricordiamolo, i bookstagrammer, salvo rarissime eccezioni, sono tizi cui gli editori mandano romanzi gratis e loro in cambio ne parlano bene avendone letto l'aletta), ma è indubbio che il romanzo di Harstad sia molto letto e altrettanto amato. Poco male? No, tutto bene: nel mese di agosto è stato al centro di un caso un romanzo che merita davvero. Tutto bene perché è un romanzo solidamente antilirico, seppur incentrato sulla perdita costante che è la vita. Tutto bene perché è davvero ben strutturato nel suo sovrabbondare, qua e là anche noioso, ma noioso il giusto, e capace di ridare al romanzo un senso preciso, che è quello di ricostruire la vita. E lo fa snobbando quasi tutti gli stilemi in voga. Un romanzo in cui accade molto, ma nonostante questo riporta al centro non tanto il *cosa*, ma il caro vecchio

come. Un romanzo come un gioco di specchi, che non parte da una grande idea raccontabile in dieci secondi (soglia limite dell'attenzione di uno ancora molto attento) ma che ha la sua forza nel passo lungo e in una misura che non smania per conquistare chi legge – perdi più, tra le infinite pieghe delle vite in cui ci accompagna, è impossibile non ritrovare la propria. Cosa chiedere di più alla letteratura? Ne stanno parlando tutti, è vero. Eppure nutritissimo è l'esercito di quelli che non lo leggeranno «perché no, se ne parla troppo, si vede ovunque, non mi lascerò travolgere», e via querulando. Il problema non è sentirsi vacche da marketing – lo siamo ben più spietatamente in molti ambiti che nulla hanno a che fare con l'editoria – ma che, inguaribilmente, i libri vengano considerati come certificazioni morali di chi li legge, presupposto da cui discende la pretesa equilatera che vengano proposti secondo ideali astratti di purezza assoluta, assolutamente ridicola. I libri si devono vendere. È la cattiva letteratura che



© John Erik Riley

Johan Harstad Max, Mischa e l'Offensiva del Tet



Sellerio

non ha bisogno del marketing, quella buona sì. E spesso si è parlato (tanto) di romanzi che valevano – in questi ultimi anni ne sono usciti molti, da *Il giorno dell'ape* a *In tutto c'è stata bellezza*, *A proposito di niente* a *4321*, *Le schegge* a *Il passeggero*.

Quindi viva Max, Mischa e l'offensiva dei libri belli di cui si parla moltissimo in giro. Esserne felici è il minimo.

«Un romanzo in cui accade molto, ma nonostante questo riporta al centro non tanto il cosa, ma il caro vecchio
come.»

Alessandro Colombo

«*Noi cannibali profetizzammo il caos. Oggi verremmo tutti censurati.*»

«La Stampa», 5 settembre 2026

Intervista a Aldo Nove, a trent'anni dalla raccolta Einaudi *Gioventù cannibale*: «Censurare i pensieri e l'immaginazione è pericoloso».

Siamo sicuri che censurare il racconto del male nella letteratura serva a inibirne la propagazione? Se questa è la domanda che si pose il gruppo di scrittori riuniti da Einaudi trent'anni fa, la risposta è stata: no! A testimoniarlo l'antologia di racconti pubblicata nel 1996 intitolata *Gioventù cannibale*. Un'idea dirompente che per la prima volta in Italia portava l'esperienza della letteratura pulp. Storie forti fatte di violenza, sesso e sangue, ma con uno sfondo di critica sociale che riguardava il disagio giovanile e i consumi di massa. Protagonisti di quel progetto autori come Niccolò Ammaniti, Daniele Luttazzi, Andrea G. Pinketts e Alda Teodorani. Tra loro anche Aldo Nove, poeta e scrittore, che nello stesso anno pubblicò un'altra raccolta di racconti «scandalosi» intitolata *Woobinda* (il Saggiatore).

Come fu coinvolto nel progetto di «Gioventù cannibale»?
Credo sia stata una grande intuizione dell'Einaudi, che allora ha vissuto il suo apogeo. Due geniali editori, Severino Cesari e Paolo Repetti, selezionarono nuovi autori per esprimere lo spirito di un tempo.

Quale spirito?

Una libertà espressiva anche volutamente eccessiva, quindi sarcastica, di critica sociale. Una parabola che si è sviluppata tra il 1993 e il '98. L'ascesa di

Ghezzi, di Cinico tv, Guzzanti, Luttazzi. Sul piano letterario si è focalizzato in quella antologia.

Cosa rappresentò per la letteratura italiana?

Un bisogno viscerale di svecchiare e di cambiare. Una voglia di rinnovamento, uno sguardo che avesse più a che fare con il presente. Un mondo che poi, vediamo oggi, è cambiato ad un livello tale che siamo nel caos. Quell'antologia lo ha in qualche modo profetizzato.

In cosa siete stati profetici?

Su un certo tipo di derive psicomerceologiche, sulla mercificazione della politica. È come se fossimo stati incinti della realtà odierna. Una sensazione, una provocazione, e questo permetteva anche di usare l'arma della leggerezza e del sarcasmo, che poi è stata molto repressa da fenomeni accaduti dopo.

Per esempio?

Andiamo al primo anno di questo secolo. Lo spavento e il malessere dei fatti di Genova. Un certo tipo di repressione poliziesca. Poi il mese dopo a New York c'è stato l'attacco alle Torri Gemelle. Da lì il Patriot Act di Bush che ha cambiato il clima. Da una sensazione di libertà espressiva si è passati, per varie tappe, a un fatto repressivo. Dalla Lehman

Brothers nel 2008 all'incubo del lockdown. Abbiamo iniziato a vivere dentro un incubo.

Esperienze come «Gioventù cannibale» e «Woobinda» oggi sarebbero replicabili?

Hanno un residuale valore di tipo storico, perché hanno segnato un momento. Oggi non si potrebbe. Credo che *Woobinda* semplicemente non uscirebbe. Verrebbe censurato, perché accusato di essere misogino e pedofilo. Ovviamente non lo è, ma per un certo tipo di paranoia politically correct sì. Era critica sociale.

In «Woobinda» lei mette in relazione la violenza con il consumismo, il capitalismo e la tv commerciale. Oggi la violenza con cosa la metterebbe in relazione?

Siamo pieni di fuffa, di ogni genere di consumismo e siamo sommersi da notizie negative. Credo che soprattutto oggi ci sia un fortissimo e costante stress. Sono cadute le speranze politiche, le ideologie, le utopie, ma anche le religioni. C'è una stagnazione generale che è anche espressiva. Censurare i pensieri e l'immaginazione è pericoloso. L'arte ha una funzione catartica.

Oggi la letteratura è in grado di raccontare il male come avete fatto voi?

Siamo in un momento di transizione e smarrimento. Negli ultimi anni credo che non lo stia facendo nessuno. Va reinventato un modo per poter esprimere ciò che di base è proibito esprimere. Nei primi anni Settanta, con tutti i problemi che esistevano, c'era una grossa liberazione della potenzialità espressiva in ogni campo. Oggi non si può. Magari c'è, ma senza quella visibilità che è diventata un surrogato della moneta e della retribuzione. Si viene pagati in visibilità. Ma certi libri e certe espressioni non escono a causa del clima violentemente repressivo.

Qualcuno potrebbe sostenere che la rappresentazione della violenza rischia di ispirarla...

Sarebbe una sciocchezza. Ho letto più volte *Lolita* di Nabokov, ma non è che poi mi è venuta voglia di violentare una bambina. Farei attenzione a questi discorsi paranoici. C'è la possibilità di esprimere quanto di oscuro si trova nella nostra interiorità, che è la funzione salvifica dell'arte. Davvero pensiamo che se scriviamo tutti libri di belle cose, facciamo quadri New Age e musica allegrotta, allora la società diventa buona?

Pare di capire che non apprezzi molto il woke...

È una falsificazione della realtà. Che cos'è il politically correct? Il confronto delle parti nel momento in cui c'è la demonizzazione dell'altra diventa guerra costante anche tra vicini di casa. È una forma travestita di censura, di bigottismo che non è quello quasi comico di Guareschi, è acido. C'è oggi un tipo di femminismo acido che fa orrore alle femministe storiche. Io preferisco riflettere su certe caratteristiche dell'essere umano tramite un libro o un film che non dovendo vivere nella concretezza della realtà tutti i giorni. Ogni cosa che riguarda la sessualità, la violenza e la libertà di pensiero viene criminalizzata. Nemmeno Nabokov oggi riuscirebbe a pubblicare *Lolita*.

A cosa sta lavorando?

A un libro sulla figura tragica di Mia Martini e a un saggio che si intitolerà Basta realtà!

Ce n'è troppa?

Se non riattiviamo la facoltà dell'immaginazione non possiamo fare altro che subire l'incubo presente. La realtà supera sempre la fantasia. Diamo alla fantasia la possibilità di rifletterci sopra, altrimenti abbiamo solo quella realtà. Basta realtà!

«È come se fossimo stati **incinti** della realtà odierna.»

Francesca Borrelli

George Saunders, l'altrove è qui e ora

«Alias», 6 settembre 2026

Lo scrittore americano parla del suo ultimo romanzo: protagonisti, lo spirito di una ragazza che non accetta di essere morta, e un petroliere in fin di vita

Un'altra creatura dell'altro mondo sta per piombare tra noi, proveniente dal vasto spazio della non rassegnazione: ciò che non accetta è abbandonare questa vita per passare a un altro status, chissà se migliore, comunque ignoto. George Saunders è il suo profeta. Ha assegnato a questa sua creatura una consistenza materica impalpabile, che le consente di attraversare corpi solidi, trasvolare grandi distanze e eventualmente penetrare nei pensieri degli altri, interpretarli e, all'occorrenza, affollare la loro mente di fantasmi. Protagonista dell'ultimo romanzo dello scrittore americano, *Veglia* (traduzione superlativa di Cristiana Mennella), questa esistenza fantasmatica ha abitato il corpo di una ragazza dell'Indiana: si chiama Jill «Doll» Blaine, ed è piena di buone intenzioni.

Il suo compito è portare conforto ai moribondi, e quando la incontriamo sta per presentarsi, non richiesta, al capezzale di K.J. Boone, che le appare come un «omino rattrappito in un immenso letto di mogano». Ora apparentemente inoffensivo, Boone è stato in realtà un uomo arrogante e orgoglioso delle sue conquiste in quanto petroliere, responsabile di immani profitti e altrettanto ingenti disastri ambientali, dei quali non accenna a pentirsi.

Jill, che è sopraggiunta per affiancarlo nella sua ultima ora, è disorientata, confusa, tarda a mettere a fuoco l'identità morale del suo assistito: del resto,

è perennemente in tensione fra la nostalgia del suo status terreno, troppo bruscamente abbandonato, e la sua necessità di «elevarsi», qualunque cosa questo voglia dire, per rispondere meglio alla propria missione e trascendere desideri e legami terreni. Merita che la si perdoni per la sua riluttanza a morire: quando una bomba la fece esplodere era ancora molto giovane, appena sposata con un amatissimo poliziotto al quale, in realtà, era destinata la bomba, piazzata da un delinquente che intendeva ammazzare colui dal quale si sentiva braccato. Un errore insomma.

Così, quando Jill arriva dal petroliere è ancora molto ingenua, vorrebbe confortarlo ma si trova fra le scatole un rompiballe di Francese, «cencioso, impolverato, con le scarpe ridotte a brandelli di cuoio», che sfogliando una enorme pila di documenti blatera parole senza senso. Anche lui appartiene alla specie di Jill, ed è arrivato prima di lei al capezzale del petroliere per indurlo a pentirsi. Perciò cerca di ostacolare la missione della giovane fantasmatica, le segnala il fallimento cui è destinata la sua pretesa di portare conforto a quel tronfio magnate, sulla coscienza del quale gravano i disastri ambientali più distruttivi del pianeta.

Nel corso della serata, altri personaggi si alternano al letto del moribondo: uno studentello che

pretende di presentargli il conto delle sue nefandezze; un indiano di nome Bhuti, il cui villaggio devastato dagli incendi e traversato da rivoli salmastri che erano stati fiumi rigogliosi gli rinfaccia le conseguenze delle sue azioni: «Non pioveva da oltre un anno, disse. Se sfioravi una porta di metallo ti ustionavi. Non si potevano scavare le tombe per il caldo...». Quelle horreur! gli fa eco il Francese. E il moribondo: «Eccolo, il vile criminale! Ti rompo il culo, francese di merda... A fette te lo faccio, patetico, impotente, scassacazzi che non sei altro...». Ma i visitatori più spassosi sono coloro che, presentandosi come R. e G. Mell, inutilmente respinti da Jill che vorrebbe preservare il suo protetto, si piazzano alla sinistra e alla destra del letto e così ne interrogano l'occupante:

«Siamo noi, socio, disse R.

– Ti abbiamo preceduto, disse G.

– Nell'eterno riposo, disse R.

– Ma ai nostri funerali non ti sei fatto vedere, disse G.

– Non hai neanche mandato un fiore, disse R.

– Tranquillo, disse G. Certe piccolezze non ci riguardano più.

– L'importante, disse R., è l'ottimo lavoro che abbiamo svolto insieme.

– In nome della scienza, disse G.

E scoppiarono in una risata stridula e infernale».

Saunders è irresistibile nell'inventare dialoghi scelerati, così come nel mettere in scena personaggi manipolati dalla tecnica – come nei racconti di Giorno della liberazione – o esseri larvali e invasi da umane nostalgie, come lo sono gli spiritelli di Lincoln nel Bardo, o servili e incoscienti funzionari del capitalismo più selvaggio, come nei racconti ambientati nei parchi a tema di Il declino delle guerre civili americane.

Le sue simpatie per la filosofia del buddhismo hanno fatto scambiare – al critico del «New York Times» che ha recensito *Vigil* – l'aspirazione a dismettere una attitudine giudicante per istigazione alla virtù; ma la prosa di Saunders somiglia piuttosto a un

viatico per sganciarsi dalle magnifiche sorti e progressive del tardo capitalismo. E sebbene la sua travolgente inventiva si incanali, ormai, verso la ripetitività di situazioni che si avvantaggiano di un doppio statuto, fra realismo e surrealtà, i dialoghi e la assoluta probabilità di personaggi che pur non appartenendo ai vivi ne condividono tutti i vizi e le virtù regala sempre pagine di godibilissima penetrazione psicologica e di intelligente ironia. [...]

Cominciamo dalla fine: in che senso Paul Bowman, cioè l'uomo che ha ucciso per sbaglio Jill, la protagonista del libro, viene da lei vissuto come «una fonte di rinnovamento»?

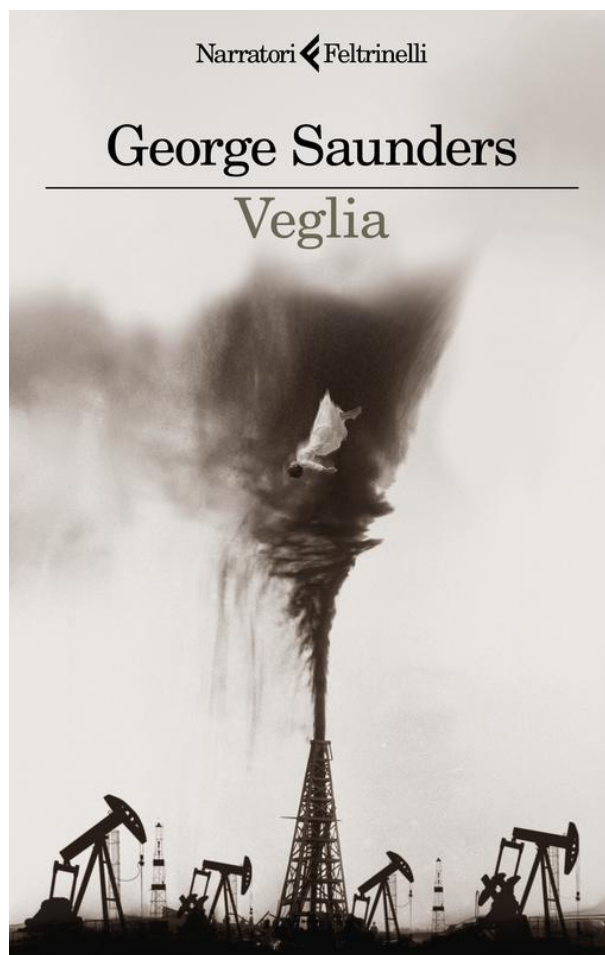
Jill muore inaspettatamente e molto giovane. Nel momento in cui esplode la bomba e si rende conto di quanto le sta succedendo, l'ho immaginata come uno di quei rettili che, se spaventati, corrono a arrampicarsi più in alto che possono. Jill non riesce a sopportare la verità di ciò che le è successo – è morta, la sua vita è finita – e cerca un modo per sfuggirla. È proprio questo impulso alla fuga a spingerla verso l'uomo che l'ha uccisa (per ragioni misteriose, legate alla sua vita ultraterrena, ragioni che potrebbero suggerire quanto poco comprendiamo, in generale, delle cose intorno a noi). E così, entra inavvertitamente nello spazio fisico di Paul, quanto basta a darle accesso ai suoi pensieri. L'essere lui, sebbene per poco, le suscita delle intuizioni su ciò che lei chiama «elevazione», perché la aiuta a vedere quanto sia fragile e condizionata quella entità che chiamiamo «il sé». E questo la porta, a sua volta, a riconsiderare l'idea di colpa (o di gloria) innata. È un'esperienza molto potente per lei, che ora è diventata una sorta di fanatica divulgatrice dell'idea di «elevarsi», e che interpreta il portare «conforto» come una condivisione di questa idea con i suoi «fiduciari», affinché possano liberarsi dall'attaccamento a qualunque cosa li abbia riguardati in questa vita.

Ma noi, perché dovremmo schierarci a favore della «elevazione» di Jill? Forse è stato proprio questo obiettivo

a deludere Dwight Garner, spingendolo a scrivere sul «New York Times», che questo romanzo «fa il pieno di virtù». E non era certo un complimento...

Beh, penso che Garner abbia avuto ragione in senso assoluto, ma torto in senso relativo. Anche se l'obiettivo di Jill è confortare Boone, è ovvio che lui avrebbe bisogno anzitutto di un «amore severo», che lo costringa a rendersi conto delle molte cose sbagliate e dannose che ha fatto. Così la pensa il Francese, anche lui al suo capezzale, del quale Jill ignora i tentativi di aprirle gli occhi, di farle vedere che sta sprecando il suo tempo. D'altra parte Boone non trae alcun conforto dalla presenza di Jill, perché non solo si rifiuta di assumersi la responsabilità dei propri peccati, ma anzi, alla fin fine ricadrà nella sua abitudine di negare da una parte e autocelebrarsi dall'altra. Credo che il valore delle idee di Jill, per chi vive nel mondo reale, stia nel fatto che chi le accetta si rende meno incline a giudicare gli altri e a credere che la propria fortuna sia legata alle virtù personali.

Quanto alla recensione di Garner, credo che abbia scambiato il punto di vista di Jill per il mio, e abbia interpretato il libro come una sorta di mia dichiarazione programmatica, polemica e ben strutturata. Io sarei un Mr Kindness che manda questo messaggio: «Siate tutti come Jill!»; ma – dal mio punto di vista – il romanzo mette attivamente in discussione il punto di vista della sua protagonista, e il finale è anch'esso agrodolce, se vogliamo persino tragico, perché è chiaro che Jill dovrà passare ancora qualche centinaio di anni a dimenarsi in questo mondo. Forse, col tempo, raggiungerà una vera «elevazione»; ma questo implicherà il riconoscere che il tempo passato con Boone è stato un grande fallimento. Per me, il finale del romanzo somiglia all'approdo della storia di un uomo che ha cercato l'amore per tutta la vita, avendo delle idee sbagliate su cosa sia l'amore. Ci prova e fallisce, ci riprova e fallisce, continua a provarci e a fallire. Incontra una persona speciale, e noi pensiamo che sarà quella giusta; ma no, non lo è. E torna alla ricerca, con le idee scosse ma non ribaltate. Potremmo sia ammirarlo – «Wow, sa davvero



quello che vuole» – sia provare compassione – «è troppo testardo e le sue idee sono sbagliate».

Come le è venuta l'idea di mettere in scena un magnate del petrolio che contribuisce ai disastri ambientali? Di certo non perché è un tema di grande attualità...

L'idea mi è venuta leggendo un libro dell'ambientalista americano Bill McKibben, che parlava, fra l'altro, del discorso tenuto dall'amministratore delegato di una compagnia petrolifera americana definendolo «il discorso più irresponsabile mai pronunciato da un americano». Mi chiesi se una persona del genere, in età avanzata (e dato l'innegabile cambiamento climatico in atto in tutto il mondo), avesse mai

provato un barlume di rimorso e, in tal caso, cosa avrebbe potuto trarre, per sé, da questa storia.

Come mai lei si sente tanto attratto da questo stato di non vita e non morte, e che differenza intendeva dare a questo status rispetto al mondo del Bardo descritto in «Lincoln»?

