

retabloid

dicembre 2025

Gli Atomi vincitori della call 22 · Giacomo Collesei · Carolina Dema · Marcello Destro · Marco Pedrini · Chiara Puchetti

Il racconto · Fergus Hogan · Il Merlo e il Pettiroso

Il racconto · Onoda Sayo · Penso all'alba

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
dicembre 2025

«Il cielo è forse qualcosa o semplicemente ciò
che rimane poiché tutto il resto ha dei bordi.»
Anne Carson

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

Il Merlo e il Pettiroso di Fergus Hogan è stato
pubblicato su «Channel» il 23 dicembre 2023.

Penso all'alba di Onoda Sayo è stato pubblicato
nella raccolta di racconti *Nuisakai no tami* (*Popolo
del confine cucito*) il 27 dicembre 2019.

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

Fergus Hogan, <i>Il Merlo e il Pettirocco</i>	7
Onoda Sayo, <i>Penso all'alba</i>	13

Gli Atomi della call #22 – Sfogliare

Giacomo Collesei, <i>Polli</i>	16
Carolina Dema, <i>Clicker Game</i>	17
Marcello Destro, <i>Oblò</i>	18
Marco Pedrini, <i>Tennis</i>	19
Chiara Puchetti, <i>Un buco per il viso</i>	20

Gli articoli

# « <i>Traduco Austen con molto orgoglio, senza alcun pregiudizio.</i> »	
Sara Scarafia, «la Repubblica», 2 dicembre 2025	21
# <i>La letteratura come antidoto alle «parole orrende»</i>	
Emiliano Ceresi, «Lucy. Sulla cultura», 4 dicembre 2025	23
# <i>Siamo tutti più buoni</i>	
Gianluigi Simonetti, «tuttolibri», 6 dicembre 2025	38
# <i>Le pubblicità dei libri</i>	
Alfonso Berardinelli, «Il Foglio», 6 dicembre 2025	41
# <i>Criticare i neofascisti non è censura</i>	
Gianfranco Pellegrino, «Domani», 6 dicembre 2025	43
# <i>Il solito compagnismo performativo</i>	
Lorenzo Gasparrini, «Domani», 6 dicembre 2025	44

# <i>Scurati, Zerocalcare, e l'indignazione annuale su libri che non legge nessuno</i>	
Guia Soncini, «Linkiesta», 6 dicembre 2025	45
# <i>Jonathan Swift, risonanze nel qui e ora di un telaio inossidabile</i>	
Riccardo Capoferro, «Alias», 7 dicembre 2025	48
# <i>L'editoria indipendente non può andare avanti così: oltre Più libri più liberi</i>	
Loredana Lipperini, «Lucy. Sulla cultura», 10 dicembre 2025	50
# <i>Tutto nuovo sul fronte orientale</i>	
Alessandro Catalano, «Robinson», 14 dicembre 2025	53
# <i>La verità, vi prego, sull'editore</i>	
Giulio Mozzi, «Snaporaz», 16 dicembre 2025	55
# <i>Mai più libri</i>	
Francesco Quatraro, «Il Tascabile», 17 dicembre 2025	58
# <i>Il genio della tarda età</i>	
Alberto Riva, «Il Foglio», 20 dicembre 2025	68
# <i>Anne Carson, quella errata</i>	
Gian Maria Annovi, «Alias», 21 dicembre 2025	72
# <i>Note su letteratura e intelligenza artificiale (e sui corpi, a partire da recenti polemiche)</i>	
Wu Ming 1, «Giap», 26 dicembre 2025	74
# <i>Risposta a Wu Ming 1</i>	
Francesco D'Isa, Facebook, 28 dicembre 2025	81
# <i>Bianciardi fermo posta la vita agra</i>	
Maurizio Crosetti, «Robinson», 28 dicembre 2025	82

Lo sfuggito

Sfruttamento editoriale, il personale e il politico

Mattia Cavani e Silvia Gola, «Jacobin Italia», 27 novembre 2025

84

Esordiario/confermario

a cura di Lavinia Bleve

87

Giusto qualche parola

a cura di Oblique Studio

95

Fergus Hogan
Il Merlo e il Pettiroso

traduzione di Lorenzo Lombardo



Quando venni ad abitare qui, furono il Merlo e il Pettiroso a tenermi compagnia – per tre inverni bui facemmo colazione insieme, in silenzio, accanto alla fredda porta della cucina sul retro, soltanto io, il Merlo, il Pettiroso e Dreads, la vecchia gatta grigia che stava nel cottage quando la vecchia signora morì.

*

Mio padre mi insegnò i nomi degli uccelli. Prima ancora che andassi a scuola, sapevo quelli dei trentatré uccelli che venivano nel nostro giardino – li riconoscevo dai colori delle piume, dalla grandezza, dalla forma, dal tipo di becco e da quel che mangiavano – dai beccatoi, dai posatoi, da terra. Sapevo identificarli da come volavano, da come atterravano, da come spicavano il volo e dal momento dell’anno o dalla stagione in cui tornavano a farsi vedere. Li distinguevo a occhi chiusi, ascoltandone il canto, e dalle impronte che lasciavano sulla neve o sul fango. Mi sono sempre stati amici, gli uccelli – e li riconoscevo dalla forma e dimensione del nido, e da come e dove e con cosa li costruivano. Li riconoscevo dal colore e dal numero di uova, e mi sedevo accanto a quelli che covavano senza mai farli sentire minacciati, mai.

E prima ancora che andassi a scuola sapevo già parlarci – a cuore aperto –, senza alzare la voce, sussurrando le parole con gentilezza nell’aria che ci separava: *non preoccuparti, ucellino, mai farò del male a te o al tuo nido o alle tue uova o ai tuoi piccoli, ai tuoi pulcini, ai tuoi nidiacei – mai e poi mai*.

*

Dunque, quando dico che noi – io, il Merlo, il Pettiroso e Dreads – ogni mattina facevamo colazione in silenzio, non intendo dire che non parlavamo, o che non ci ascoltavamo.

*

Quando venni ad abitare qui, il cottage era nascosto nell’ombra. Le finestrelle a vetro singolo erano oscurate da spesse siepi incolte di Agrifoglio, Alloro, Biancospino e Caprifoglio himalayano che decisi di tenere. Per almeno un anno non volli potare o abbattere nulla in quel giardinetto recintato, né piantarci alcunché – e non perché pensassi che non mi sarei trattenuto, visto che, dentro di me, sapevo che stavolta quel posticino sarebbe diventato casa mia.

Dissi però a me stesso, agli uccelli e a Dreads che la ragione per cui non avrei messo né mano né zappa alla terra era vedere come si sarebbe trasformato il giardino al passaggio delle quattro stagioni. Dissi di voler rispettare il modo in cui la vecchia signora aveva disposto le piante cosicché ricevessero il sole nascente ogni mattina e accogliessero il sole calante a fine giornata *ar chúl an tí*.

E mi dissi pure che non volevo mettere né mano né motosega alla siepe; dissì di voler rispettare gli uccelli che, molto prima che arrivassi io dal nulla, ci avevano fatto dentro il nido, ma sapevo che era vero solo a metà. La verità era che non volevo essere visto. Volevo nascondermi nell’ombra / nella mia vergogna.

*

Non ho mai voluto essere un padre separato.

Non è certo per separarmi che mi sono innamorato e ho scelto di provare ad avere un bambino con lei – chi lo farebbe?

E, se ci ripenso, per non fare un torto a tua madre, neanche lei aveva in mente di separarsi.

*

Mio padre al mattino dà ancora da mangiare agli uccelli dalla porta della cucina sul retro.

Nostro papà ha insegnato a tutti i suoi nipoti, uno alla volta, a dar da mangiare dalle mani agli uccelli del suo giardino – a tutti tranne a uno: mio figlio.

E sono io quello che ha rotto questa catena di connessione familiare.