Dal punto di vista artistico, è uno status che permette al linguaggio di scatenarsi e offre molta libertà nell'inserire in un libro breve una dimensione temporale. Su ognuno di questi momenti di passaggio aleggia la morte, non in modo morboso, semplicemente in modo realistico. Sono transiti permeati dalla consapevolezza di avere pochissimi momenti a nostra disposizione. Mi piacciono le narrazioni in cui la morte è una sorta di personaggio – in cui abbiamo la possibilità di avvicinarci a lei, osservarla un po', e entrare in relazione con essa.

In fondo, non solo i personaggi, ma anche tutto ciò di cui lei racconta partecipa sia di questo mondo che di un altro. Non si sente un po' prigioniero, ormai, di un contesto narrativo che è strettamente imparentato con l'assurdo?

Penso che un artista sia sempre intrappolato in qualcosa: non è possibile trarre la stessa forza da qualsiasi argomento immaginabile. Ma dal mio punto di vista ciò che lei chiama «assurdo» coincide – in realtà – con ciò che per me è «realismo». Nella maggior parte dei casi abbiamo la sensazione che le cose siano sotto controllo: siamo in salute, le persone che conosciamo e amiamo non muoiono con una frequenza troppo elevata, il mondo sembra gestibile, e così via. È però solo una questione di fortuna. Le nostre solite strutture di controllo – una certa routine quotidiana, l'aspettativa di determinati piaceri e così via – sono belle e gradevoli, ma sono anche forme di negazione: il mondo è, in verità, «assurdo».

In questo senso, potrebbe darsi che l'arte – un certo tipo di arte – esista per ricordarcelo con leggerezza, cioè per aiutarci a diventare meno illusi.

Forse lei mi dirà che il suo è un assurdo in cui proietta qualcosa di molto terreno... dobbiamo, in un certo senso, intendere la sua narrativa come una serie di variazioni sul tema delle favole morali?

Non ne sono sicuro. Tendo a non ragionare in questi termini perché potrebbe limitare ciò che farò in futuro. Non vorrei dovermi dire, un giorno, «ah sì, sarebbe un'idea entusiasmante, ma non corrisponde all'ideale di una favola morale».

Come è nata l'idea ricorrente di creare questi ibridi tra personaggi umani e spiriti, tra miseria umana ed elevazione...

Quando mi metto a scrivere, cerco semplicemente di trovare un modo per dare energia al linguaggio: mi concentro su questo obiettivo, poi i temi, i personaggi e tutto il resto vengono da sé. Ho scoperto fin dall'inizio (in un racconto intitolato «Il fabbrica-onde insicuro») che l'introduzione di un fantasma può avere l'effetto di ampliare l'orizzonte della storia. In quel racconto, c'era un ragazzo che lavorava in un parco acquatico e che, per disattenzione, aveva ucciso un bambino. In diversi momenti gli accadeva di sentirsi più in colpa che mai, tanto che, a un certo punto, ricordare quanto era successo e provare l'emozione relativa era diventato ripetitivo: avevo bisogno di qualcosa di più concreto. Così feci apparire il fantasma del bambino. Fu divertente, perché questo intensificò ancora di più il senso di colpa di colui che lo aveva ucciso. Quella è stata, credo, la prima volta in cui ho introdotto una entità di questo tipo: mi sembrò molto gratificante poter spingere la storia fuori dalla quotidianità, per intensificarne l'effetto.

«Sono transiti permeati dalla consapevolezza di avere **pochissimi momenti** a nostra disposizione.»

«Il matrimonio è stato il mio timido tentativo, immagino, di evocare un sentimento **antimorte**.»

Jill è sempre in uno stato di tensione fra la Jill terrena, fatta sostanzialmente di emozioni, e la Jill «elevata»; ma non si capisce bene a cosa corrisponda, per lei, questa elevazione. Forse alla sua emancipazione da uno stato di necessità?

Penso che sia una forma di illuminazione. Jill guarda con scetticismo all'idea che il sé – compreso il suo vecchio sé terreno – abbia uno statuto di realtà, e questa è per lei una idea bellissima perché liberatoria. Quando si sente pienamente «elevata» prova una grande euforia, si sente potente, in contatto con Dio, libera da tutti quei vincoli legati all'avere un sé, che rendono la vita sulla terra a volte così difficile. Le piace da morire. Eppure... una parte di lei prova ancora una profonda tristezza per la sua vita troncata e per tutte quelle speranze che ha dovuto lasciarsi alle spalle: continuare il suo matrimonio felice, avere figli, invecchiare. La vedo un po' come una alcolista riabilitata, che apprezza profondamente la sobrietà ed è pienamente consapevole di tutto ciò che essa gli offre; eppure, quando passa davanti a un bar... Ho l'impressione che debba fare i conti con questa nostalgia ogni volta che torna sulla terra per aiutare un nuovo assistito. Sa che più tempo passa a contatto con gli esseri umani, più la vecchia Jill cercherà di farsi sentire, sotto forma di ricordi e desideri.

Come mai ha pensato di far svolgere un matrimonio nel giardino accanto alla casa del moribondo?

Volevo solo, come Jill, trovare un modo per uscire da quella tetra stanza di morte e divertirmi un po'. Qualche anno fa ero a Mantova e dopo una visita guidata al Palazzo Te rimasi molto colpito dall'idea di un palazzo dei piaceri e da tutta la vita festosa che vi si svolgeva: ne presi nota mentalmente – come a volte fanno gli scrittori – e mi dissi: «Un giorno, usala». Il

matrimonio è stato il mio timido tentativo, immagino, di evocare un sentimento antimorte. Se pensiamo «un giorno morirò», questo potrebbe al tempo stesso indurci a pensare: «Quindi, oggi, vivrò».

Passiamo al personaggio del Francese: incarna il senso di colpa, colui che non concede attenuanti, e dovrebbe fare la parte del personaggio positivo, almeno a fronte del petroliere, che rifiuta di pentirsi. Come lo ha concepito?

L'ho modellato (in modo approssimativo e scherzoso) su Étienne Lenoir, che inventò il motore a combustione interna. Il suo scopo è dare voce alle riserve del lettore riguardo alle idee stravaganti di Jill; ma, poiché è morto, non dovrebbe indugiare tanto in giro per il mondo. È confuso, ha trascorso anni correndo di qua e di là nel tentativo di elaborare gli effetti di ciò che ha inventato; eppure non capisce ancora cosa stia succedendo riguardo al clima. Ha anche difficoltà a rimanere stabilmente presente: svanisce di continuo, ha bisogno di tornare alla propria fonte di ricarica. Per me è un personaggio positivo, nel senso che, quando apre bocca, quel che dice dovrebbe funzionare da eco alla obiezione o alla riserva che il lettore stava covando. Parlando degli altri fantasmi, Jill dice che sono tutti ossessionati da qualcosa, tanto da non riuscire a vedere ciò che li circonda con chiarezza: il Francese, per esempio, ha una sorta di disturbo ossessivo-compulsivo riguardo a questa invenzione del motore. Qualsiasi essere ragionevole direbbe: «Senti, amico, hai fatto una cosa straordinaria. Il tuo motore ha fatto progredire il mondo, ha salvato vite, non è colpa tua se è stato usato in modo improprio»; ma lui non vuole sentire nulla di tutto ciò. L'ironia è che Jill vede questa ostinazione in lui, ma non in sé stessa: si crede il solo fantasma privo di ossessioni; ma noi – insieme al Francese – potremmo vederla diversamente...

Queste entità, questi spiriti, possono comunicare tra loro e con i morti, ma non con i vivi. Dunque, se Jill può parlare con il suo protetto è solo perché K.J. Boone è più morto che vivo?

«Quando cominciai a leggere di più, e a amare la **bella prosa** di alcuni autori, feci in modo che quella loro scrittura mi entrasse in testa.»

Esattamente. È proprio la debolezza di Boone a permetterle di entrare in contatto con lui, il fatto che il velo tra la vita e la morte è diventato in lui molto sottile. Anche nella vita reale, spesso i morenti sembrano comunicare con esseri dell'aldilà...

Quando Jill vola verso la casa della sua infanzia, a un certo punto sente di perdere quota e, per correggere la rotta, decide di formulare i suoi pensieri in un registro più elevato. Per consentirglielo, lei cambia dunque tono e dà alla scrittura una sorta di algida compostezza. L'ha mai attratta l'idea di scrivere in «bello stile», ovvero di abbandonare l'immediatezza del linguaggio parlato?

Mi attrae sempre ed è alla base di gran parte di ciò che scrivo. Ad esempio, già nel racconto «Fuga dall'Aracnotesta», avevo immaginato che esistesse una droga in grado di elevare il linguaggio, e scrivere di conseguenza mi aveva molto divertito. Vengo dalla classe operaia, sono per natura impacciato. Ho ritrovato, di recente, alcuni dei miei primi scritti, e mi ha sorpreso constatare come vi tentassi uno stile «sostanzioso», letterario, con il risultato di finta grandiosità, piena di iperboli. In seguito, quando cominciai a leggere di più, e a amare la bella prosa di alcuni autori, feci in modo che quella loro scrittura mi entrasse in testa, e si creò effettivamente un circolo virtuoso, tale per cui la lettura faceva evolvere i miei pensieri e di conseguenza migliorava la scrittura. Con la conseguenza di farmi sentire anche più radicato nel mondo reale. Suppongo di riprodurre sempre questo processo nelle mie storie.

In mezzo alla folla dei fantasmi, appare la nonna di Jill, che accompagna la nipote al cimitero, sulla tomba del marito, suggerendole di arrendersi e di accettare di essere morta, come a suo tempo aveva fatto, per l'appunto, Lloyd. La scena ricorda l'atmosfera di «Lincoln nel

Bardo». Quale ruolo intendeva assegnare a questa nonna di Jill nell'equilibrio complessivo del romanzo?

Le similitudini con Lincoln nel Bardo riguardano soprattutto la considerazione per cui questi spiriti non dovrebbero bighellonare in questo mondo. Ma in Veglia, se non altro, sanno di essere morti, e sono più consapevoli del fatto che c'è qualcosa al di là verso cui dovrebbero dirigersi. La nonna – sebbene sia ancora intrappolata nel suo fantasma – è un'altra delle voci che mettono in discussione la posizione di Jill in questo mondo. Quel che in sostanza la nonna le sta dicendo è: «Sei fuori strada. Vedi quella tomba laggiù? Entraci e questo ti aiuterà a lasciarti alle spalle la tua illusione di «elevarti». E così andrai, finalmente, là dove dovresti già essere».



Marco Bruna

«Ritirati nei telefoni. Non sappiamo più come stare vicini.»

«Corriere della Sera», 10 settembre 2026

Safran Foer e l'11 settembre. «Quella sensazione di estraneità, di alienazione dalla realtà, fu una parte importante dell'esperienza dell'11 settembre.»

Nelle ultime pagine di *Molto forte, incredibilmente vicino*, il romanzo di Jonathan Safran Foer sull'11 settembre –uno dei primissimi libri ad affrontare il dolore atroce di New York, una città disorientata –, c'è una sequenza di immagini che sfogliate velocemente danno l'illusione di un uomo che sale verso l'alto: non è più l'uomo che cade dalle torri verso la morte, *falling man*, ma una figura che sembra tornare al sicuro, alla vita. Il tempo che si riavvolge. In occasione del venticinquesimo anniversario dell'attentato terroristico al World Trade Center, abbiamo ripercorso quel giorno drammatico e le sue conseguenze con lo scrittore che di New York è riuscito a cogliere l'anima.

Jonathan Safran Foer, com'è cambiata l'America dopo l'attentato terroristico alle Torri gemelle?

Non abbiamo un'altra America con cui azzardare un confronto. La mia impressione è che molte cose che consideriamo malattie dell'America, o del mondo, siano in realtà sintomi di un male più profondo. Che si parli dell'11 settembre o dell'ascesa dell'estrema destra in America e in Europa, siamo di fronte a una risposta a una sorta di disintegrazione della civiltà. Abbiamo perso la capacità di immedesimarci negli altri. Penso che questo dipenda in larga misura da cambiamenti istituzionali in corso

già da prima dell'11 settembre 2001. Penso, per esempio, ai cambiamenti tecnologici, al modo in cui oggi Amazon svuota le città: qualsiasi cosa vogliamo ci viene consegnata sulla soglia di casa. Può sembrare che tutto questo non abbia nulla a che fare con l'11 settembre. Ma se guardiamo al modo in cui l'America si comporta con Canada e Messico o con l'Europa, è come se gli americani abbiano dimenticato come si fa ad essere buoni vicini. Nei mesi successivi all'11 settembre sembrò addirittura che quel tragico evento potesse produrre l'effetto opposto. Si creò una straordinaria ondata di empatia, di solidarietà, di senso di comunità. Lo sentivi in metropolitana, per strada. Improvvisamente scambiavi un sorriso o qualche parola con persone con cui non avresti mai parlato. Ma non durò. Ci siamo ritirati nei nostri computer, nei nostri telefoni. Ciò che ha prodotto l'11 settembre era nell'aria già da tempo e ha assunto molte forme diverse. Ed è un errore considerare l'11 settembre soltanto come uno scontro tra il mondo dell'Islam radicale e l'Occidente contemporaneo.

In questi venticinque anni l'America ha avuto anche due presidenti democratici, che sono rimasti alla Casa Bianca per tre mandati. Non è bastato a fermare la spinta isolazionista?

In America esiste una tensione profonda tra libertà individuale e responsabilità nei confronti della comunità e il suo opposto. Non mi sorprenderebbe se il nostro prossimo presidente fosse un socialista democratico. L'America sa cambiare molto rapidamente. Mi sembra che ci stiamo avvicinando a quel momento. Gli indici di approvazione di Trump sono molto bassi. Sembra che il paese si sia risvegliato dall'incubo.

Quale fu la risposta di New York all'11 settembre?

New York è un luogo meraviglioso. Per molti versi rappresenta il meglio dell'America. La metropolitana di New York è probabilmente il più grande esempio di successo multiculturale nella storia dell'umanità. Ogni vagone è una sorta di concentrato di tutto ciò che il mondo ha da offrire. E funziona. New York ha dimostrato che il multiculturalismo non è mai stato un problema. Ciò che affligge New York è il denaro. Se qualcosa finirà per distruggere la città, sarà il suo successo finanziario.

Al centro di «Molto forte, incredibilmente vicino» c'è la domanda sul perché non ci sentiamo più al sicuro. Nel 2005, quando uscì il libro, aveva un significato diverso da quello che ha oggi. Ha trovato una risposta?

Ci sono molti modi per rispondere. Uno è che in realtà siamo al sicuro. La vita quotidiana in America è incredibilmente sicura. Ma c'è qualcuno che ha tutto l'interesse per farci credere il contrario, per esempio la politica. I media e le piattaforme social monetizzano la nostra paura, la nostra ansia e il nostro stato di allerta, e questo incoraggia ogni genere di cattiva abitudine, sia nei rapporti tra le persone sia nelle politiche che un paese finisce per adottare. Un altro modo di guardare alla realtà è pensare che forse non siamo mai stati così al sicuro come credevamo. Non parlo di danni fisici

«Ciò che affligge New York è il **denaro**.»

o di morti. Ma se guardiamo a ciò che Facebook, Twitter o Instagram hanno fatto agli adolescenti – penso ai tassi di suicidio e ai livelli d'ansia – siamo di fronte a qualcosa che assomiglia a una pestilenza. Per quanto riguarda l'impatto sulla qualità della vita, è peggio di qualsiasi attentato terroristico. Io non sono mai stato coinvolto direttamente in un attentato terroristico ed è estremamente improbabile che mi accada. Ma ogni giorno sono esposto ai meccanismi delle grandi aziende tecnologiche, così come lo sono i miei figli. L'Islam radicale è una minaccia per il mondo? Sì. Ma lo sono anche l'ebraismo radicale e il cristianesimo radicale. Sono minacce più immediate delle nostre abitudini quotidiane? Non credo.

Tutti sappiamo che cosa stavamo facendo l'11 settembre 2001. Lei dov'era?

Ero a New York, nel Queens, dove allora vivevo. Ero appena tornato dalla Spagna. L'anno precedente avevo venduto il mio primo libro, *Ogni cosa è illuminata*. Con i soldi guadagnati andai in Spagna e ci rimasi sei mesi. Tornai il 7 o l'8 settembre 2001. Ero felice di tornare, amavo l'America, amavo New York. La mattina dell'11 settembre ero nel mio appartamento e dalla finestra potevo vedere il fumo salire dalle Torri gemelle. Ho trascorso l'intera giornata davanti alla televisione, esattamente come tutti noi. Per certi versi, fu il primo evento globale. È diverso dagli attentati nella metropolitana di Londra o dagli attacchi di Parigi. Quello che stava accadendo era visibile a tutti, in diretta. Ciò che vedevo io poteva essere visto nello stesso momento anche in Italia o in Australia.

Quando riuscì a rimettere piedi fuori di casa?

Andai a downtown il giorno dopo. Non si poteva scendere sotto Canal Street. Camminai per la città, la polvere ricopriva ogni cosa. Era spaventoso, triste. Ma più di ogni altra cosa era disorientante. Tra il momento in cui il primo aereo colpì una delle torri e il momento in cui arrivò il secondo, nessuno capì

davvero che cosa stesse accadendo. Poi si schiantò il secondo aereo e fu chiaro a tutti che non poteva trattarsi di un incidente. Ma quella sensazione di confusione durò a lungo. Settimane, forse mesi, forse anni. Quella sensazione di estraneità, di alienazione dalla realtà, fu una parte importante dell'esperienza dell'11 settembre.

L'ex sindaco di New York, Rudy Giuliani, ha detto che Mamdani non dovrebbe partecipare alle commemorazioni dell'11 settembre. Che cosa ne pensa?

Penso che sia assurdo, razzista. Si può essere in disaccordo con Mamdani su moltissime questioni, così come si può essere in disaccordo con qualunque politico. Ma non metto in dubbio la sua empatia o il suo dolore per l'11 settembre. Credo che Giuliani

abbia smarrito il buonsenso. È stato un grande sindaco per la città durante l'11 settembre. Fece un lavoro straordinario.

Come giudica questo primo anno di Mamdani sindaco di New York?

A essere del tutto sincero, non lo so. Le sue decisioni non incidono direttamente sulla mia vita. Posso solo dire che dalla mia posizione e con la distanza da cui lo osservo, mi sembra finora un ottimo sindaco.

L'America è di nuovo ferma nel pantano mediorientale, così come successe negli anni successivi all'11 settembre, con l'invasione dell'Iraq. Non è bastata quella lezione? Chiaramente no. Anche se non so quale sia, esattamente, la lezione da imparare. Forse che imporre la democrazia con la forza all'interno di un altro paese non funziona.

Che cosa provava mentre scriveva «Molto forte, incredibilmente vicino»?

Quando scrissi la prima versione del romanzo l'11 settembre non compariva affatto. La feci leggere a mio fratello minore, che è sempre stato il mio primo critico. Mi disse: «Il tuo protagonista è un ragazzino. Suo padre è morto per una causa che sembra tragica o misteriosa. Lui ha paura dell'altezza e un'immaginazione molto vivace. Non stai in realtà scrivendo un romanzo sull'11 settembre?». Il mio primo istinto fu quello di respingere l'idea. Poi mi resi conto che aveva ragione. A quel punto dovetti decidere: volevo sfruttare quella consapevolezza oppure reprimerla? E decisi di provare a seguirla.

Si avvicinano le elezioni di midterm: l'America, come diceva lei, è pronta a cambiare strada?

Non ho molta speranza finché non avremo un nuovo presidente. Gli elettori manderanno un segnale, senza dubbio, ma il problema rimane l'inquinamento della Casa Bianca.



Maria Teresa Carbone

Da Tokio la sfida alla fabbrica dei best seller

«il manifesto», 10 settembre 2026

Un best seller vero, come sa chiunque abbia lavorato cinque minuti in editoria, capita per una fortunata congiunzione astrale

Al tempo – da nessuno rimpianto – in cui a saper leggere erano in pochi, e di conseguenza non erano in molti a scrivere, gli autori avevano vita (relativamente) facile. Anche allora, certo, non si sottovalutava l'importanza di una copertina attraente, di un titolo azzeccatto: Manzoni tentennò anni prima di optare per *I promessi sposi*, e il suo carteggio con Francesco Gonin, illustratore del romanzo nell'edizione del 1840, testimonia l'importanza che lo scrittore attribuiva alle immagini di accompagnamento al testo.

Oggi, però, di fronte a un flusso di 85.000 novità l'anno, circa 230 al giorno (e parliamo solo di noi, il dato proviene dall'ultimo [rapporto dell'Associazione italiana editori](#)), lo sforzo perché un libro emerga in questo magma di inchiostro fisico e digitale ha qualcosa di eroico – o di tragicomico, a leggere i consigli elargiti su «The Guardian» da John Self sotto il titolo bugiardissimo *How to make a bestseller* (*Come fare un best seller*). Un best seller vero, come sa chiunque abbia lavorato cinque minuti in editoria, capita per una fortunata congiunzione astrale (anche se non sempre è una fortuna, case editrici sono colate a picco per avere azzeccatto la carta vincente). Quello che si può provare a «fare», non sempre riuscendoci, è un titolo che superi con un buon margine le aspettative, resistendo sul banco della libreria

più di qualche settimana – e qui vengono utili i suggerimenti degli addetti al lavoro interpellati da Self. La copertina, innanzitutto, deve rispondere a una legge nuova: oltre a farsi notare su uno scaffale, deve funzionare in miniatura, sullo schermo di un telefono. «Una sola immagine o un logo semplice, che si veda a distanza, pure quando è alto due centimetri» è la ricetta di Jamie Keenan, uno dei principali graphic designer editoriali nel Regno Unito, e questo spiega perché un tale numero di copertine si somigliano tanto, ognuna con il suo bel faccione di donna in primo piano. Non meno importante è la quarta, il cui compito è agganciare il pubblico in pochi secondi: una copywriter spiega a Self che i concetti chiave vanno messi sempre in apertura, perché i lettori scorrono il testo «a effe», prestando attenzione solo all'inizio di ogni riga prima di saltare al paragrafo successivo.

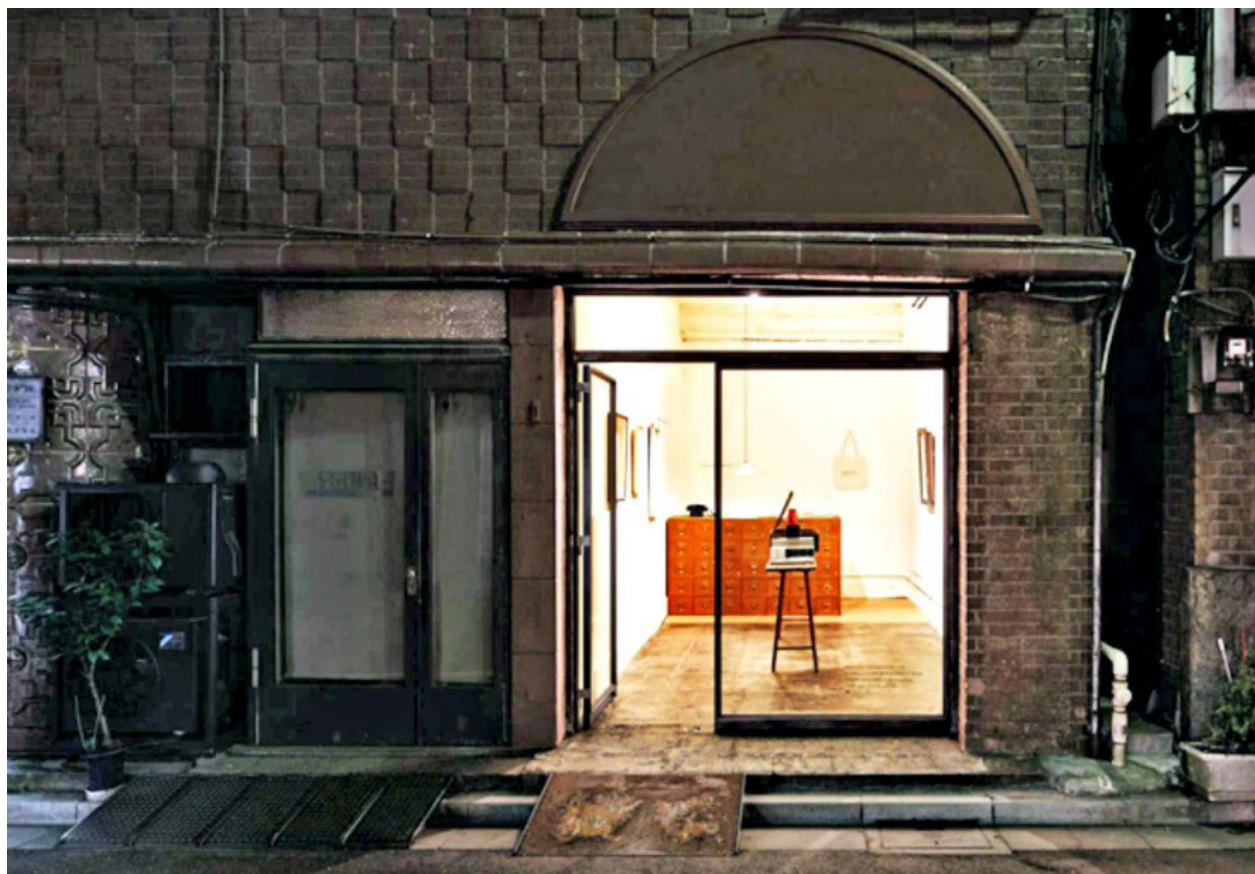
Il resto della filiera lavora nell'ombra. Le grandi catene di librerie si fanno pagare, e caro, per la visibilità nei banchi d'ingresso – pratica che il pubblico scambia per merito, mentre, come confessa un ufficio stampa a Self, «le top ten non sono posizioni guadagnate: sono comprate». I bigliettini scritti a mano restano un'arma spicciola ma efficace, se sinceri; i book club più importanti possono da soli spingere un titolo in classifica; gli influencer sono corteggiati

«Niente copertine da riconoscere in miniatura, bot da corteggiare, giurie da sedurre: solo un libraio che ogni lunedì decide **cosa vale la pena leggere** quella settimana.»

a cena anche un anno e mezzo prima dell'uscita. E non dimentichiamo la nuova frontiera della Geo, la *generative engine optimisation*: editori che formulano i comunicati, sperando di essere intercettati dai chatbot più «influenti», Claude o ChatGpt.

Di una cosa Self non parla, la qualità del libro: la dà per scontata, per inutile, per persa? L'articolo comunque si chiude con la copywriter Louise Willder che ammette come nessuna di queste strategie garantisca davvero un risultato.

Impossibile non pensare a **Morioka Shoten**, la minuscola libreria di Tokyo, che da più di dieci anni vende un titolo alla volta, per una settimana, prima di cambiarlo: *issatsu, issuitsu*, «una stanza, un libro», è il motto. Niente copertine da riconoscere in miniatura, bot da corteggiare, giurie da sedurre: solo un libraio che ogni lunedì decide cosa vale la pena leggere quella settimana. Ci vuole coraggio, ed è quello che spesso manca, in editoria e non solo.



Riccardo Staglianò

Ha ancora senso studiare nell'era dell'Ia?

«il venerdì», 11 settembre 2026

Intelligenza artificiale. Intervista a Torkel Klingberg e Åsa Wikforss, neuroscienziato lui e filosofa lei, membri degli istituti che assegnano diversi Nobel

Belli i muscoli. Ma una cosa è averli come risultato di tanto allenamento, che fa bene al fisico nel suo complesso. Tutt'altra è gonfiarli con gli anabolizzanti. Un discorso simile vale per la conoscenza. Una cosa è conquistarla con lo studio e qualsiasi altra fatica intellettuale. Tutt'altra è conquistarla attraverso la seducente scorciatoia dell'intelligenza artificiale. Arrivi prima a destinazione ma ti perdi tutto il viaggio. Che, lo sanno ormai anche le pietre, nella vita è l'essenziale. Perciò, sostengono il neuroscienziato Torkel Klingberg e la filosofa Åsa Wikforss in *Perché imparare se le macchine sanno già tutto?* (Feltrinelli), non è mai stato così importante studiare. Sì, proprio nel momento storico in cui i frutti del sapere sono più a portata di mano, a un clic di distanza, bisogna evitare la pigrizia e riscoprire quella che Hegel aveva battezzato «fatica del concetto». Pena l'inflaccidimento terminale di quello che resta dei nostri cervelli già messi a dura prova dai social.

Con gli autori, rispettivamente membri del Karolinska Institutet e dell'Accademia svedese che assegnano vari premi Nobel, ho parlato via Zoom. Confessando subito, un po' provocatoriamente, di aver fatto prima leggere il loro libro dall'intelligenza artificiale, in pochi secondi, per poi leggerlo io in tre-quattro ore e formulare infine le domande, secondo

un'interazione uomo-macchina che diventerà sempre più ordinaria.

Conosco una ragazza, piuttosto sveglia, che ha appena passato un test di ammissione all'università facendosi aiutare da ChatGpt: cosa rischia lei e la società nel suo complesso se sempre più ragazzi faranno lo stesso?

KLINGBERG Che la plasticità cognitiva e la memoria di lavoro peggiorino. È dimostrato che ogni anno scolastico aumenta in media il quoziente intellettuale di due punti. Per quale motivo? Perché il cervello viene sfidato e sviluppa muscoli cognitivi. Se cominciamo a esternalizzare ogni tipo di attività, dal riassunto alla scrittura, è come se smettessimo di guidare e ci mettessimo nel posto del passeggero e, come succede ai tassisti che fanno troppo affidamento alle mappe digitali, peggioreremmo le nostre performance piuttosto alla svelta.

WIKFORSS Ovviamente quello dell'esternalizzazione è un fenomeno vecchio come le calcolatrici elettroniche, ma lì si trattava solo di una funzione mentre oggi sono praticamente tutte: un vero salto di qualità!

Quanto tempo ci vorrà per quantificare l'istupidimento portato da questa delega così generalizzata alle macchine?

«Se cominciamo a **esternalizzare** ogni tipo di attività, dal riassunto alla scrittura, è come se smettessimo di guidare e ci mettessimo nel posto del passeggero.»

KLINGBERG L'Effetto Flynn, dall'omonimo psicologo neozelandese che lo teorizzò, dice che i punteggi medi nel Qi della popolazione sono aumentati costantemente di circa tre punti all'anno nel corso del Ventesimo secolo. La tendenza ha invertito il segno a partire dall'uso di internet. Una cosa sono i videogiochi che costituiscono una sfida cognitiva. Tutt'altra i social media, che sono passivi e ci ottundono. L'Ia rischia di fare anche peggio. Quanto ai tempi, gli effetti si vedono già ma serviranno anni per documentarli con studi scientifici.

Contromisure per contrastare l'atrofia che ci stiamo provocando?

WIKFORSS In uno slogan? Brain first, usare sempre prima il cervello ed eventualmente ingaggiare l'Ia per affinare ciò che avete pensato voi. Oppure, detta altrimenti, qualsiasi attivazione della memoria di lavoro fa bene, insieme con lo sviluppo delle competenze fondamentali tipo lettura e scrittura. E quando dico lettura, intendo «lettura profonda», di testi lunghi e complessi, non didascalie di TikTok.

KLINGBERG I social media hanno già abbondantemente dimostrato che cosa possono fare alla nostra attenzione. Uno studio recente segnala come la vera svolta sarebbe toglierli... ai genitori, prima ancora che ai figli. Consiglio di smettere o minimizzarne l'uso a non più di mezz'ora al giorno.

Fatico a immaginare un futuro dove l'Ia non entri profondamente in classe. Il ruolo degli insegnanti, a quel punto, quale sarà?

KLINGBERG Sono convinto che l'Ia possa avere un ruolo nell'istruzione. Non tanto i bot attuali che ci danno la pappa pronta ma altri addestrati a sviluppare una specie di dialogo socratico con gli studenti. L'importante è non replicare l'errore fatto con i

social, il cui scopo non è mai stato contribuire alla fioritura psicologica dell'individuo, quanto piuttosto a un furto su larga scala della sua attenzione.

Voi scrivete che, per sviluppare un pensiero critico, non basta cercare le cose on line ma bisogna avere una dotazione di conoscenze pregresse nella propria testa a cui le informazioni nuove potranno agganciarsi...

WIKFORSS Certo. Il pensiero critico non è una facoltà universale ma varia da disciplina a disciplina: più si possiede una conoscenza approfondita, più si può sviluppare un pensiero critico. Quelli convinti di averlo ma che ignorano i fatti finiscono dritti nelle teorie della cospirazione, come Covid e crisi climatica hanno ben dimostrato.

Come si può «vendere» a un adolescente la necessità di sapere delle cose?

WIKFORSS, KLINGBERG Per diventare intelligente devi farti dei muscoli cognitivi, devi sapere delle cose. Altrimenti ti fregheranno in tanti modi diversi.

Descrivete bene il flow, quello stato di grazia che si prova mentre si scrive, si suona o si compie un'altra attività intellettuale che ci fa stare bene. Chi l'ha provato sa che l'Ia non può riprodurlo. Temete che, se tutti prendessero la scorciatoia dei bot, avremmo una società di depressi?

WIKFORSS Sì. Sta già succedendo con i social, studiati da più tempo. I giovani non temono solo, come in America e Svezia, che l'Ia toglierà loro il lavoro ma dicono anche che li sta rendendo più infelici. Che senso ha faticare se non ci saranno possibilità di impiego?

KLINGBERG Quando parlano di Ia i guru tecnologici vengono fischiati all'università. Mentre un sondaggio recente tra gli studenti di Stanford dice che

l'Ia li ha già resi più stupidi. Una resistenza, la loro, che è solo agli inizi.

Oltre a questi rischi cognitivi immaginate anche rischi per la democrazia: come difendere un sano dibattito pubblico quando l'Ia rinforza i nostri pregiudizi?

WIKFORSS Anche qui, la polarizzazione è aumentata molto con i social ma fake news, troll e deepfake alimentati dall'Ia potrebbero peggiorare molto il quadro. Soluzioni? I politici dovrebbero usare argomenti più ragionevoli e meno incendiari. Le piattaforme dovrebbero intervenire di più su quanto si scrive al loro interno, responsabilità del tutto saltata con Trump. E si dovrebbero inventare modalità di partecipazione attiva dei cittadini. Mi rendo conto che è un vasto programma.

KLINGBERG L'unica buona notizia è che i contenuti creati dall'Ia potrebbero diventare così pervasivi da far schiantare, sotto il loro peso, i social media. Sarebbe il più grande contributo dell'Ia a ristabilire un paesaggio mediatico sano.

Tuttavia, e lo riconoscete nel libro, per taluni l'Ia generale potrebbe portare un salto in avanti di un secolo nei dieci anni successivi al suo arrivo. Alla fine dobbiamo più temerla o celebrarla?

KLINGBERG Eh, domanda difficile. Posso cambiare opinione più volte in un giorno al proposito. Ci sono i rischi di istupidimento di cui parliamo, quelli esistenziali denunciati da altri ma anche il fatto che la ricerca biologica ha fatto passi da gigante grazie a AlphaFold che capisce come si ripiegano le proteine. Nel ruolo di intellettuale c'è però l'essere in grado di far convivere dentro di sé opinioni anche scisse.

WIKFORSS Ogni tanto mi viene da dire che, se potessi schiacciare le dita e farla sparire, lo farei. Ma so che non è possibile e, alla fine, resto ottimista.

Obietto che, se potessi far sparire con uno schiocco di dita i social non avrei nessuna remora. Non così per l'Ia perché penso che se Alzheimer e simili saranno un giorno curabili lo dovremo alla ricerca potenziata dall'Ia. Alla fine concordiamo.

Che cosa rispondereste al genitore di qualcuno che si iscrive all'università e vorrebbe identificare una facoltà a prova di Ia?

WIKFORSS I filosofi sono piuttosto ricercati. Più in generale qualcosa che insegna competenze legate al giudizio umano. Sapendo che toccherà studiare tutta la vita per non venire sostituiti.

KLINGBERG Ci sono specialisti che fanno questi conti. Ma se anche l'ottanta per cento degli attuali lavori sarà rimpiazzato significa che nel venti per cento che sopravviverà ci sarà magari una domanda cinque volte maggiore. Non smetterò di ripeterlo: mai stato così importante studiare. Alla fine, dal momento che non si sa quanto e cosa cambierà, il consiglio più saggio – ma non lo è sempre stato? – è studiare ciò che ci piace, ciò che ci fa felici.

Propongo una distinzione anagrafica. Per persone della mia età, che, bene o male (vedi l'iniziale e banalotta citazione hegeliana in apertura che arriva dritta dal liceo), i muscoli se li sono fatti, l'Ia sembra un formidabile alleato. Mentre per ragazzi che ancora devono farseli è una minaccia molto seria. Siete d'accordo?

KLINGBERG (ridendo): Non mi arrenderei così presto fossi in lei. Continuare a sfidare il cervello è anche la migliore risposta contro la demenza.

WIKFORSS Sono ovviamente anch'io più preoccupata per i ragazzi. Se non costruiscono le loro sinapsi, il loro sviluppo cognitivo è a rischio. Mentre noi possiamo sempre ricominciare a usare i muscoli che, da qualche parte, avevamo.

«Più si possiede una **conoscenza approfondita**, più si può sviluppare un pensiero critico.»

Cristina Taglietti

Sorpresa Pasolini: i suoi libri passano da Garzanti a Feltrinelli

«Corriere della Sera», 11 settembre 2026

«Il progetto rappresenta l'occasione per riportare al centro del dibattito contemporaneo il contributo di Pasolini alla cultura italiana.»

La notizia è un piccolo terremoto nel mondo editoriale italiano: Pier Paolo Pasolini cambia casa. A partire da febbraio 2027 i suoi libri, oggi pubblicati da Garzanti, entreranno progressivamente nel catalogo Feltrinelli che assumerà anche la gestione dei diritti di traduzione delle opere. Una scelta che segna la fine di un rapporto editoriale durato oltre settant'anni, ma che non cancella una storia profondissima, fatta di libri, battaglie culturali, momenti di tensione, affetti e di una lunga collaborazione.

«Il progetto» si legge nel comunicato diffuso ieri da Feltrinelli «rappresenta l'occasione per riportare al centro del dibattito contemporaneo il contributo di Pasolini alla cultura italiana e alla formazione della coscienza critica dei lettori, di allora e di oggi».

Nel corso del 2027 il passaggio sarà accompagnato da un articolato programma di iniziative culturali, appuntamenti pubblici e attività di comunicazione distribuite sul territorio nazionale, con il coinvolgimento delle diverse realtà del gruppo. Il programma editoriale prenderà il via a febbraio con la pubblicazione di *Le ceneri di Gramsci* e *Una vita violenta*. A maggio e giugno sarà la volta di *Scritti corsari* e *L'odore dell'India*, mentre a settembre arriverà *La nuova gioventù*. «L'approdo di Pasolini alla Feltrinelli è la quadratura di un cerchio, lui più di tutti ha capito cosa ci sarebbe successo» ha dichiarato Carlo Feltrinelli nell'asciutta

nota. Le ragioni del trasloco non sono note. La decisione arriva dagli eredi, in particolare da Graziella Chiarcossi, cugina di Pasolini e figura di riferimento nella gestione del patrimonio dell'autore, che, interpellata dal «Corriere», declina con gentilezza ogni commento, così come i vertici Feltrinelli.

Una scelta che Garzanti, pur con un non celato rammarico, afferma di rispettare. «È una decisione degli eredi che ci è stata comunicata in amicizia, perfettamente legittima e che ovviamente rispettiamo» spiega il direttore editoriale Paolo Zaninoni. «Ci dispiace, naturalmente perché dal 1955 quello con Garzanti è stato un rapporto continuo, con tante fasi, con alti e bassi come tutte le relazioni, ma molto importante». Tutto comincia nel 1954, quando Attilio Bertolucci, poeta e direttore editoriale, suggerisce all'editore di prendere in considerazione il manoscritto di *Ragazzi di vita*. Il libro uscirà dopo un faticoso travaglio di «autocensura imposta» (così la definì lo stesso scrittore) da Livio Garzanti che, nonostante questo inizio, resterà il suo punto di riferimento principale.

Il trasferimento, però, non significa la cancellazione immediata del rapporto tra Pasolini e Garzanti, chiariscono in Garzanti. «In parte proseguirà» sottolinea Zaninoni «perché ci sono libri di cui conserviamo i diritti ancora per alcuni anni e che

continueremo a proporre». Tra questo proprio *Ragazzi di vita* che lo scorso novembre l'editore ha ripubblicato a cura di Maria Careri nella forma non censurata in cui Pasolini avrebbe voluto vederlo in origine, correggendo quella che Zaninoni definisce una «piccola discontinuità di idee» tra Livio e Ppp. «Abbiamo la consapevolezza di avere mantenuto Pasolini al centro della vita culturale e civile» dice Zaninoni, ricordando i libri che per ora resteranno nel catalogo: l'edizione di *Petrolio* curata da Walter Siti e Maria Careri, ripubblicata nel 2022, e *Le lettere* che riunisce per la prima volta l'epistolario dello scrittore, «uno strumento formidabile per ricostruire la vita e le opere di Pasolini. Tra le pubblicazioni più recenti c'è anche *Lettera al fratello*, arricchita da materiali integrativi, una testimonianza della vita e della sofferenza di Pasolini legata alla morte del fratello Guido, rimasta a lungo inedita».

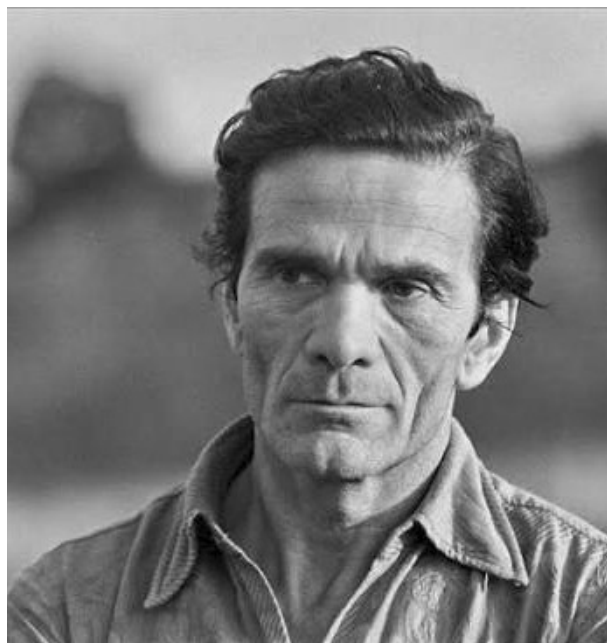
C'è poi il capitolo internazionale. Garzanti ha assunto la gestione dei diritti di traduzione nel 2016 e, nell'arco di dieci anni, ricorda Zaninoni, ha concluso contratti in trentacinque lingue. «Un lavoro importante, soprattutto perché Pasolini, fuori dall'Italia, è stato a lungo conosciuto soprattutto come regista e autore cinematografico, mentre la sua produzione letteraria era meno facilmente accessibile. C'erano edizioni scorrette, paesi rimasti scoperti e anche qui abbiamo la coscienza di aver lavorato molto intensamente» racconta Zaninoni citando l'edizione in arabo di *Ragazzi di vita*, romanzo particolarmente complesso da proporre in quel contesto culturale. Tra i progetti in corso c'è una nuova traduzione di *Petrolio* di Tim Parks destinata al mercato statunitense. È attraverso Garzanti che una parte decisiva della produzione letteraria, poetica e saggistica di Pasolini è entrata stabilmente nella cultura italiana, con

«Abbiamo la consapevolezza di avere mantenuto Pasolini al **centro** della vita culturale e civile.»

libri come *Le ceneri di Gramsci* nel 1957, *Una vita violenta* nel 1959, *Passione e ideologia* nel 1960, *Poesia in forma di rosa* nel 1964, *Alì dagli occhi azzurri* nel 1965, *Teorema* nel 1968, *Trasumanar e organizzar* nel 1971, *Empirismo eretico* nel 1972, *Scritti corsari* nel 1975.

Poco prima della morte di Pasolini, assassinato all'idroscalo di Ostia il 2 novembre 1975, emergono divergenze e incomprensioni, fino alla rottura culminata con la decisione della casa editrice di pubblicare le opere di Alberto Bevilacqua, autore che Pasolini non apprezzava. Lo scrittore inviò un telegramma a Livio Garzanti per chiedere spiegazioni, contestando la scelta che a suo dire tradiva «lo stile» e la coerenza della casa editrice. Einaudi pubblicherà, postumi, *La bella gioventù*, *Lettere luterane*, *La divina mimesis*, oltre a riproporre altri titoli che poi torneranno nel catalogo Garzanti.

Ora il passaggio a Feltrinelli, più che un semplice cambio di catalogo, sembra decisamente un nuovo capitolo della storia editoriale di Pasolini. Uno scrittore che, a cinquant'anni dalla morte, continua a mettere in discussione ogni certezza.



Caterina Soffici

«Se non si affronta la verità voltare pagina equivale a insabbiare.»

«tuttolibri», 12 settembre 2026

Intervista all'esordiente nordirlandese Liadan Ní Chuinn. L'eredità dei Troubles, il dolore taciuto. «La retorica del voltare pagina è pericolosa.»

Liadan Ní Chuinn è lo pseudonimo di una persona che si considera non binaria, nata nel 1998, al suo esordio nel romanzo. Concede rare interviste e lo fa solo via mail per preservare l'anonimato. Se leggete questa intervista capirete il perché. La sua raccolta di racconti parla dell'eredità dei Troubles in Irlanda del Nord, un luogo in cui il passato e il dolore della guerra rimangono vivi e bruciano ancora sottotraccia. Li ha intitolati *Sono ancora tutti qui* (La nuova frontiera, traduzione di Daniela De Lorenzo) perché quei morti si rifiutano di rimanere sepolti, ci sono ancora e parlano alle nuove generazioni che non hanno vissuto gli eventi ma ne vivono le ripercussioni loro malgrado. Sono storie di vite fragili e spesso di emarginazione accomunate dall'ossessione di un passato che non passa. Questo libro è un unicum, scritto in una lingua tagliente e cruda, e ha suscitato molto scalpore. È stato nominato nella lista dei migliori libri irlandesi del Ventunesimo secolo e ha vinto il premio di miglior autore/autrice dell'anno. Questa intervista, ovviamente, è frutto di uno scambio via mail.

La lingua è l'arma che usa per addentrarsi nel cuore nudo di una storia che ha lasciato ferite profonde nei corpi delle persone. Come ha trovato la sua voce?

In generale, quando si tratta di scrivere, mi sento come una gazza ladra: raccolgo piccoli frammenti.

Adoro ascoltare le persone. Certi ritmi mi rimangono impressi nella mente. Conservo una frase, un'immagine, un gesto di attenzione, e li metto insieme finché non li ho allineati in una sequenza: frasi, frammenti di trama, il titolo. Poi, a un certo punto, devo ritagliarmi del tempo per scrivere effettivamente la storia, per mettere insieme tutti quei pezzi. Scrivere significa colmare le lacune, e farlo mi rende molto felice. Con questo libro, ci è voluto un po' di tempo perché tutto prendesse forma. Anni e anni fa, ho inviato un racconto a «The Stinging Fly» a Dublino (una rivista letteraria indipendente che ha come missione promuovere gli autori irlandesi emergenti. La direzione è a rotazione, nel biennio 2017-18 è stata affidata a Sally Rooney, Ndr). Non l'hanno accettato, ma sono stati molto gentili. Una volta stabilito quel contatto, ho iscritto molto di più perché c'era un posto dove mandare i racconti.

È stato difficile trovare un editore?

No. «The Stinging Fly» ha anche una casa editrice, e fin dall'inizio mi hanno sostenuto con grande entusiasmo e volevano lavorare con me. Non ho mai nemmeno pensato di pubblicare la raccolta con qualcun altro. Il libro è stato pubblicato in Inghilterra, e questo mi ha sorpreso ancora di più; mi sarei aspettato, forse, che fosse più difficile trovare una casa editrice

li, ma Granta si è comportata in modo straordinario. Mi ha sorpreso ancora di più come il libro abbia ora trovato editori in altri paesi. È già stato pubblicato in spagnolo, galiziano e catalano, e ora in italiano e turco. Spero che le idee contenute nel libro possano suscitare interesse nelle persone, ovunque si trovino.

In questi racconti ci sono giovani cresciuti da adulti traumatizzati (perlopiù parenti), che hanno scelto il silenzio. Per loro, la repressione del trauma sembra essere l'unico modo per sopravvivere. Ma i giovani protagonisti (soprattutto nell'ultimo racconto, penso a Rowan) non lo accettano. Perché?

C'è una ragione, per cui l'intero racconto – l'intera storia di Rowan – è scritto al presente. È per evitare

il distacco. È per costringere a comprendere che ciò che è accaduto continua, continua ancora... Per Rowan la retorica del «voltare pagina» è pericolosa. È, forse, analoga all'incoraggiare un osso gravemente fratturato a guarire nella sua posizione sbagliata, invece di farlo prima sistemare – il che, ovviamente, provoca dolore e fastidio – e poi permettergli di guarire correttamente. Molto spesso ciò che le persone intendono per «andare avanti» – ovvero dimenticare – significa continuare a negare giustizia a coloro che sono stati assassinati dallo Stato britannico. Significa un insabbiamento continuo: il governo britannico ha recentemente rinviato ancora una volta, fino al 2059, l'apertura dei fascicoli sull'omicidio di una bambina di nome Julie Livingstone da parte di un soldato britannico, quando probabilmente tutti i suoi fratelli saranno morti. Senza affrontare la verità a chi serve «voltare pagina» se non allo Stato, se non allo status quo? I giovani protagonisti non lo accettano. Rowan non lo accetta.

Perché la guerra ha lasciato in eredità così tante cose taciute?

Penso che ciò abbia a che fare con il modo in cui le persone gestiscono il dolore, qualsiasi tipo di dolore, che si tratti di ferite, ansia o stress post-traumatico. Ho l'impressione che tale dolore si radichi nelle persone, crei schemi ricorrenti. Molte persone affrontano tali difficoltà separando i ricordi; impiegano energie, consciamente e inconsciamente, per evitare ciò che causa loro dolore, rifiutandosi di pensarci. Chi di noi desidera cercare di spiegare quel terribile ricordo a una persona che non era presente? E così rimane taciuto... Eppure, per vivere insieme, abbiamo bisogno di capirci a vicenda. Per tutti noi è importante capire cosa è successo, capire perché i nostri genitori, i nostri parenti, sono come sono e come questo ci abbia plasmati; ed è proprio questa la tensione che si percepisce nei personaggi e in ognuno di noi.

In molte di queste storie (soprattutto nella prima e nell'ultima), la ricerca del padre è il tema centrale. Ma



nessuno parla di questi padri esplicitamente; ci sono eventi che restano sospesi nell'aria senza mai trovare una spiegazione. La morte è una costante, eppure sembra un tabù. Perché?

Sono molto colpito dalla frase: «La morte è una costante, eppure sembra un tabù». Non è forse una descrizione perfetta del terribile mistero dell'essere vivi? La morte è una costante! È inevitabile! È l'unica cosa di cui chiunque possa mai essere certo! Eppure, il dolore non ci distrugge ogni volta? Non temiamo tutti la morte e la sua scia di devastazione? Come potrebbe non essere un tabù? Quel silenzio nato dall'amore è descritto in «Amalur». Per l'esperienza di quella narratrice ho scelto l'immagine di uno scienziato che cerca di individuare un buco nero. Non lo può trovare cercandolo di rettamente, deve osservare l'ambiente, leggere i segni nei dintorni. È così per la famiglia di Amalur, che non parla più del proprio dolore, ma ne è completamente definita.

La figura della madre occupa un posto di rilievo, e anche il tema della maternità è un elemento ricorrente in queste storie. Perché ha scelto di mettere in risalto questo aspetto, che in genere non riceve molta attenzione?

Rifletto molto su ciò che fanno le donne. Quante delle nostre famiglie, delle nostre comunità, funzionano solo grazie al lavoro non retribuito e non riconosciuto delle donne? Penso molto all'amore e all'attenzione, a tutti i modi in cui le persone si prendono cura l'una dell'altra e a quanto ne sia orgogliosa. Penso molto a questa cura e a questo amore, e ci penso molto soprattutto qui al Nord, probabilmente perché sono consapevole che questa non è l'immagine che gli altri hanno di noi nell'Irlanda del Nord. Penso molto alle donne di qui durante la guerra, imprigionate, internate, che lavoravano, crescevano le famiglie e mantenevano la comunità mentre le persone intorno a loro venivano imprigionate o internate, alle donne che, insieme, hanno tenuto testa ai soldati britannici e hanno posto fine all'occupazione dell'esercito britannico di Falls Road. C'è quello slogan, «*Ní saoirse go saoirse na*

mban», «non c'è libertà finché non c'è la libertà delle donne». Non possiamo parlare di lotta senza le donne che l'hanno plasmata.

Le ultime dieci pagine riportano i nomi di numerosi civili, molti dei quali minorenni e bambini, uccisi dall'esercito britannico, insieme a resoconti dettagliati delle torture e delle ingiustizie subite. Perché ha deciso di includere questo elenco?

Questa sezione è nata come un testo di saggistica. L'ho intitolata *Coloro che sono stati uccisi dalla Gran Bretagna*, ispirandomi a un verso di Akala, tratto dalla sua opera *Natives*: «Coloro che uccidono per la Gran Bretagna sono gloriosi, coloro che vengono uccisi dalla Gran Bretagna non sono persone». Sì, ricordo di aver pensato, quando lessi quel verso: È proprio così. Crescendo, sentivo nominare quei nomi. Gran parte della narrazione che lo Stato britannico ha costruito attorno a sé stesso è del tutto incompatibile con la verità. L'esercito britannico, ad esempio, sostiene di essere stato una «forza neutrale» nell'Irlanda del Nord. Leggetelo. Poi ricordate che uno dei soldati di quell'esercito uccise una bambina di nome Annette McGavigan. La stampa britannica riportò che era stato un uomo armato a essere ucciso.

Ha chiamato questa sezione «La Verità». E l'ha messa alla fine del libro.

Non è un caso. Ho collocato questa sezione alla fine della fine nella speranza, nella sincera speranza, che chi è arrivato così avanti nel libro rimanga, e la affronti insieme a me. C'è anche, nella tradizione del canto *sean-nós*, l'idea che a volte, al termine di una canzone, l'ultima riga non si canti: la si recita. C'è qualcosa in questo, per me, che parla di come si ritorna nel mondo. Ecco un libro di narrativa che racconta una storia, ed ecco l'ultima riga, che è solo la verità. Voglio ribadire qui ciò che c'è nei ringraziamenti: «Devo rendere omaggio agli uomini, alle donne e ai bambini che ho nominato, così come a tutti quelli che non ho potuto nominare. Saranno ricordati».

Leonardo G. Luccone

Foster Wallace laureato geniale

«Robinson», 13 settembre 2026

Versione estesa dell'articolo sulla tesi filosofica e
La scopa del sistema

Amherst University, Massachusetts, metà degli anni Ottanta. Il compagno di dormitorio di David Wallace è il geniale Mark Costello, la loro amicizia è spericolata e produttiva. Mark si laurea, non succedeva da quarant'anni, con *magna cum laude*, presentando due tesi; Wallace non può essere da meno e si getta a capofitto in una dissertazione filosofica e nella scrittura di un romanzo. Entrambi i lavori si nutrono della stessa matrice si originano dalla stessa ossessione logico-esistenziale, il determinismo linguistico. Le parole non possono imprigionare del tutto il libero arbitrio.

Con la tesi filosofica vuole confutare un allora celebre assunto di Richard Taylor a sostegno del fatalismo (banalizzando un po': tutto ciò che accade è necessario; tutto ciò che non accade è impossibile). Come relatore sceglie il suo professore di epistemologia, Willem deVries, che gli lascia ampia libertà d'azione, e Wallace abbraccia la via più impervia, con fitte pagine di argomenti e controargomenti e assiomatizzazioni per arrivare a un esito cristallino: «Se Taylor e i metafisici vogliono imporci una conclusione metafisica devono fare metafisica». Bye bye fatalismo.

Con la tesi di inglese succede praticamente lo stesso. A seguirlo è Dale Peterson, che ha un'impostazione tradizionale, ma capisce che ha di fronte un talento non irregimentabile. Legge, consiglia letture e

persone con cui confrontarsi, ma soprattutto gli dice di non esagerare con le digressioni. Wallace presenta alla commissione un romanzo di cinquecento pagine, e tonnellate di ambizione. Non tutti gradiscono quel modo di fare narrativa, ma è inevitabile, *magna cum laude* anche per lui: non si poteva fare altrimenti, era Dfw proprio fuori scala.

Al trionfo segue una brutta crisi depressiva, rompe con la fidanzata ed è costretto a ricoverarsi per diverse settimane al Carle Hospital, vicino casa, a Urbana, Illinois.

Una volta ripresosi sente che quella massa di pagine deve essere pubblicata; cerca un agente; manda quindici pagine a quindici agenzie diverse e si mette in attesa. Risponde subito Bonnie Nadell, colpita dall'esuberanza della cover letter, infarcita di parole per lei strane come «diacronico». La lettura dell'intero manoscritto fu all'altezza delle aspettative. Nadell è abile e fortunata: manda il manoscritto a una manciata di editori e trova il favore di Gerry Howard di Viking, che aveva una passione per il postmodernismo. Sente che Wallace è «un prodigio della futura letteratura americana». Anticipo ventimila dollari. Per la cronaca: nessun altro degli editori rispose.

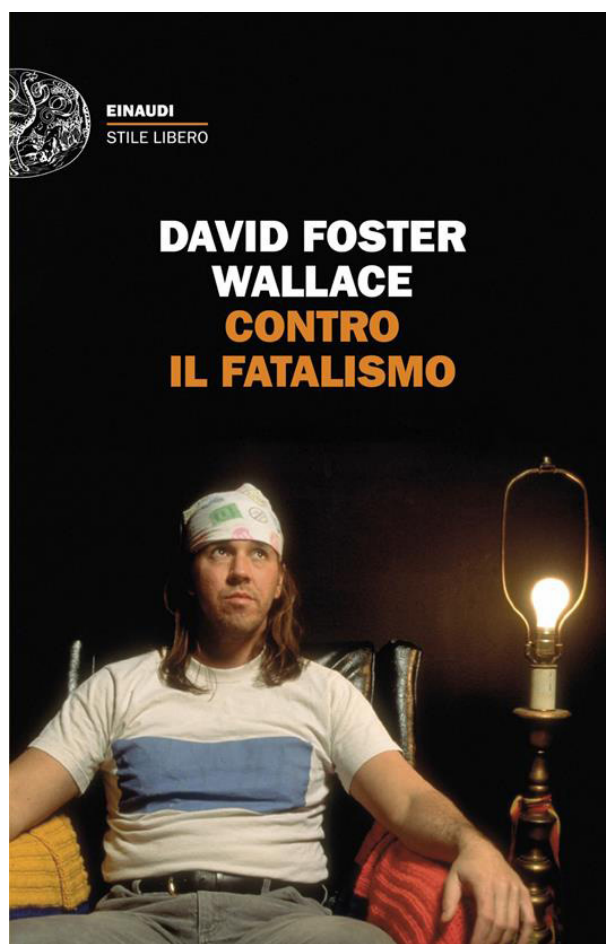
Le quattro pagine di suggerimenti di editing che Howard gli manda qualche tempo dopo fanno precipitare Wallace nel baratro dell'insicurezza: «Da quando ho ricevuto i suoi suggerimenti non ho fatto

che mangiare e fumare», ma al tempo stesso si dichiara disposto a fare un tour de force di editing, promettendo di essere ragionevole, «nevrotico e ossessivo» e «non troppo intransigente o sulla difensiva». Gli unici punti di divergenza furono la «teoria della membrana» e il finale che sembrava a tutti privo di risoluzione (scelta che Wallace rivendicava, citando come ispirazione *L'incanto del Lotto 49* di Thomas Pynchon). Sul titolo fu più facile trovare un accordo. La tesi di laurea si chiamava *Il Deserto Incommensurabile dell'Ohio. La scopa del sistema* proviene da una frase che la bisnonna di Wallace pronunciava a casa, spronando i nipoti a mangiare una mela: «Coraggio, è la scopa del sistema». Quando sembrava tutto a posto arrivarono i massacranti giri di bozze; furono una tortura perché copy editor e correttori gli segnalavano come errate le stravaganze di cui andava fiero. Nella lettera che accompagnava l'ultima revisione scrisse: «Sarò Davvero Grato Di Non Dover Rivedere Per L'Ennesima Volta La Particolare Configurazione Che Ho Scelto Per Le Parole, Ma Sarò Lieto Di Farlo Se La Viking Lo Riterrà Utile».

Il libro esce il 6 gennaio 1987 e, com'era prevedibile, i giudizi furono contrastanti. Insieme ai plausi e all'ammirazione («l'autore si è sforzato di resuscitare la vitalità di certa narrativa postmoderna nel bel mezzo della desolazione entropica del minimalismo») arrivano le prime bordate: «La versione puerile di Pynchon. Un Don DeLillo dozzinale». Per fortuna il «New York Times Review» ne fa una lettura equilibrata: «un'enorme sorpresa che (...) condivide i pregi e i difetti dell'esuberanza dei suoi progenitori: personaggi macchiettistici, racconti incasellati in altri racconti, coincidenze improbabili, ma una lucida e genuina passione per la cultura pop e i suoi materiali, e soprattutto lo spirito giocoso bandito da tanta narrativa recente». [Anni dopo Wallace scriverà l'epitaffio della *Scopa*: «Un'opera scritta da un quattordicenne cervellone»].

Quando ha esordito David Foster Wallace, nel 1987, c'era in giro una masnada di giovani autori che

volevano letterariamente spaccare il mondo. Come si dice, annate formidabili. William T. Vollmann, Lorrie More, Mary Gaitskill, Tama Janowitz, Donald Antrim, Richard Powers, Jonathan Franzen – il rivale dei rivali del competitivo Dfw – poi a seguire Dave Eggers, Mark Z. Danielewski, Rick Moody, Jeffrey Eugenides e altri. James Wood ne fece un fascio e forzò un'etichetta che oggi suona intrigante ma riduttiva, il realismo isterico. Questi autori, scrisse, erano accomunati dal «desiderio di abolire ogni pacatezza, come se si vergognassero del silenzio. [...] Trame e sottotrame proliferano a ogni pagina, mentre i romanzi aumentano la loro seducente congestione. La ricerca di vitalità a ogni costo è inseparabile da questa cultura del racconto



permanente», e rimprovera loro l'assenza di indagini psicologica e un vuoto intimità.

Per la versione italiana si dovette attendere fino a novembre del 1999, grazie a Fandango (che si era accaparrata anche *Infinite Jest*, uscito in America nel 1996), e alla lungimiranza di Sandro Veronesi e Edoardo Nesi. La virtuosa traduzione di Perroni di scrittori ne rivelò due.

Ma di che parla il libro? *La scopa del sistema* segue le vicende di Lenore Beadsman, in una Cleveland, Ohio, moderatamente distopica (1990), dove il mondo è diviso tra chi ha potere e chi non ce l'ha. Lenore è disorientata, ha gambe bellissime e lavora come centralinista della casa editrice Frequent&Vigorous, diretta da Rick Vigorous (non esattamente nomen omen viste le dimensioni del suo pene), con cui ha una relazione problematica vissuta a colpi di storie inventate davanti al loro psicoterapeuta, il Dr Jay («Lei e Lenore siete due cose distinte e separate»).

Gran parte del romanzo è animato dalla ricerca dell'omonima bisnonna di Lenore, una battagliera novantaduenne fuggita da una casa di riposo insieme a una ventina d'altre persone per rifugiarsi, pare, nel Deserto Incommensurabile dell'Ohio (Dio – estrosa traduzione di Perroni di God, Great Ohio Desert). La nonnetta ha portato con sé il suo – e pure di Wallace – libro-mantra, le *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, del quale era stata allieva; trovarla vuol dire ritrovare il filo del linguaggio, in un certo senso, ed è solo laterale il fatto che sia a conoscenza di cruciali segreti industriali dell'impresa di famiglia. Nel gorgo di sottotrame e personaggi vanno ricordati almeno: Vlad l'Impalatore detto pure Ugolino

il Significante, un pappagallo linguisticamente acrobatico, poi bottino di un telepredicatore, il reverendo Lee Sykes; Mindy Metalman, famosa per i brutti piedi dell'incipit, e il marito Wang-Dang Lang con cui Lenore avrà una storia.

Wallace temeva l'intrattenimento puerile e la perdita di controllo. Da un lato la bisnonna Lenore c'è convinta che le «che le parole possono creare e distruggere. Possono tutto», dall'altro Lenore nipote, terrorizzata dal pensiero di essere solo un personaggio di finzione intrappolato nella gabbia delle parole che la circondano. Farse ha ragione Wang-Dang Lang: «[...] mi dà l'idea di una che va pazza per le parole. O forse pensi che siano loro a essere pazze». Ora che sappiamo che *Contro il fatalismo* e *La scopa del sistema* sono nati sugli stessi quadernoni e sono stati battuti a macchina nelle stesse stanze e sono stati alimentati dagli stessi farmaci, dopo la lettura ci rimane una verità molto semplice: vivere in modo consapevole, da adulti, giorno dopo giorno, è di una difficoltà incredibile. La libertà non consiste nello sbarazzarsi delle regole del gioco, ma nell'imparare a muoverci all'interno della comunità, accettando le sue pieghe e le sue storture. La sofferenza nasce quando ci incaponiamo a rompere lo specchio, anziché convivere.

Per uno scrittore che poi si cimenterà praticamente su tutto – la campagna elettorale di McCain, cosa si prova nel fare una crociera che non si vuole fare, quanto ci si imbarazza a un festival del porno o alla fiera del bestiame; stroncare uno dei suoi scrittori preferiti, John Updike – non è male, proprio niente male.

«Ora che sappiamo che *Contro il fatalismo* e *La scopa del sistema* sono nati sugli stessi quadernoni e sono stati battuti a macchina nelle stesse stanze e sono stati alimentati dagli stessi farmaci, dopo la lettura ci rimane una verità molto semplice: **vivere in modo consapevole, da adulti, giorno dopo giorno, è di una difficoltà incredibile.**»

Roberto Alessandrini

Non chiamarti con il mio nome

«il venerdì», 18 settembre 2026

La «guerra dei titoli». Cosa succede se esce un libro con un titolo già usato da un altro autore? Storia di uno strano caso letterario-giudiziario

In Italia ci sono almeno cinque romanzi intitolati *Discesa all'inferno*. La parola «ombre» dà il titolo a due libri molto diversi, una raccolta di scritti di Tommaso Landolfi e un racconto fantastico di José Bianco. E ancora: Sándor Márai e Aldous Huxley hanno entrambi pubblicato, in epoche, contesti e lingue differenti, un'opera intitolata *L'isola*. Si tratta di casi emblematici in cui la coincidenza temporale o la distanza geografica hanno attutito i potenziali cortocircuiti commerciali. Esistono tuttavia dei confini invisibili che nessun editore si sognerebbe mai di valicare. Chi, per esempio, oserebbe pubblicare novità intitolate *Il nome della rosa* o *L'amica geniale*, *Gomorra* o *L'insostenibile leggerezza dell'essere*? Sono titoli che identificano libri di grande successo firmati da autori noti in tutto il mondo (nello specifico Umberto Eco, Elena Ferrante, Roberto Saviano, Milan Kundera). In questi casi, il titolo cessa di essere una semplice combinazione di parole per trasformarsi in un vero e proprio «marchio di fabbrica». Ma le cose si complicano notevolmente quando le parole scelte per la copertina sono generiche, di uso comune e adottano, per esempio, termini universali come «amore» o «segreto». Sullo scaffale di una libreria o nella pagina di una piattaforma digitale libri diversi con lo stesso titolo possono certamente coabitare, ma non sempre. La convivenza pacifica si

interrompe bruscamente quando il rischio di confusione danneggia un'opera già esistente, sviando il lettore. Può sembrare una questione oziosa per addetti ai lavori, ma basta a creare scompiglio nel variegato mondo editoriale, che in Italia è composto da oltre 5000 case editrici attive (cioè che pubblicano almeno un titolo all'anno) travolte da un numero elevatissimo di incombenze legate all'uscita di oltre 70.000 novità nei dodici mesi. In un mercato così saturo e frenetico, dove il ciclo di vita di un volume si misura in settimane, il controllo preventivo sui titoli diventa complesso anche se Google libri, Amazon libri e Goodreads possono essere d'aiuto.

ALLA SBARRA

Ad agitare le acque contribuisce ora un singolare caso giudiziario. Il 24 luglio un'ordinanza del Tribunale di Milano ha vietato all'editrice Sem di promuovere e commercializzare un romanzo uscito da pochi mesi: *Le chiavi di casa* dello scrittore emiliano Patrick Fogli, già vincitore del premio Scerbanenco nel 2018. Su ingiunzione dei giudici, l'editore ha dovuto ritirare il volume dalle librerie fisiche e online, anche se è autorizzato a ripubblicarlo in futuro con un titolo diverso. La causa era stata intentata dall'avvocato e scrittore romano Paolo Ricchiotto, autore di un altro *Le chiavi di casa*. Il romanzo,

«Il titolo è un'esca che anticipa al lettore che si diventerà o che il volume si rivelerà interessante e che vale la pena acquistarlo. In fondo è quello che fanno anche i titolisti dei giornali o i pubblicitari.»

pubblicato da Giunti tre anni fa, ha venduto oltre 10.000 copie ed è stato riproposto lo scorso anno in edizione tascabile/best seller. Il Tribunale di Milano ha ritenuto che la pubblicazione, a distanza così ravvicinata, e quindi la presenza contemporanea in libreria di due romanzi con lo stesso titolo possa creare confusione tra i lettori, ledendo i diritti commerciali del primo autore e ponendosi in contrasto con l'articolo 100 della legge sul diritto d'autore e con alcune sentenze della Cassazione. Eppure *Le chiavi di casa* non è certo un titolo inedito: si chiamano così un romanzo per ragazzi di Eric Allen uscito da Vallecchi nel 1973; il film di Gianni Amelio del 2004, con la sceneggiatura pubblicata da Marsilio; e anche un'opera molto più recente, il diario da Gaza del giornalista palestinese Sami al-Ajrami scritto assieme alla giornalista di «la Repubblica» Anna Lombardi nel 2024 e pubblicato da Mondadori. Secondo il Tribunale di Milano però il caso del libro di Patrick Fogli è differente, perché il titolo, anche se composto da termini di uso comune e di contenuto generico, identifica un'opera dello stesso genere, il thriller psicologico.

POCHE PAROLE

La «guerra dei titoli» chiama in causa un aspetto rilevante dell'attività editoriale, creativo e pratico allo stesso tempo, fatto di parole che non possono essere considerate monopolio esclusivo di chi le utilizza,

ma che devono rispettare le norme sul diritto d'autore. «Il titolo è un'esca che anticipa al lettore che si diventerà o che il volume si rivelerà interessante e che vale la pena acquistarlo» spiega Tommaso Codignola, titolare delle Edizioni di Storia e letteratura. «In fondo è quello che fanno anche i titolisti dei giornali o i pubblicitari: condensare in poche parole incisive una grande varietà di considerazioni. Nella mia esperienza, raramente si azzecca il titolo al primo tentativo; ci si avvicina lentamente, limando, provando e riprovando.»

«Un buon titolo è sempre il risultato di un'intesa tra chi scrive e chi pubblica» aggiunge Giulio Girondi, editore di Oligo. «Anche per questo non credo nei titoli banali, costruiti con parole abusate, ma non sono contrario a quelli capaci di evocare opere già pubblicate, se l'operazione è costruita con intelligenza e vuole suggerire al lettore un percorso interpretativo.»

Le cose sono probabilmente più semplici nell'editoria per ragazzi. «Nel nostro settore è più raro trovare titoli simili, anche perché usiamo spesso i nomi dei protagonisti delle storie, elementi magici o curiosi» argomenta Irene Scarpati, titolare di Biancoenero. «Servono immagini forti che rinviano a mondi fantastici, avventure o misteri. Insomma, i titoli devono essere brevi, curiosi, capaci di catturare subito l'attenzione dei giovani lettori.» E, se possibile, così originali da risultare indimenticabili.

«Un buon titolo è sempre il risultato di un'intesa tra chi scrive e chi pubblica.»

Sally Rooney è riuscita a far cancellare la costruzione di un data center in Irlanda

«Rivista Studio», 23 settembre 2026



Una buona notizia, per una volta: è stato revocato il permesso di costruzione a un data center nell'Ovest dell'Irlanda perché viola la politica climatica nazionale irlandese. L'impianto, che aveva ottenuto il permesso di costruzione l'anno scorso nonostante l'opposizione dei residenti locali, doveva essere realizzato a Killala, nella contea di Mayo, da Mayo Data Hub Ltd, parte della società statunitense Avaio Digital. A rendere questa storia ancora più gratificante è il coinvolgimento di Sally Rooney: la scrittrice originaria proprio della contea di Mayo aveva presentato un'obiezione al progetto del data center già a gennaio, scrivendo al Mayo County Council che il permesso per l'impianto avrebbe aumentato le emissioni di carbonio e creato il rischio di blackout, e che «il cambiamento climatico rappresenta una minaccia immediata e senza precedenti per il nostro modo di vivere qui nel Mayo e per il futuro della vita umana in tutto il mondo».

Nel novembre 2024, Rooney aveva pubblicato sull'«*Irish Times*» un appello diventato virale in cui presentava la questione senza mezzi termini e già nella prima riga dell'articolo: «Se i combustibili fossili continuano a bruciare ai ritmi attuali, siamo destinati a un collasso apocalittico della civiltà».

Come ha sottolineato «*Literary Hub*» riportando la notizia, i data center rappresentano oggi in Irlanda quasi un quarto dell'elettricità consumata nel paese, contro appena il cinque per cento del 2015, e l'attuale governo irlandese sta spingendo in modo molto aggressivo un'immagine dell'Irlanda come «la Silicon Valley d'Europa».

Ancora una volta Sally Rooney ci ha ricordato che la capacità di scrivere romanzi amatissimi e di successo come *Intermezzo*, *Dove sei, mondo bello?*, *Persone normali* e *Parlarne tra amici* non è la sua unica qualità. La scrittrice ha sempre dedicato moltissime energie alla politica e questo suo schierarsi apertamente contro i data center è solo la più recente manifestazione di un attivismo che porta avanti da molti anni. Già da prima del 2023, infatti, Rooney si era affermata come una delle voci più autorevoli del mondo letterario a favore dei diritti dei palestinesi. Dopo l'inizio del genocidio ha condiviso il suo sostegno a Palestine Action in tanti modi (tra cui la **donazione dei proventi degli adattamenti Bbc** dei suoi romanzi) arrivando a rischiare anche l'arresto, visto che nel Regno Unito il gruppo è stato dichiarato organizzazione terroristica.

«Se i combustibili fossili continuano a bruciare ai ritmi attuali, siamo destinati a un **collasso apocalittico della civiltà.**»

Plagio e uso dell'Ia, l'accusa al Goncourt fa tremare l'editoria

«la Repubblica», 25 settembre 2026

Thélyson Orélien è lo scrittore in questione. Un post anonimo contro il suo romanzo candidato a molti premi. Ma le verifiche falliscono

Per la prima volta uno dei romanzi di maggior successo della rentrée, candidato ai principali premi letterari francesi, si trova sotto accusa per il possibile uso dell'intelligenza artificiale. E così l'editoria d'Oltralpe scopre di non avere né strumenti tecnici affidabili né regole condivise per stabilire dove finisca l'autore e dove inizi la macchina.

Nel mondo editoriale anglosassone la questione è ormai quotidiana ed è improbabile che resti confinata alla Francia. Il dibattito, non soltanto etico, è esploso intorno a Thélyson Orélien, trentotto anni, scrittore canadese di origine haitiana, che ha appena vinto il premio del romanzo Fnac ed è entrato nelle selezioni dei principali riconoscimenti dell'autunno, dal Goncourt al Renaudot. Il suo romanzo *C'était ça ou mourir*, pubblicato da Grasset, ha venduto circa 35.000 copie in cinque settimane. Ma da qualche giorno è al centro del mondo letterario francese per tutt'altro motivo. Il libro sarebbe stato scritto, almeno in larga parte, con l'intelligenza artificiale. L'accusa è partita da un account anonimo su X, finora quasi sconosciuto, dal nome provocatorio Balance ton Claude, riferimento all'Ia Claude di Anthropic. Dopo aver sottoposto alcuni passaggi del romanzo al software americano Pangram, il profilo ha sostenuto che il testo di Orélien sarebbe stato quasi integralmente

generato dall'Ia. Il post è diventato virale proprio nel giorno in cui *C'était ça ou mourir* riceveva il premio Fnac. Lo scrittore respinge le accuse e anzi tenta di ribaltarle, denunciando la «volontà» non solo di attaccare il libro, ma di «farlo tacere», riferendosi al giudizio dei critici dei giornali di destra, secondo i quali ha dipinto un ritratto idealizzato del «buon migrante».

Intanto l'agenzia France Presse ha sottoposto gli stessi estratti del romanzo ad altri sistemi di rilevamento con risultati diversi e una percentuale di «scrittura da umano» più alta, alimentando dubbi sull'affidabilità di Pangram e di altri programmi analoghi. La stampa canadese invece ha rispolverato alcuni racconti pubblicati da Orélien più di dieci anni fa e sospettati di plagio. Nonostante la polemica, lo scrittore resta in corsa per il Goncourt, che si assegna il 4 novembre. «Fino a prova contraria, la procedura non cambia e il libro sarà giudicato dai giurati per la sua qualità» ha spiegato Philippe Claudel, presidente dell'Académie Goncourt, invitando alla prudenza sulla credibilità dell'account anonimo che ha pubblicato la denuncia. «È un caso inedito in Francia, ma non sarà l'ultimo» osserva Alexandre Gefen, direttore di ricerca al Cnrs e curatore del saggio *Histoire culturelle de l'Ia*. Il mondo del libro, sostiene, dovrà abituarsi all'intelligenza artificiale

come hanno già dovuto fare i professionisti che lavorano con le immagini. Secondo Gefen è illusorio pretendere che gli editori possano certificare un testo come «cento per cento umano». Un elaborato prodotto da una macchina può essere modificato e «umanizzato» in pochi minuti, rendendo quasi impossibile ricostruirne l'origine. «Il bravo scrittore sarà quello che continuerà a scrivere cose originali» con o senza l'ia, sostiene il ricercatore. Posizione condivisa da Frédéric Martin, direttore generale di Robert Laffont: «L'Ia deve essere considerata uno strumento che può aiutare a creare». La casa editrice ha scelto di sperimentare questa strada. A inizio 2027 pubblicherà un romanzo di Sébastien Bailly realizzato con l'aiuto dell'intelligenza artificiale: la prima versione è stata generata dalla macchina e poi rielaborata dall'autore e dagli editor. Secondo l'editore, nel testo definitivo rimarrà il due per cento della versione prodotta dall'intelligenza artificiale e nel libro ci sarà un avvertimento esplicito per i lettori. Sul fronte opposto, Abel Quentin chiede nel saggio *Sanctuaires* di creare spazi protetti dall'Ia generativa e persino, come proposto già da alcuni editori negli Stati Uniti, un marchio «cento per cento umano» per libri, film e altre opere realizzate senza l'intervento delle macchine. Battaglia condivisa da autori come Annie Ernaux, Pierre Michon e Marie NDiaze. Tra chi difende Orélien c'è anche Virginie Despentès. La scrittrice sostiene che il romanziere «fa quello che vuole e non deve giustificarsi» e aggiunge che «gli scrittori useranno l'Ia perché è entrata a forza nelle nostre vite». Lei confida di averla provata per poi tornare a scrivere a mano su taccuini. «Quando l'Ia ha cominciato a suggerirmi di scrivere al posto mio, mi ha stufato.»

...

Alessandro Trocino, *Romanzi dopati con l'Ai, lo scandalo francese e la paura degli editori italiani*, La Rassegna, newsletter del «Corriere della Sera», 25 settembre 2026

[...] Prima o poi doveva succedere. E succederà sempre più spesso. Le case editrici sono sull'orlo di una crisi di nervi e, come dicono nelle questure, brancolano nel buio. Alcune hanno diramato circolari con il divieto imperativo di accettare opere «scritte con l'Ai», senza dare regole più dettagliate. Un grande editore internazionale, per evitare di instillare dubbi, ha proibito ai dipendenti di parlarne con la stampa. In quasi tutti i contratti editoriali l'autore deve firmare un disclaimer, per giurare che il testo è tutta farina del suo sacco. Ma, fuor di ipocrisia, solo chi scrive con l'Olivetti Lettera 32 – come diceva di fare Cormac McCarthy (ma chissà) – è al sicuro dalle accuse. Un editor ci spiega: «Ormai usiamo questi programmi di verifica come se fossero test di gravidanza: il problema è che ci sono un sacco di falsi positivi».

Pippo Civati, editore di People, è molto preoccupato: «È un processo inarrestabile, che non riguarda solo la scrittura, ma anche la sintesi di un testo e la sua comprensione. Ormai c'è gente che non legge più i romanzi, si fa fare la sintesi dall'Ai. Viene in mente Woody Allen: "Ho fatto un corso di lettura veloce e ho letto *Guerra e pace* in venti minuti. Parlava della Russia". Se non sai elaborare un discorso critico e ti fai risolvere tutto da due righe di codice, è tutto finito. È un circolo vizioso: non solo i romanzi saranno scritti dall'Ai, ma saranno anche letti dall'Ai. Così muore l'editoria, che mi pare già sulla strada buona. E pure gli esseri umani sono messi male».

Come riconoscere un testo scritto con l'Ai? People ha regole precise, come ci spiega l'editor Serena D'Angelo: «La fase iniziale di verifica di un testo prevede l'uso di programmi come GptZero, Copyleaks, Originality.ai, Winston Ai. Di solito basano la loro analisi su prevedibilità lessicale e formule ricorrenti: trattini lunghi, elenchi, triadi di parole, lunghezza delle frasi, tono. Un altro indizio è la vaghezza: se il testo è infarcito di frasi corrette ma generiche dal punto di vista semantico, allora varrebbe la pena di verificare con più attenzione». Talvolta diventano tignosi e chiedono una cronologia delle

versioni, con appunti, bozze, revisioni, a testimonianza del processo creativo. Qualcuno vorrebbe una sorta di Qr code, come l'etichetta sul Pecorino, per verificare autenticità, origine e filiera. Ma il timbro di origine garantita e controllata, per ora, non c'è. Paradossalmente si potrebbe applicare il principio della falsificabilità di Popper: non si può dimostrare con certezza che un testo è originale, ma si può provare a dimostrare che è falso (forse). Leonardo G. Luccone, scrittore e direttore di Oblique, ci spiega: «Se inserisci brani di Italo Calvino in uno di quei programmi, ti dicono che è scritto con l'Ai. Pangram sostiene: il nostro tasso di errore è di uno su diecimila casi. Ma basta fare qualche prova per farsi venire i dubbi. Anche la dichiarazione di indipendenza americana, dicono alcuni di questi rivelatori, è stata fatta con l'Ai. Poi c'è il paradosso

«Ormai c'è gente che non legge più i romanzi, si fa fare la **sintesi** dall'Ai.»

più grande. Chi sa se un testo è stato scritto con Ai? Un altro Ai. E allora è un rompicapo, come la torre di Hanoi: adesso stanno sviluppando patch, porzioni di codici, che insegnano a Claude e agli altri programmi a non essere riconosciuti. A loro volta questi troveranno contromisure e proveranno a sfuggire».

Non se ne esce. Anche perché, poi, la pistola fumante del «falso» può essere necessaria. Se scrivi la tesi di laurea e copi altre tesi, c'è il plagio. Ma se Claude o Perplexity ti creano il tuo elaborato? In quel caso non c'è la prova assoluta e difficilmente ti possono togliere



© Joel Saget Agence France-Press

la laurea. Ti possono diffamare, però, accusandoti di esserti aiutato con l'Ai. Che, per ora, è considerato peccato grave, mortale. Come sa bene Olga Tokarczuk, premio Nobel polacca, che ha ammesso candidamente di usarla, finendo massacrata dai social. «Invece fa benissimo Tokarczuk a usarla» dice Luccone. «Chi è intelligente, si aiuta con l'Ai. Non per farsi scrivere da zero un testo. Ma come editor può essere un grande sostegno. Peraltro, ci sono romanzi che traggono la loro trama dai miti. E allora qual è il problema, se l'Ai ti dà una mano anche sull'intreccio?». In effetti, dipende dall'uso che si fa di questi programmi. Una parte essenziale del lavoro, dicono i romantici, è la fatica: fatica di pensare, di decidere, di cristallizzare le idee e infine di scrivere. Però questo non ti impedisce di servirti dell'Ai come di un bravo editor (non sostitutivo a quello in carne e ossa, che molte case editrici peraltro stanno dismettendo): è come se tu avessi di fronte una persona che ha letto qualche centinaio di migliaia di libri e che ne sa parecchio, anche se non è infallibile. Gli puoi chiedere consigli sul plot, sulla struttura, sull'equilibrio formale, sulle ripetizioni. Gli puoi chiedere di indicarti i passaggi più confusi, di segnalarti refusi e ripetizioni ma anche bias e contraddizioni interne. Puoi anche litigarci e insultarla: non aiuta e non è polite, ma contribuisce al tuo benessere psichico. Per ricerca, revisione e feedback, insomma, farne a meno sarebbe come correre i cento metri partendo con due metri di svantaggio. «L'Ai» ci dice Luccone «è perfetta per sostituire romanzi scadenti, quelli scritti con cliché e frasi fatte. O libri commerciali, tipo i fantasy o gli Harmony». Ma anche quelli midcult, che scimmiettano l'alta cultura, o quelli kitsch, che mercificano le forme estetiche. Come scrive Massimiliano Parente: che ci vuole a replicare un romanzo di Erri De Luca? L'haitiano Orélien ha scritto frasi come: «Ero un uomo sospeso tra due mondi come un panno steso sul filo del tempo». «Un migrante che attraversa una frontiera è come un serpente che scivola sotto un tappeto.» Haitiano o Ai-tiano? (copyright Civati).

Luccone, tra l'altro, sta cercando di scoprire chi è Elena Ferrante: «Altri ci hanno provato confrontando i testi, ma ora abbiamo questi strumenti potentissimi per verificare le affinità». Tempi duri per gli scrittori sotto anonimato.

«Quello che manca all'intelligenza artificiale generativa» dice Luccone «è la creatività, l'imprevedibilità, l'ironia, l'errore. Il groove. Se gli fai editare *Guerra e pace*, te lo banalizza. I grandi romanzi sono spesso storti, deviati. Cambiano registro, alternano i registri stilistici». E sono gli editor in carne e ossa a volte ad avere l'intuizione geniale. L'incipit di *La terra desolata* – «Aprile è il più crudele dei mesi» – è di Eliot ma fu il suo «editor-fabbro» speciale, Ezra Pound, a spostarlo all'inizio (a proposito, attenti ai trattini, sono un pattern rivelatore di Ai). Raymond Carver è diventato quel miracolo di scrittore che è anche grazie ai tagli chirurgici e feroci di Gordon Lish (ma c'è chi dice che i racconti erano migliori con i finali non amputati).

Vero è che fin dove arriverà l'Ai non è dato sapere. L'addestramento fa sì che sarà sempre più difficile distinguere il vero dal falso. I confini si faranno sempre più sfumati. Scrive l'«Economist», in un miracolo di ironia e sottigliezza difficilmente eguagliabile dall'Ai: «Questo giornale ha elogiato il progresso tecnologico per quasi due secoli. Sarebbe scortese diventare luddisti solo ora, quando i lupi dell'automazione si sono presentati alla nostra porta. Eppure, sia gli scrittori che i lettori dovrebbero essere cauti nel passare dalla penna all'intelligenza artificiale».

...

Anais Ginori, *Il Goncourt nella bufera squalifica l'autore*. «Libro scritto con l'Ia», «la Repubblica», 26 settembre 2026

Dopo giorni di accuse sull'uso dell'intelligenza artificiale e di sospetti di plagio, l'Académie Goncourt ha deciso di escludere dalla corsa al premio *C'était*

ça ou mourir, il romanzo di Thélyson Orélien diventato uno dei best seller della rentrée letteraria francese. Per l'Académie il libro è «con ogni probabilità in larghissima parte il prodotto di un'intelligenza artificiale». La decisione, spiega un comunicato, è stata presa per «preservare l'integrità del premio Goncourt e quella dell'Académie», la cui missione è promuovere e premiare «la letteratura scritta da donne e uomini». Solo qualche giorno fa il presidente della giuria Philippe Claudel invitava alla prudenza e assicurava che, fino a prova contraria, il romanzo sarebbe stato giudicato per la sua qualità. Ora l'Académie ha scelto invece di eliminare il libro dalla lista dei nominati in vista della premiazione prevista il 4 novembre.

C'était ça ou mourir, pubblicato in Francia da Grasset e accolto come una delle rivelazioni della stagione, aveva già vinto il premio del romanzo Fnac ed era entrato nelle selezioni dei principali riconoscimenti letterari. Ora è diventato ancora più famoso per essere il primo libro escluso dal Goncourt con l'accusa di utilizzo dell'Ia. La polemica va oltre la Francia. Le Éditions du Boréal, casa editrice di Montréal che aveva pubblicato per prima il romanzo dello scrittore canadese-haitiano in primavera e ne aveva venduto i diritti a numerosi editori stranieri, ha sospeso le attività promozionali sul libro. L'editore ha precisato di non essere, allo stato attuale, in grado né di confermare né di smentire le accuse e ha invitato a non trarre

«conclusioni affrettate». Anche il Salon du livre de l'Estrie, in Québec, ha ritirato a Orélien il titolo di ospite d'onore e cancellato le sue partecipazioni. In Francia è stato annullato un firmacopie previsto ieri

sera a Marsiglia. Una libreria ha deciso però di sostituirlo con una serata di sostegno allo scrittore. I lettori, almeno in parte, continuano infatti a schierarsi con il romanziere. Orélien, 38 anni, è stato applaudito da diverse centinaia di persone durante una partecipazione a un festival. Apparso provato, evita di entrare nel merito, continuando a denunciare una volontà di «far tacere» la sua voce.

Intanto si è scoperto chi si nasconde dietro il piccolo account anonimo su X, Balance ton Claude, che ha lanciato la polemica usando il software americano Pangram. Samuel Fitoussi, saggista e editorialista del «Figaro», ha ammesso su X di fare parte di quello che definisce un «progetto collettivo». Fitoussi sostiene di avere agito in difesa della letteratura e di non essere mosso da militanza politica. È un noto opinionista della destra conservatrice mentre Orélien è dichiaratamente di sinistra. Pur definendosi piuttosto «tecno-ottimista», Fitoussi ha spiegato di temere che l'intelligenza artificiale possa portare alla «scomparsa della lettura e della scrittura».

Il mondo editoriale d'Oltralpe non esita a vedere nel caso Orélien una «deflagrazione», come dice Arnaud Nourry, ex amministratore delegato di Hachette e alla guida dei Nouveaux Éditeurs. «Il mondo dell'editoria deve reagire in fretta, senza panico ma senza ingenuità, altrimenti lascerà installarsi un dubbio duraturo sul valore stesso dei libri.» E ci sono anche nuove tendenze che si delineano come l'annuncio delle Éditions de l'Observatoire che dal primo ottobre lanceranno per i propri titoli letterari un marchio «cento per cento umano», destinato a garantire ai lettori che il libro è il risultato di un'intelligenza umana.

«Quello che manca all'intelligenza artificiale generativa è la creatività, l'imprevedibilità, l'ironia, l'errore. Il **groove**. Se gli fai editare *Guerra e pace*, te lo banalizza. I grandi romanzi sono spesso storti, deviati. Cambiano registro, alternano i registri stilistici.»

Massimiliano Morini

Frank O'Connor, ratti in forma di note a testi altrui

«Alias», 27 settembre 2026

Nel 1962 il grande scrittore di Cork condensò le sue letture e l'esperienza da insegnante in un testo critico-teorico proposto ora da Racconti Edizioni

Conosciuto in Italia solo attraverso uscite editoriali sporadiche, Frank O'Connor è uno dei grandi narratori del Novecento irlandese. Dopo l'infanzia a Cork in una famiglia povera che oggi si direbbe disfunzionale, e dopo avere partecipato giovanissimo alla guerra di indipendenza (ed essersi fatto diversi mesi di galera per la sua opposizione al trattato angloirlandese del 1921), O'Connor si dedicò a un'attività letteraria che comprendeva poesie, romanzi, testi drammatici, scritti autobiografici, libri di viaggio, saggi di critica e storia letteraria; ma oggi lo si ricorda soprattutto per i suoi oltre centocinquanta racconti, nonché per il volume critico-teorico datato 1962 e proposto ora in Italia da Racconti edizioni, *La voce solitaria: uno studio sul racconto* (traduzione e cura di Stefano Friani), dove riporta un condensato delle sue vaste letture e della sua esperienza pratica e didattica. Nella lunga introduzione, O'Connor cerca di delineare i contorni della forma breve, andando oltre la famosa definizione di Poe secondo la quale meriterebbero di essere chiamate short story solo le narrazioni che, a differenza dei romanzi, si possono leggere tutte d'un fiato. Anche per lui la fisionomia del racconto va indagata in relazione al romanzo, ma sono soprattutto altre le caratteristiche che gli interessano: laddove il romanzo inserisce l'individuo nel suo contesto sociale, e presuppone un'identificazione

fra eroe e lettore, il racconto – dice O'Connor – si concentra spesso sull'individuo «solitario», isolato, deviante; e se il romanzo è una forma d'arte borghese destinata alla lettura privata e silenziosa, il racconto è emanazione di una «voce» individuale e popolare. In virtù della sua brevità, insomma, può far parlare di sé personaggi che nella letteratura di più ampio respiro hanno soltanto ruoli da comprimari.

Esposta con convinzione in queste pagine introduttive, la teoria suona molto elegante. Se il lettore ne rimane persuaso, tuttavia, è più per effetto dello stile assertivo che per l'effettiva tenuta delle definizioni. Come ha avuto modo di scrivere Sean O'Faolain, suo collega e concittadino, O'Connor «era come un uomo che si porta la mitragliatrice al padiglione del tiro al bersaglio. Tutti si buttano a terra, il proprietario se la dà a gambe, e quando è tutto finito e ti azzardi ad alzare lo sguardo, ti accorgi che ha raso al suolo tutto ma ha fatto tre centri perfetti.» Anche qui, l'autore della *Voce solitaria* ci presenta un paio di intuizioni folgoranti senza preoccuparsi troppo di verificarne la validità relativa o assoluta.

Negli undici capitoli successivi all'introduzione, O'Connor applica le sue teorie ai suoi autori preferiti, da Gogol' a Turgenev, da Maupassant a D.H. Lawrence, e alcuni dei racconti che ricorda sembrano conformarsi alle sue idee, altri paiono funzionare

nonostante l'assenza di una voce riconoscibile o di un personaggio «sommerso» al centro della scena. O'Connor non arriva mai a impedirsi di apprezzare un autore o un'opera perché non rientra fra le mura anguste del suo edificio critico, ma se quell'edificio non regge alle spallate della logica, in cosa risiede l'interesse del volume? Per O'Connor, l'Irlanda, con la sua storia tormentata e una galleria interminabile di personaggi marginali, è una delle patrie ideali del racconto. Capofila della sua narrativa breve contemporanea è George Moore, scrittore naturalista vissuto a cavallo fra Ottocento e Novecento, mentre problematica è la figura di James Joyce, che ha profondamente innovato il genere in direzione del tutto opposta rispetto a quella auspicata dal narratore di Cork. Nella progressione stilistica di *Gente di Dublino* si avverte la tensione verso un'arte sempre più distaccata, ironica, letteraria e citazionista. O'Connor non può non ammirare la tecnica di Joyce, il suo stile – ma l'eleganza formale del celebre «I morti», racconto conclusivo di *Dubliners*, gli pare tutto sommato frigida: «Eppure, leggendo *I morti*, dovrebbe risultare semplice capire perché Joyce abbia smesso di scrivere racconti. Una delle sue grandi passioni – l'elaborazione di uno stile e di una forma – aveva preso il controllo, e le maglie della short story sono troppo strette per garantire una dilatazione simile. E, cosa più importante, è abbastanza evidente da *I morti* che Joyce aveva già cominciato a perdere di vista la tribù di sommersi che aveva costituito il suo primo soggetto». Ora, se si cerca di immaginare un autore irlandese che si trovi al polo opposto rispetto a quello toccato da Joyce con «The Dead», l'identikit risulterà molto simile a quello dello stesso O'Connor, che fin dalla sua prima raccolta di ispirazione bellica, *Ospiti della nazione* (del 1931, pubblicata in Italia nel 2016 da Paginauno), ha tenuto fede a una narrativa di ispirazione e ambientazione popolare. Molti dei suoi racconti più riusciti e antologizzati – per esempio quelli che hanno come narratori ragazzini di bassa estrazione sociale, come «Il genio» e «Prima confessione» – basano la loro efficacia sulla ricostruzione credibile di una vita singolare e di una

voce eccentrica. Come capita spesso ai grandi scrittori che si dedicano alla critica e alla storia letteraria, O'Connor ha dunque scritto una indiretta apologia se non di sé stesso, quantomeno degli scrittori a cui voleva somigliare. Più che come teoria organica della short story, *La voce solitaria* andrebbe forse letto in controluce come testo critico sul proprio autore.

Del resto, quanto agli assiomi del volume, basterebbe guardare alle strade imboccate dal racconto nei sessant'anni successivi alla sua pubblicazione: sfuggono alle classificazioni di O'Connor, per esempio, i rapidi, affilati scavi psicologici di Alice Munro, che di certo non appartiene alla tradizione dei sommersi. Presentato senza un apparato critico, il volume finisce per passare come una trattazione definitiva e ancora attuale sul tema; e alcune incomprensioni dell'argomentazione originale contribuiscono a confondere le acque. O'Connor apre il capitolo su Joyce dicendo di invidiargli la fortuna di non aver dovuto antologizzare e selezionare i propri lavori brevi, per il semplice fatto di averne pubblicata una sola raccolta; in italiano invece Joyce sarebbe stato fortunato perché ai suoi tempi «non si avvertiva la necessità di pubblicare selezioni o miscellanee di racconti».

Quando l'autore ironizza su una Katherine Mansfield che utilizzava la propria vita come materiale grezzo, il termine giornalistico che usa («copy») viene reso alla lettera sebbene non abbia lo stesso uso in italiano («la "copia" da mettere nero su bianco»). Un po' stranianti, inoltre, le scelte gergali fatte per rendere il tono colloquiale del testo inglese, come «strologare» per *monologize*, «in grana» per il formale *wealthy* e «senza farmi venire i lucciconi» per il registro neutro di *without wanting to weep* (per tacere del falso amico «lunatico» per *lunatic* – pazzo, squilibrato). La voce di O'Connor è comunque godibile, persino quando formula le asserzioni più categoriche e discutibili; e *La voce solitaria* non solo offre una grande quantità di racconti riassunti e analizzati, ma pur non essendo una trattazione definitiva è un'esplorazione amorevole e personale di un genere ancora oggi difficile da circoscrivere.

Sergio Garufi

Il dativo etico come selfie linguistico

«minimaetmoralia», 27 agosto 2026

Il dativo etico non cambia l'azione, ma cambia chi compare nell'enunciato mentre l'azione si svolge. È un pronome autobiografico miniaturizzato

C'è un pronome che ho l'impressione di sentire sempre più spesso, e non solo negli scritti letterari o nel parlato colto: lo pronuncia il panettiere quando dice «guardami questo impasto», il controllore dell'autobus quando avverte «non mi salite senza biglietto», chiunque, nel quotidiano più basso e meno sorvegliato. È il cosiddetto «dativo etico»: un «mi» che grammaticalmente non serve a nulla (l'azione si compirebbe identica senza) ma che il parlante infila comunque nella frase. Non è un complemento di termine in senso proprio: nessuno sta davvero «guardando per me» o «salendo per me». È qualcosa di più sottile e, se ci si pensa, di più interessante: è un modo per restare dentro l'inquadratura di un enunciato da cui, per ragioni sintattiche, si dovrebbe essere assenti. Ecco perché mi piace chiamarlo un selfie linguistico. Il selfie, si sa, non modifica ciò che viene fotografato: il monumento, il piatto, il tramonto restano identici. Modifica invece la composizione dell'immagine, perché vi introduce chi guarda insieme a ciò che è guardato. Il dativo etico fa esattamente questo sul piano della frase: non cambia l'azione, ma cambia chi compare nell'enunciato mentre l'azione si svolge. È un pronome autobiografico miniaturizzato: non racconta nulla di chi parla, non è narrazione né confessione, ma lascia comunque, ogni volta, una piccola impronta dell'io.

La domanda interessante non è se il dativo etico esista: esiste da sempre, i grammatici lo chiamano da secoli *dativus ethicus*. È piuttosto se, come mi pare di notare, dilaghi ora anche fuori dai contesti in cui prima era confinato. Non ho dati statistici a supporto, solo l'orecchio di chi ascolta il parlato quotidiano con un po' di attenzione: ma se un fenomeno linguistico, per definizione minimo e quasi impercettibile, sembra comparire ovunque, in bocca a chiunque, qualche domanda vale la pena porsi. E la domanda più ovvia è se non sia il sintomo di qualcosa che ci riguarda tutti, e non solo chi lo pronuncia distratamente: un'epoca che non riesce più a raccontare un fatto senza intestarselo, che fatica a descrivere qualcosa senza mettersi in scena mentre lo descrive. Qui però bisogna essere precisi, perché è facile scivolare in una tesi più debole di quella che serve. Non si tratta di dire che chi usa il dativo etico sa di volersi mettere in scena, che lo fa con intenzione, come farebbe un influencer davanti allo specchio. Il panettiere non sta scegliendo, frase per frase, di comparire nell'inquadratura: se glielo si facesse notare, probabilmente non si riconoscerebbe in quella lettura, e negherebbe. Ma è proprio questo il punto, non un'obiezione contro la tesi: il dativo etico è efficace come sintomo esattamente perché è involontario. Rivela qualcosa senza dichiararlo, come un lapsus

«Il dativo etico meriterebbe di diventare un piccolo **concetto linguistico-letterario a sé**: non perché descriva qualcosa di nuovo, ma perché la metafora del selfie permette di leggerlo in un quadro più ampio: quello di un individualismo che non ha più bisogno di dichiararsi per manifestarsi e che si insinua persino dove la grammatica non gli lascerebbe, in teoria, alcuno spazio.»

rivela un pensiero senza essere un'affermazione consapevole. La lingua, attraverso milioni di parlanti che singolarmente non ne sono per nulla consapevoli, produce comunque una forma ricorrente: ed è quella ricorrenza, quella diffusione trasversale, il vero indizio di uno spirito del tempo, non l'intenzione del singolo che la pronuncia.

Un fenomeno parallelo, anche se di natura diversa, si può osservare nella cosiddetta *selfie television* inaugurata da conduttori come Zoro e Pif: format come *Propaganda Live* o *Caro marziano*, in cui le interviste vengono girate con le facce accostate di intervistatore e intervistato, nella stessa inquadratura, allo stesso livello. Anche qui l'osservatore si colloca sul piano di ciò che osserva; anche qui il dispositivo, la doppia faccia in campo, dice qualcosa sul nostro tempo a prescindere dalle intenzioni di chi lo utilizza. La differenza, però, va tenuta ferma: quella è una scelta di regia, dichiarata, rivendicata come cifra stilistica di un programma. Il dativo etico non lo sceglie nessuno: emerge dall'uso della lingua parlata, tanto più significativo in quanto agisce sotto la soglia della consapevolezza.

Forse è anche per questo che il fenomeno si annida

«Non racconta nulla di chi parla, non è narrazione né confessione, ma lascia comunque, ogni volta, una piccola **impronta dell'io**.»

più nel parlato che nella scrittura: il parlato è situazionale, relazionale, vive di presenza fisica fra chi dice e chi ascolta, ed è quindi il terreno più fertile per un pronome che non serve a costruire un'informazione, ma a occupare, per un istante, una posizione nella scena. La scrittura, più distanziata, resiste di più, anche se, chissà, forse non per molto.

Anche la scrittura, del resto, ha un suo dativo etico: solo che lo esprime in modo meno rozzo. Penso a certa autofiction, a un autore come Emmanuel Carrère, i cui libri più noti, *Limonov* e *L'avversario*, non parlano soltanto dei loro protagonisti, ma anche, e non marginalmente, del rapporto fra Carrère e ciò che racconta, di come lo ha conosciuto, avvicinato, capito. Ed è curioso che, a differenza del «mi» che si intrufola in una frase altrimenti innocua, quell'io non compaia mai nei titoli: non *Limonov e io*, non *Io e l'avversario*. Se sia pudore, cioè il segno di una presenza tenuta volutamente ai margini pur restando sostanziale nel testo, o se sia piuttosto il trucco più elegante ed efficace dello stesso narcisismo, capace di mascherarsi da oggettività proprio perché non si dichiara sulla soglia del libro, resta una domanda che preferisco lasciare aperta.

Il dativo etico, insomma, meriterebbe di diventare un piccolo concetto linguistico-letterario a sé: non perché descriva qualcosa di nuovo, ma perché la metafora del selfie permette di leggerlo in un quadro più ampio: quello di un individualismo che non ha più bisogno di dichiararsi per manifestarsi e che si insinua persino dove la grammatica non gli lascerebbe, in teoria, alcuno spazio.

Esordizario/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



Ho scritto due libri indagando queste intermittenze. Ma ho sempre temuto la sua voce. Non era a lui che dovevo chiedere, se volevo saperne di più dovevo indagare meglio i suoi libri. Ma non si può non chiedere, nemmeno con Umberto.

Lo hanno fatto tutti. Il mondo ormai è pieno di interviste e memorie, dove si racconta dei propri genitori, della propria infanzia, della propria formazione intellettuale. Riguardo a Umberto sono rimasto distante da quella che potremmo chiamare la sua vita privata. Distante dal presente. Il presente e il privato oggi sono un cardine, una chiave di volta dell'essere scrittori e intellettuali oggi. Tutti si raccontano, raccontano il qui e ora. Raccontano anche il passato, ma quello che è importante è quello che sono diventati. Umberto da quegli anni è diventato cosa? Forse avevo ragione allora: trovare quello che c'è nei testi per capire un uomo difficilmente leggibile. O forse volevo che fosse difficilmente leggibile. Perché mi consentiva di indagare i suoi romanzi?

Il lettore che, spaventato dal titolo, teme di leggere l'elogio a Umberto Eco firmato da Roberto Cotroneo – o, peggio, uno di quei diffusi episodi letterari di «Lei non sa di chi sono stato amico io!», cari all'editoria italica – deve subito ricredersi perché *Umberto* è la riflessione di un lettore sui libri e il tentativo di ipotizzare attraverso quelli la persona che li ha scritti. Cotroneo sceglie la sola strada possibile per raccontare Umberto Eco, incrociando la sua dimensione pubblica di scrittore con quella privata che non è da intendersi come raccolta di aneddoti intimi o familiari ma come apparato di pensiero che esiste dietro a ogni pubblicazione del professore.

«Capace soprattutto di prevedere quello che sarebbe accaduto perché aveva una forma di intelligenza naturale che assomigliava tanto a quella artificiale di cui parliamo oggi», il «brillante professore, molto noto, anche fuori dall'Italia, negli ambienti universitari e editoriali» diventa «il più celebre scrittore del mondo» dopo la pubblicazione di *Il nome della rosa* – «fu scritto a mano, con la macchina per scrivere, e

poi ancora a mano» – e «il suo mondo andava difeso e protetto, perché ogni semplicità finiva per diventare qualcosa da spiare, una morbosa attenzione a tutto. Quanti libri possiede Umberto? E quanti ne ha letti? È l'uomo che ha letto più libri al mondo? Ed è per questo che avrà tutte le soluzioni per qualsiasi problema?». Cotroneo ha conosciuto questa difesa e sceglie di raccontare frammentando il testo e procedendo per episodi apparentemente staccati uno dall'altro e che assomigliano al modo di correre della mente «irraggiungibile e non misurabile con niente» del suo protagonista:

Una delle cose che ho sempre sognato era di entrarci, solo per capire come funzionava il suo sistema operativo. La velocità di elaborazione, la capacità di passare da un argomento all'altro: uno altissimo e uno pop, persino frivolo, senza interruzioni e senza cambio di registro. Il suo registro era una grammatica, un codice che poteva leggere con la medesima efficacia un prodotto culturale marginale e al tempo stesso un'opera di Aristotele. Dopo di lui ci hanno provato in tanti, è diventata una scuola, un modo di imitarlo. Ma quasi mai c'è stato lo stesso impatto, la stessa forza. E soprattutto lo stesso rigore. Non basta capovolgere, cambiare le proporzioni per raggiungere l'effetto Eco. Ci voleva qualcosa che non ho capito per anni, qualcosa che mi ha messo soggezione, mi ha reso colpevole di disattenzione e distanza, ma sempre per paura di bruciarmi. Cosa non gli ho chiesto? Quante volte l'ho visto dal giorno in cui l'ho conosciuto? E quante volte avrei potuto vederlo?

Sono domande che ritornano molte volte nel libro e Cotroneo si chiede come trattare la distanza che sempre ha sentito – «e oggi non so dire se era mia o sua» – e che gli ha impedito di informarsi sull'esito di un'operazione chirurgica – «Qualche settimana dopo mi rimproverò per iscritto: "Non mi hai chiesto niente". E io: "Non volevo essere invadente". E lui: "No, sei solo distratto". Avevo il diritto di chiedergli come era andato il suo intervento? Credevo non lo gradisse. Credevo un sacco di cose» –, di dargli del tu dopo il convegno di semiotica a Bologna – «provavo a utilizzare espressioni impersonali perché non si notasse troppo» –, di chiedergli meglio cosa intendesse dicendo che *Otranto* è diverso da *Presto con fuoco* – «Ma stava leggendo. Nella lettera dice che lo farà più lentamente. E io non gli ho più chiesto se lo avesse finito e cosa ne pensasse» –, di confessare di avergli scattato una fotografia di nascosto – «Cinque anni prima mi aveva detto, scherzoso, "mandiamoci fotografie", visto che mi lamentavo di vederlo poco. Ho cercato tra le mail, e non gli ho mai mandato questa fotografia. Forse non amava essere fotografato? Non credo, l'archivio di immagini di Eco è sterminato. Forse le fotografie rubate non si mostrano? Possibile. Forse».

Consapevole di aver «visto la sua parte pubblica» e di aver «voluto vedere soltanto quella» – «Il punto è che non so ancora decidermi se l'uomo Umberto e l'autore Umberto Eco posso tenerli assieme. A costo di apparire temerario, dell'uomo Umberto non so nulla. E dell'autore posso soltanto continuare a studiare. Ma era necessario che io sapessi di più?» –, Cotroneo indaga «Umberto» – il lettore chiede soccorso ai caporali perché non è capace di chiamare il professore per nome – nei libri – «Cercare Umberto è muoversi nella sua biblioteca mentale. Solo che non è una biblioteca ordinata. È una biblioteca senza un codice. È la biblioteca di Babele di Borges» – perché è la sola via percorribile per superare la dicotomia del pubblico e del privato: «I suoi libri sono pieni di riferimenti personali, non soltanto quelli ai suoi romanzi preferiti, ma anche alla sua infanzia, alla sua giovinezza, alla sua vita in generale» e «Umberto era i suoi libri, quelli che scriveva e quelli che possedeva. Umberto era una topografia di libri. Non erano strade, caffè, luoghi ristoranti», «una strana figura mitologica, un essere vivente in tutto e per tutto, ma anziché cellule, pelle, ossa, carne era fatto di pergamene, carta, legature, inchiostri e quant'altro: come il *Bibliotecario* dipinto dall'Arcimboldo nel

1566. Come scriveva Borges: “*Todas las cosas del mundo llevan a una cita o a un libro*. Tutte le cose del mondo conducono a una citazione o a un libro. Era solo quello che contava. Che diritto avevo di andare oltre?» –

D'altronde lo aveva detto.

Testualmente: «L'autore dovrebbe morire dopo aver scritto. Per non disturbare il cammino del testo». Mi tornava in mente ogni volta che gli rivolgevo la parola. Mai chiedere, mai domandare. Se qualcosa c'è, sta lì, nel testo, e se tu hai bisogno di chiedere allora vuol dire che non hai letto, che non sei stato capace, che ti è mancato qualcosa.

Conclusa la lettura il lettore ripensa alla pagina di una *Bustina di Minerva* in cui Umberto Eco scriveva che «Mentre può aver senso intervistare un personaggio pubblico per fargli dire quello che non ha ancora detto a nessuno, non ha senso chiedere a un autore che cosa ha scritto in un libro che ha appena pubblicato. Anzitutto perché i lettori non sanno ancora di che cosa parli il libro, e quindi leggono un dialogo su un oggetto che essi non conoscono; in secondo luogo perché l'autore per scrivere il suo libro ha lavorato a lungo e quindi si suppone che in quelle pagine abbia dato il meglio di sé, mentre nell'intervista dice cose pensate sul momento, senza averci riflettuto, e dunque dà il peggio di sé»; al lettore torna in mente una conversazione avuta con l'organizzatore di un festival letterario di Ravenna – all'imperativo gentile «Organizzate per favore un incontro con quel certo autore!» la replica è stata «Quel certo autore è un mistero anche per noi ravennati, chiuso come un'ostrica, molto difficile da avvicinare» – e riflette su come all'esercito di libri e libricini costretti a stare zitti per far parlare chi li ha scritti e a vagare su e giù per l'Italia si opponga un ristretto circolo di scrittori che si proteggono dalle presentazioni; il lettore si è chiesto spesso come si possa chiamare il loro rendersi volutamente invisibili davanti al libro e da *Umberto* ha imparato che ha un nome ben preciso: «il tuo orrore di esserci in prima persona».

Ogni volta che metti in gioco una nostalgia ti affretti a cercare il paradosso opposto, il motto di spirito, come un bilanciamento. Quel bilanciamento è la tua cifra: la cifra dei diari minimi, la cifra dei romanzi, persino quelli delle interviste e del modo di affrontare le cose. Ma i frammenti su di te che ho pensato di tenere hanno perso quel gioco di bilanciamento. Virano più sulla nostalgia. Quella della nebbia, degli orologi fermi di *Sylvie*, del finale del *Pendolo di Foucault*, del tempo da riavvolgere nell'*Isola del giorno prima*. Ma ogni volta non sei tu, ogni volta è un manoscritto ritrovato. Il tuo orrore di esserci in prima persona non è però servito.

Roberto Cotroneo, *Umberto*, La nave di Teseo

ALTRI PARERI

«Roberto Cotroneo, che con Eco ha avuto una lunga e affettuosa consuetudine, cerca l'amico nello spazio-tempo della memoria; e una delle cose che più mi hanno colpito ha a che fare con l'incertezza. Con l'essere incerti di un ricordo, di una frase pronunciata, di un riferimento, di una data. [...] Cotroneo, nell'epoca dell'invidia, offre il suo esercizio di ammirazione, che è il sentimento opposto; e dimostra che così si attiva e funziona lo spazio di un magistero.»

Paolo Di Paolo, «L'Espresso»

«Uno degli infiniti pregi di questo libro risiede anche nel non millantare affatto una intimità che non c'è stata eppure in qualche modo è stata vissuta. Proprio per questo Cotroneo, nel suo instancabile commiato all'uomo che ha rappresentato una cartina di tornasole del proprio lavoro, ha riproposto e anabolizzato quella serie di domande che negli ultimi romanzi, sempre più costruiti su giustapposizioni di pensieri, rivolgeva o faceva rivolgere ai totem educativi (*La nebbia e il fuoco*) o sentimentali (*La cerimonia dell'addio*) con cui aveva deciso di confrontarsi.

Massimo Cecchini, «Il Messaggero»



Ed è quello che abbiamo fatto mangiando scorfano affumicato quella notte sul Baltico. Il norvegese mi ha raccontato di un posto nel Nord-Est della Francia di cui non avevo mai sentito parlare: un vecchio monastero con più di cento stanze, e tre cucine condivise, e biblioteche, laboratori; e una chiesa sconsacrata, e un bosco privato abitato da pavoni, e una falegnameria, e due saune, e un garage dove in estate si allestiva un cinema all'aperto. Era una sorta di comune. Bastava scrivere una mail per verificare se c'era posto – e c'era sempre – e pagare pochi euro al giorno.

È naturale pensare che un posto del genere non esista, e quella sera sul tetto l'ho pensato anche io. Ma poche settimane dopo mi è stato disdetto all'ultimo un subaffitto a Marsiglia, e non sapevo dove andare. Visto che ero già in Francia mi è tornato in mente il monastero e ho provato a scrivere una mail per vedere se c'era posto. C'era.

Aperto l'ombrello per proteggersi da una scrosciante pioggia di virgole prima della *e* – potrebbe essere un sintomo di traduttese, e al momento non si sa se esista una cura – il lettore comincia la lettura di *Una splendida rovina* in cui Vincenzo Latronico scrive di due trentenni che, incontratisi in Francia e colti da un repentino innamoramento, decidono di acquistare e ristrutturare un rudere sulle coste del mar Baltico. La voce narrante in prima persona singolare avvisa chi legge che quello che racconterà «È quasi tutto vero. Il quadro generale se non altro lo è. Sognavamo davvero una vita diversa, come tutti, e per trovarla abbiamo davvero comprato un'enorme rovina nella campagna dell'ex DDR. Questi sono fatti, verità documentate» e insinua subito il dubbio che si rivelerà fondamentale per lo scheletro del romanzo: «Ma nelle intercapedini fra i fatti trovano spazio ipotesi e interpretazioni, e i fatti stessi si distorcono per smemoratezza o pigrizia, e il tutto si sedimenta col tempo sino a risultare indistinguibile dalla verità. Delle storie vere esistono versioni molteplici: si può concordare sui fatti ma non sulla loro rilevanza, su cosa ha causato cosa, e ricavarne due storie opposte, come costellazioni diverse disegnate nello stesso cielo. Questa è la mia» – il lettore confessa di aver dovuto rileggere perché si è di nuovo distratto per contare le virgole prima della congiunzione.

Tra gli ospiti del monastero dove il protagonista alberga – «Dovevo restare due settimane; ci ho passato quasi un anno» – compare Elsa che «aveva preso tre mesi di sabbatico» «dopo una tournée particolarmente massacrante» perché «Aveva bisogno di leggere, ascoltare musica, riprendere le misure con la propria vita» e soprattutto «cullava la domanda se *massacrante* fosse un aggettivo che voleva poter applicare alla sua quotidianità».

Latronico si dilunga con particolari sugli abitanti del monastero e sulle loro inclinazioni – chi legge si annoia e sospetta che l'autore abbia un preciso accordo con la casa editrice sulla lunghezza minima del suo

testo –, insiste sui demoni generazionali e personali – «ero uno scrittore in crisi, in ritardo di anni sulla consegna del nuovo libro, e mi dedicavo con tanta abnegazione a quello sgangherato sogno comunitario perché era un modo per non prendere atto del dissesto della mia vita. Elsa aveva convertito l'amore per la musica in una professione solida, impegnativa, e da qualche tempo in quella solidità e in quell'impegno non trovava più traccia della passione di dieci anni prima» – finché i due si trasferiscono vicino Bordeaux come guardiani di una villa e «Sveglia, jogging fra i colli, lavoro in silenzio all'ombra dei faggi, sesso, mercato, picnic. La titubanza degli inizi è evaporata in fretta. Era chiaro a entrambi che ci stavamo innamorando». L'amore porta con sé il desiderio di stabilità – «ero stanco di vivere *in giro*» – e «l'idea temeraria si stava precisando sempre più»: i due cominciano ad appassionarsi ai ruderi e a progettare di acquistarne uno, dimentichi di conoscersi poco e di essere caratterialmente diversi:

A volte le vedevamo, le differenze; eppure in qualche modo riuscivamo a trovarci una conferma della nostra unità. Non si trattava della metafora facile degli opposti che si attraggono, che in fondo rivela una forma di egoismo utilitarista, come se innamorarsi volesse dire fare shopping in cerca di ciò che non hai. Era piuttosto un'apertura verso l'esterno, una forma di scoperta. Ti innamori di qualcuno che ti somiglia perché ti senti visto; lo incontri e con una vertigine senti che siete *esattamente nello stesso posto*, e questa coincidenza ha qualcosa di irripetibile. Al contrario, io ed Elsa sapevamo di venire da posti molto lontani. Ma ci univa qualcosa che ci sembrava più importante: il posto dove volevamo andare era lo stesso.

Il lettore è infastidito dal colloquiale povero di Latronico e gli concede il beneficio del dubbio attribuendolo alla sua volontà di riprodurre l'oralità tipica di una storia raccontata a voce ma perde presto le speranze sotto i colpi della frasetta di chiusura dei capitoli – la sensibilità strutturata con cui Einaudi tronca le sezioni dei suoi esordi ha evidentemente contagiato anche opere successive alla prima –: nessuna persona presente a sé stessa azzarderebbe mai pronunciare «La luce di quelle prime settimane era stata troppo forte; la via mi era sembrata buia perché ero stato abbagliato. Per quello l'avevo imboccata», «Ripensandoci ora mi pare che abbiamo operato piuttosto come fuoco e miccia, una miccia smorzata che propaga l'innescio senza che si veda avanzare la scintilla; ma trovare le metafore giuste a posteriori è facile», «Allineamenti propizi, coincidenze, costellazioni», «Come gli eroi dei film d'avventura che si reggono sul baratro con una sola mano, la presa sulla realtà si perde un dito alla volta. Non me ne restavano molte».

La storia prosegue allungando il brodo con un soggiorno a Berlino, l'ipotesi concreta dell'acquisto della splendida rovina, le crisi esistenziali del trentenne maschio che tituba davanti al notaio e a una ulteriore responsabilità – «La mia improvvisa perdita di coraggio subito prima del rogito non è stata il mio primo sfarfallio, ma il secondo. Il primo – lo racconto solo adesso perché volevo tracciare il quadro prima di compilarlo – è arrivato col cane» – e l'autore trova modo di inserire l'ennesima dettagliata riflessione a posteriori sulla lagna, al solito condita di corsivo e di brutta punteggiatura:

Mi torturavo così, con rimorsi anticipati. Per qualche giorno sono stato *disperato*, in un modo che non riesco a rendere su pagina senza sembrare grottesco. Ma forse è giusto che sembri grottesco, perché lo era. Mi disperavo per qualcosa che avevo voluto e scelto; qualcosa che non era ancora successo; qualcosa che ero perfettamente libero di non far succedere. Questo è l'aspetto che ora mi colpisce di più: non stavo rimpiangendo una scelta. Stavo rimpiangendo una cosa che potevo benissimo

evitare. Perché il progetto andasse avanti era necessaria una *mia* firma, un *mio* bonifico. Potevo sempre tirarmi indietro; la peggiore delle conseguenze sarebbe stata rivelarmi un babbeo inaffidabile, cosa oggettivamente meno grave della catastrofe che andavo sbandierando.

Chi legge ormai sbadiglia e invoca la conclusione della storia ma Latronico prima lo minaccia, poi lo tranquillizza –

Un'altra distorsione in qualche modo necessaria, imposta dalla forma: ci sono un sacco di cose che sto omettendo. Alcune sono importanti e le posticipo a fini drammatici. Altre evito di dirle perché non trovo l'occasione giusta. Ogni racconto, anche il più vero, procede in mood lineare, parola dopo parola; non così la realtà, che accade in modo sparpagliato e sincronico, una scatterplot in cui a posteriori tracciamo archi e linee di sviluppo

– e infine ne approfitta per aggiungere altri personaggi che spariscono velocemente come sono apparsi – «Lo abbiamo riportato in auto alla minuscola stazione del paese più vicino», «ci aveva portato un riscontro oggettivo al di fuori di noi: la conferma che qualcun altro trovava sensato il nostro progetto, che non era soltanto una follia a due. Non ci sfiorava neanche l'ipotesi che potessero esistere follie a tre» –, le droghe – «Eppure di questo non posso parlare in modo preciso. Quanto a colpe posso raccontare solo le mie» – e persino l'amianto; il lettore non vuole peccare di spoiler ma è necessario dire di questo rinvenimento perché permetterà purtroppo all'autore di sfoggiare un terribile corsivo che probabilmente avrà pensato arguto: «Uwi ha detto che non era niente. Era *quasi* niente, pochi pezzi», «Uwi sosteneva che non era niente, e soprattutto che se fosse stato *non niente*, cioè *qualcosa*», «Non vi era luogo della casa in cui si sarebbero potute usare delle lastre di qualcosa», «Era possibile, proseguiva Uwi, che negli anni qualche criminale avesse gettato lì un pezzo di *qualcosa*», «Konrad era contento per noi, se avevamo appurato che quel *qualcosa* non era niente», «mattoni forati, lamiera, assi, e quelle spesse lastre ondulate grigie, ottime per i tetti in quanto autoportanti e ignifughe, perché fatte di una miscela di cemento e *qualcosa*».

A una pagina di disgrazie e di ovvietà se ne aggiunge un'altra finché all'improvviso si è stancato persino Latronico che, seminate le ultime virgole prima delle *e*, conclude velocemente e al lettore, prima che l'autore cambi idea e aggiunga postille, non resta che prendere sottobraccio il protagonista e rassicurarlo spiegandogli che le disavventure che ha patito fino all'ultima pagina assomigliano a un libro non riuscito in fatto di scrittura,

Presto, molto prima di quanto immagina, anche questo diventerà qualcosa che gli è capitato.

Vincenzo Latronico, *Una splendida rovina*, Einaudi

ALTRI PARERI

«Con *Una splendida rovina* [Latronico] conferma di avere una lucidità prodigiosa nel raccontare i suoi tempi, la sua gente, l'Occidente; cioè tutte cose splendide, tutte rovinare, tutte da ricostruire.»

Nicola H. Cosentino, «la Lettura»

«La perfezione del libro sta nella sua malinconia raggelata, inusuale perché rivolta non a un passato troppo luminoso rispetto al presente, ma a un futuro inadeguato rispetto a un presente entusiasta e privo di fondamenta. [...] Latronico ci rivela tutto questo senza enfasi patetiche, con l'eleganza rinunciataria che gli è propria. [...] Fra quelli della sua generazione che sanno scrivere davvero bene, Latronico spicca per la consapevolezza: a differenza che in altri, la sua scrittura sa sempre cosa vuole, cosa è in grado di fare e cosa no, dove si trova.»

Lorenzo Marchese, «Snaporaz»



In *L'estinzione delle edicole. E la mutazione dei giornalisti* Adelmo Monachese indaga sulla scomparsa delle edicole e su come le attività sopravvissute si siano dovute trasformare per continuare a resistere. Comincia citando un post sui social firmato da un giornalista che sogna di aprire un'edicola per «restituire valore alle storie, alle notizie, alla socialità che si crea dietro a un bancone» ispirandosi al progetto realizzato di Paolo Iabichino che ha dato vita a Milano a AEicola Lambrate, «un chiosco che è tornato a pulsare, tra carta, parole, presentazioni»; l'autore si interroga su come mai un'edicola che apre faccia più rumore di una che chiude – «C'è stata una fase, ormai sfumata nella memoria, in cui un'edicola che chiudeva provocava sofferti requiem giornalistici sulle pagine delle testate locali. Ma la retorica ha esaurito presto i suoi dardi, alla seconda o, al massimo, alla terza chiusura. La notizia della rimozione dell'ennesimo chiosco di giornali è finita negli avvisi della sezione viabilità».

Monachese fotografa le edicole chiuse e i chioschi dismessi spostati altrove e interroga chi li ha gestiti; il risultato è interessante: c'è Luigi Damiani, ex edicolante del campeggio Calenella di Vico del Gargano – «Ci siamo dovuti arrendere alla richiesta minima di giornali, e invero anche alla complessità della gestione del servizio di consegna, ritiro e pagamento», «Ho la sensazione che si confonda la semplificazione con la superficialità, e che la progressiva banalizzazione del linguaggio grazie al web ci faccia sempre più fuggire da qualsiasi complessità»; c'è Attilio, ex operaio dell'Ilva e poi ex titolare di edicola che gli insegna la differenza tra edicola di quartiere e di passaggio – nella prima l'edicolante conosce per nome i suoi clienti e le loro abitudini, la seconda è «destinata a un pubblico in movimento, che non ha tempo di fermarsi» e di solito pretende di parcheggiare sull'ingresso –, di come il lockdown abbia giovato alle edicole perché queste fornivano una giustificazione per uscire di casa – «Finito il lockdown, siamo subito ritornati ai livelli precedenti perché le persone, secondo me, non avevano più voglia di fermarsi a leggere ma volevano uscire, andare al mare, distrarsi» – e del tentativo di mantenere l'attività con servizi come il ritiro pacchi o la vendita di figurine dei Pokémon; c'è l'edicolante che vuole restare anonimo perché spiega che «Le case editrici mandano, ritirano e rimandano alle edicole sempre la stessa roba, mentre i rivenditori attendono le ultime novità» – un esempio offerto è quello degli album di figurine dei calciatori che «Arrivano in tutte le edicole, terminano in tutte le edicole. Il rifornimento non arriva a tutti» – e che alcuni prodotti spesso sponsorizzati sui social non sono mai disponibili nei chioschi perché «quelle pubblicità sono fatte appositamente per scavalcare le edicole e convergere le richieste dei clienti direttamente alla casa editrice»; c'è «lo Zio», un furbastro che ha modificato la sua edicola grazie a uno bizzarro spirito imprenditoriale:

Nel frattempo sono diventato amico dei distributori. Mi sono organizzato così: loro dovrebbero fare il reso di tutta questa roba, io mi compro i prodotti che vanno a stock. Su questa pedana vuota l'anno scorso stavano quattromila copie dei libri dei Pokémon: li abbiamo venduti tutti, in un attimo. Quest'anno ho comprato *Dragon Ball*, vedi? Lo sto vendendo poco a poco, con il conto depositato. Tutte vendite nuove, non usato. Questi sono tutti al nuovo. Li sto vendendo un po' per volta. I *Topolino*. Dovrebbero andare al macero o in reso, e invece me li prendo io. Ora devo comprare altri sei bancali di merce. Sono entrato in un giro che voglio resti piccolo per mia scelta e perché ho settant'anni. È complicato da gestire. Vedi quelli? Erano tremila o quattromila, prima. Ho tutti i *Dragon Ball*, dall'1 al 10. Ora è morto anche il disegnatore, immagina. Me li porto a Napoli perché oggi ho preso mille e duecento pezzi di *ColorArt*, ce li ho solo io. E li do a Napoli, me ne hanno ordinati altri duemila per martedì prossimo. E devo anche iniziare a portare *Tex* e *Diabolik*. Comprò pedane intere e me le rivendo. Gli edicolanti so' scemi, perché dico: «Ragazzi, io questi qua li prendo a settanta centesimi al pezzo a Napoli. Compratene cinque a un euro e li rivendete a tre euro» in conto deposito, Non lo capiscono.

Nelle ultime pagine Monachese cambia tono e spiega al lettore le diaboliche appropriazioni a opera di Mondadori – ha trasformato l'edicola in piazza a Mirandola in uno spazio espositivo per «(cito) far rivivere l'anima popolare, accessibile e culturale di questa collana che ha segnato la storia dell'editoria italiana» –, di Feltrinelli – in una piazza a Milano propone l'Edicola Feltrinelli «nella quale si trovano tutti i titoli della nuova Universale Economica» e si può godere di un angolo dove con i selfie è possibile «raccontare chi sei attraverso ciò che leggi. Sorridi, scatta, condividi: ogni libro dice qualcosa di te» –, dell'Edicola Marchesi di piazza Bruno Buozzi che in collaborazione con l'omonima pasticceria nell'estate del 2025 ha venduto panettoni «accompagnati da una rivista di enigmistica a tema dolciario», «il tutto da inserire nelle ormai famose borse di tela o cotone conosciute da selvaggi come *tote bag*»; «Panettone estivo, rivista e borsa erano acquistabili per un totale di cento euro» –, l'autore non ha soluzioni e nemmeno suggerimenti, e lascia al lettore una domanda terribile: se è diventato facile immaginare un quartiere senza edicola, senza panificio, senza negozi di prossimità sarà altrettanto facile immaginarlo senza biblioteca e senza libreria?

L'esegesi degli esercizi commerciali di prossimità (e anche la fame che inizia a farsi sentire) mi ha fatto riflettere su una cosa che è sotto gli occhi di tutti: i chioschi delle edicole sono i luoghi con la maggior concentrazione di parole per metro quadro, più di librerie e biblioteche. Se le biblioteche sono delle mense e le librerie sono come ristoranti, le edicole sono panifici. Una grande mensa può servire da sola un piccolo paese o una parte di una città; i ristoranti scelgono di collocarsi nelle zone più adatte alla loro clientela, ma di panifici ce ne dovrebbero essere almeno uno per quartiere. Il direttore di una mensa è sconosciuto ai più; il proprietario di un ristorante è noto e stimato dai suoi frequentatori. Al panettiere, presto o tardi, danno tutti del tu. L'estinzione delle edicole non sta lasciando spazio ad altro, ma al vuoto. Dopo aver prelevato tutte le edicole, cosa chiuderanno prima: le biblioteche o le librerie?

Adelmo Monachese, *L'estinzione delle edicole. E la mutazione dei giornali*, people

ALTRI PARERI

«Adelmo è un autore difficile da incasellare: nella sua scrittura convivono satira, narrativa, cronaca e osservazione sociale. Ha attraversato linguaggi diversi, dalla scrittura comica alla stand-up comedy, fino ai libri, mantenendo sempre uno sguardo ironico ma profondamente attento alle trasformazioni della società. La sua cifra distintiva è proprio questa: riuscire a far sorridere mentre racconta qualcosa che, sotto la superficie, merita una riflessione. Anche in *L'estinzione delle edicole* parte da un tema apparentemente semplice – la scomparsa di un luogo familiare – per raccontare molto di più: il cambiamento delle nostre abitudini, il rapporto con la lettura e la perdita di spazi di relazione.»

Alessia Paragone, «il Mattino»

Recinzione dislessica

a cura di Jessica Colasanti



anacoresi, grattacapi.

UN VIAGGIO FITTIZIO E IL ROMITAGGIO TRA METAFISICA E RISENTIMENTO.
DIAGNOSI SPICCIOLE RESPINTE CON STIZZA NEL CARTEGGIO TRA THERESE
E LA SORELLA

«È per controbattere all'esordio della scorsa lettera che hai voluto spiazzarmi? Non me lo sarei aspettato nemmeno da te: rispedire la lettera al mittente con delle note a margine! Un gesto incredibilmente spocchioso – ma, devo ammettere, [...] terribilmente chic.»

Therese inscena una partenza e si confina in una stanza d'albergo. Lo confida per lettera alla sorella. La risposta alla sua confessione la sconcerta e riaccende un conflitto sororale.

«Per vent'anni siamo state sorelle, per cinque amiche e per tre sconosciute.»

Un insolito confronto epistolare. La reclusa scrive e la sua alterità le rinvia il soliloquio postillato. Una disputa su diciannove missive, nelle quali Therese rivendica il suo isolamento. Rifrangere le sue convinzioni su scienza e filosofia. Un rigore imposto al vissuto per imbrigliare il disordine esistenziale e gli strascichi di un grave incidente. Repertorio iconografico a corroborare le sue conclusioni, che vengono stroncate dalle pragmatiche – a tratti ironiche – annotazioni dell'altra.

Un'opera sincretica: il romanzo è inframezzato dalle arti visive. Gli elementi grafici alleggeriscono un testo soffocato dal saggismo. I diagrammi di Venn o i collage reificano l'ossessione per Dio e il reale. L'accumulo di teorie e di matematica è uno stratagemma per consustanziare una crisi personale e un rapporto conflittuale.

«Che importanza hanno le cose che facciamo se non cancellano il dubbio, il rumore di fondo della vita?»

Therese si sottrae a ogni interazione per trovare risposte. Non è sufficiente. Le domande si moltiplicano. Il pensiero ruminante, dopo nove mesi, è inibito dal sospetto sulla lealtà della sorella.

«Sapere di non sapere ancora troppo.»

Francesco D'Isa, *La stanza di Therese*, tunué

Giusto qualche parola

a cura della redazione



«La femmina è mia figlia, mentre il maschio è il figlio di mio marito. Per la prima sono una madre biologica, per l'altro una matrigna, e in generale una mamma di fatto per entrambi. Mio marito è, rispettivamente, un padre e un patrigno, ma anche soltanto un padre.» Erano in quattro, in *Archivio dei bambini perduti*, ma l'incompatibilità di intenti e desideri ha portato la coppia alla disgregazione e ora, in *Principio meta fine*, sono rimaste lei e la figlia («cerco di capire come essere madre da sola, come diventare una versione più piccola di una famiglia, come essere soltanto in due nella vecchia carcassa del “noi”»). Sono in viaggio, in Sicilia, lei vuole tentare un nuovo inizio («come le reinvento, la storia, le nostre vite? [...] Gli inizi sono sempre così, pieni di possibilità, di aspettativa, ma anche pieni di esche») e conoscere la terra dell'intrepida bisnonna Nanna.

Lei, documentarista dell'*Archivio*, qui è una scrittrice. Scrive di una madre e una figlia: la figlia è una donna di mezza età, scrittrice a sua volta, che incoraggia la madre – affetta dai primi sintomi di demenza senile – a tradurre in spagnolo il romanzo che lei sta scrivendo in inglese, per tenerla occupata e attiva. Questa madre inizia a tradurre, una pagina al giorno, fino a raggiungere la figlia, che è bloccata, da mesi non riesce ad andare avanti con la scrittura («Quello che la figlia credeva di fare per la madre è in realtà un servizio che la madre rende a lei»).

A un certo punto la figlia di lei – non la figlia scrittrice di mezza età – chiede alla madre: «Ma di che cosa parla davvero? [...] E chiederai alla nonna di tradurre il tuo romanzo?». E lei risponde: «A mia madre? Non credo. [...] è solo finzione, nient'altro», ma dentro di sé non ne è convinta: «[...] penso che sia finzione, ma ho paura che possa diventare non-fiction. Ho paura sia che mia madre perda la memoria, sia che i ricordi di mia figlia siano il risultato di un'invenzione. Non capisco bene il rapporto tra finzione e memoria».

Ecco il nucleo del romanzo, e del romanzo nel romanzo: immaginazione e ricordo confluiscono l'una nell'altro fino a farsi indistinguibili. Così come artificio e realtà, vita e morte, storia e mito, principio e fine, «visibilmente e irrimediabilmente legati».

Valeria Luiselli, come la madre scrittrice, riflette – nella scrittura e attraverso la scrittura – sul tempo, sulla distorsione della memoria, sul ricomporre e sul reinventare, sulla «fine del tempo così come siamo abituati a conoscerlo: la fine del tempo lineare», e cerca un modo per costruire il proprio senso del tempo, un modo per entrare in trattativa con «il tempo delle catastrofi» – l'epilogo della vita –, per dare un significato a ciò che c'è nel mezzo, «un ripiegamento continuo e sinuoso, un rifluire in sé stessi [...] un tentativo modesto, costante, quotidiano di vivere». La finzione – e la vita – è ciò che accade nel mezzo.

Valeria Luiselli, *Principio metà fine*, Einaudi Stile Libero, traduzione di Tommaso Pincio

Con questo libro nasce per Electa la collana Casa come me, curata da Andrea Cortellessa e Emanuele Trevi. Trae il nome dal modo in cui Curzio Malaparte chiamava la sua immanente villa di Capri – troppo bella per essere vissuta – e vuole indagare i luoghi dove «i protagonisti dell'arte, della letteratura e dell'editoria» hanno abitato; vuole esplorare il rapporto con l'architettura e gli spazi e lo spirito del tempo nello spazio. È una collana di materiali (foto, piante, schizzi, ricostruzioni), oltre che parole e testimonianze.

Non ci poteva essere partenza più emblematica se non con una casa editrice come Einaudi. Sfilano ricordi e ricostruzioni spesso contraddittori su come fosse, per esempio, l'atmosfera delle stanze di via Biancamano (che è poi la terza delle sedi occupate dall'impresa editoriale: la prima fu quella di via Arcivescovado, la seconda – bombardata – a via Gioda; tralasciando le precarie sedi romane dove Pavese con Alicata e Muscetta furono spediti e quella milanese di viale Tunisia). Paolo Collo racconta a Di Stefano che il silenzio era opprimente e che, entrando, sia aveva l'impressione di lasciarsi «il mondo alle spalle». C'era perfino un Minosse con un solo braccio all'entrata, che esaminava le anime di chi passava di lì. Si chiamava Bernardo Gerlin, «un omone grosso seduto a una piccola scrivania e incaricato di annunciare ai vari uffici le visite degli ospiti o di vietare l'ingresso agli intrusi».

Dell'Einaudi a Roma vale la pena ricordare Pavese descritto da Ludovica Nagel perché è un ritratto schietto: «Era un uomo infelice e sembrava che le giornate fossero troppo lunghe per lui da sopportare. Al mattino, avvolto in un tetro, immenso nero cappotto modello Seconda guerra mondiale, entrava a grandi passi nervosi in ufficio e dopo aver ingurgitato un sonnifero, si sdraiava ancora tutto incappottato su uno dei sofà nella sala riunioni dove albergava anche il suo tavolino e dormiva di piombo per ore. [...] al risveglio, arruffato e stropicciato, di pessimo umore si metteva al suo tavolino e scriveva come un ossesso».

Nel frattempo a Torino, orfani di Leone Ginzburg e Giaime Pintor, si riorganizzano e la nuova sede di via Biancamano assume l'aspetto di una casa editrice. Massimo Mila sfotte Pavese. Il 25 luglio del 1945 gli scrive: «Abbiamo traslocato nella nuova sede e ci siamo convenientemente aggiustati senza preoccuparci affatto di voi quando tornerete. Abbiamo fatto i comodacci nostri».

Per arredare gli ambienti Einaudi si muove a seconda delle possibilità di cassa. Per i mobili della prima sede ci aveva pensato lui stesso a disegnarli, in solido legno di noce – spartani, ascetici. Più avanti, a partire dal 1950, sarà l'architetto Franco Berlanda a occuparsi delle suppellettili e del loro armonico posizionamento, secondo uno stile geometrico e razionale in cui i libri «diventano la quinta policroma, la scenografica ed esistenziale cortina». Le pareti sono bianche e dialogano «sempre più in coerenza e in armonia con il bianco delle copertine». A occuparsi di queste c'era, lo sappiamo, Bruno Munari. «In via Biancamano, Murari, arrivando due volte al mese in treno da Milano, sapeva bene di dover fare i conti non solo con l'ufficio tecnico [l'impareggiabile orologiaio Oreste Molina], ma anche con l'editore-arredatore-gallerista e infine grafico.» «Non è che facesse le copertine. Veniva lì e le discuteva», parola di Giulio. Si avvicinano sedi e scrivanie, «a parte l'ufficio angolare di Giulio Einaudi, non c'era niente di immutabile, in via Biancamano».

Un racconto dell'Einaudi che pendola nel tempo, nello spazio e tra i nomi, Di Stefano è abile nell'utilizzare le fonti e nel ridagli una luce nuova. Notevole il progetto grafico dello Studio Sonnoli.

Paolo Di Stefano, *Casa come me: Einaudi*, Electa

Dedicamente e disgraziamenti

un genere letterario

A Marco e Fabrizio, i fratelli che mi hanno insegnato risate e risse, botte e botti, parole e parolacce, calcio e calci... il *pocotutto* che basta ai maschi per essere fratelli.

Alessandro D'Avenia, *Ciò che inferno non è*, Mondadori



Sei già qui? Grazie di cuore per la compagnia e per aver passato del tempo con questo libro. Ci è voluto parecchio per creare lo spazio necessario a farlo succedere. Mio malgrado, non funziono come Alexandre Dumas: io non ci credo mai. Ho avuto la fortuna, però, di poter prendere in prestito un po' di fiducia.

Se questa storia c'è, molta gratitudine va indirizzata alla mia agente, Mariavittoria Puccetti – prima lettrice del mondo «vero» e presenza costante, calorosa e competentissima –, e a tutta la squadra della casa editrice. Grazie a Paola Gallo – che ci crede da quindici anni, ma qua metabolizziamo le cose a scoppio ritardato –, grazie a Marco Peano e Angela Rastelli per il lavoro generosissimo e meticoloso sul testo e grazie a Sara Pucci e Stefano Jugo per la loro intelligenza brillante e per tutto quello che mi hanno insegnato con grande pazienza lungo la strada. È stato un onore immenso ritrovarvi qui. Grazie alla redazione e a Valentina Salati – che ha ridotto i miei pasticci e fatto sempre le domande giuste –, all'ufficio stampa e al commerciale per la cura con cui stanno accompagnando e raccontando il mio lavoro.

È stato splendido tornare in mezzo a voi. Non avevo stabilito all'istante di far partecipare anche Alexandre Dumas al racconto, ma la curiosità e l'impulso a investigarlo hanno avuto la meglio. La sua è stata una vita senza dubbio prodigiosa e ricca di fortune e accidenti, ma un

grandissimo merito va reso a chi l'ha studiato, riordinato, approfondito nei suoi slanci e nelle sue miserie per restituirlo al pubblico – di cui, da lettrice del Montecristo, faccio parte anch'io. Grazie ai «miei» biografi, insomma, valorosi moschettieri di quest'esperimento potenzialmente infinito. E sarà buffo, ma trovo opportuno ringraziare anche monsieur Dumas – e l'infelice Maquet –, per averci lasciato un romanzo che continua ad accoglierci e a interrogarci, a risultare «significativo» quanto il conte vendicatore che contiene. Sono così felice di averlo letto... e di averlo letto mentre imparavo da capo a sperare in qualcosa di buono.

Grazie al mio papà, che in questi ultimi anni ha dovuto sopportare ben più del tollerabile. Spero che il nostro affetto possa ricordargli che vale la pena tenere duro. Resisti, ti vogliamo bene e tifiamo per te. Mia mamma non ci può più sentire, ma mi auguro sappia che la porto con me e che sì, cerco di andare in giro in ordine. I tuoi nipoti non ti dimenticheranno, promesso. E il bene che ti ho voluto non si conta. Sei stata e sempre sarai un portento assoluto.

Alla zia Pinuccia e allo zio Mici, grazie. Vi voglio bene.

Al clan Del Cuore – Paola, Maurizio, Alice, Federico, Chicco, Giacomo, Clara e nonna Doralice –, grazie per avermi sempre accolta con calore e affetto. Poter contare su di voi è un regalo gigante. Vi voglio bene.

Un grande abbraccio al dottor Stefano Marianeschi e alla squadra della Tin dell'ospedale Niguarda di Milano. Grazie è poco, ma ci vuole.

Elena e Paolo, grazie. Siete famiglia.

Mio marito Marco è capace di far succedere le cose e di rendere possibile quello che per me è assurdo, complicato, difficilissimo. Per lui c'è molto amore, ma anche una profonda ammirazione. Grazie per il buonsenso, la cura che hai per noi e per il tenacissimo sostegno. Che prodigio è stato trovarti.

Cesare e Dario, siete le mie persone preferite sul pianeta e spero sarete sempre fieri di me. Io farò di tutto per meritarmelo. Vi voglio bene, piccoli goblin.

Francesca Crescentini, *La vendetta è un ballo in maschera*, Einaudi