*

Quando ci separammo fui io che me ne andai, dopo anni e anni di tristezza e di dolore, di silenzio e di incapacità di parlare; dopo anni di litigi e di grida. Anni in cui ci addormentavamo piangendo in due stanze diverse della nostra casa nella zona residenziale.

Tua madre si tenne la camera da letto più grande, quella col bagno dentro e con la doccia rossa. La lasciai lì.

Io, per anni, dormii su un materasso a terra nella stanzetta che usavamo come ripostiglio – quante volte mi sono chiesto se i vicini sapessero della situazione, se la intuissero dal numero di luci accese ogni notte nelle camere.

*

Non parlammo mai davvero della separazione, a parte la questione del se potevamo permettercelo o meno.

A tua madre sembrava non importare nulla che fossi io a dover cercare un posto nuovo dove vivere. Un posto abbastanza vicino per poterci ancora occupare insieme di te, nostro figlio. Abbastanza vicino da consentirti di stare metà settimana con me e metà con tua madre e al contempo di continuare a frequentare la stessa scuola.

Non parlammo davvero neanche della macchina, ma visto che io non guidavo, anche se stavo finendo di pagarla, penso che entrambi dessimo per scontato che l'avrebbe tenuta lei: per portarti a scuola e venirti a prendere; per accompagnarmi a fare compere per tutte e due le case; per lasciarci entrambi, nei fine settimana, alle partite di rugby a cui andavi con i tuoi amichetti.

*

Il cottage era vecchio, e piccolo e freddo e buio, ma aveva anche un certo fascino d'antico – sembrava uscito da una fiaba, avvolto in un oscuro groviglio di siepi incolte e giardino trasandato – ed era rimasto in vendita a lungo, per tutta la nostra separazione, per tutto il tempo che avevo cercato una casa.

L'agente immobiliare, giovane, snella, bionda, che mi aveva portato in giro per la città a vedere case non faceva che dirmi che il cottage non valeva la pena di vederlo. Che non andava bene per le mie crescenti esigenze.

Alla fine cambiai agenzia – mi rivolsi a un vecchio agente brizzolato e robusto che volentieri

mi diede le chiavi del cottage per un fine settimana e mi lasciò lì tranquillo, così da capire, come disse, che sensazioni mi dava quel luogo.

*

Ciò che amavo di più erano i soffitti alti, gli ampi davanzali, le finestre a vetro singolo, i muri spessi e freddi come la pietra, il cammino aperto / vuoto, i muri storti e i telai delle porte, le stanze minuscole, il modo in cui tutto il giorno la luce del sole si muoveva per la casa. Il modo in cui la porta d'ingresso s'affacciava sul sole nascente del mattino. Lo stato del giardinetto che – incollato – si abbarbicava al cottage. L'ordinanza di conservazione appesa al cancello. La decorazione natalizia lasciata sulla finestra della cucina. L'immagine incorniciata del Sacro Cuore con sotto una lampadina rossa fulminata, ancora appesa sopra i fornelli. Il piattino singolo dipinto a mano con un motivo bianco e azzurro ispirato a un'epopea giapponese, buttato lì sul bancone vuoto della cucina. La vecchia fontanella di pietra per gli uccelli, in giardino, e la scodella d'acciaio inossidabile per i croccantini del gatto messa fuori dalla porta della cucina sul retro – ad attendere.

*

Ma ciò che era insopportabile anche solo da immaginare: svegliarmi senza mio figlio che dormiva sotto il mio stesso tetto.

Ed era insopportabile addormentarsi in una casa senza averti rimboccato le coperte nella stanza accanto.

*

La verità però è che cercare una casa, provare a traslocare, gestire le bollette e le finanze con le banche e la cooperativa di credito erano solo stratagemmi per non pensare alla guerra di distruzione che ci stavamo infliggendo; io e tua madre, e tu nel fuoco incrociato, e noi disposti a usarti come arma di minaccia.

Forse non c'è un modo buono per separarsi /

Non vince nessuno /

Aspetta, no – è un'altra bugia /

Ha vinto tua madre / Io ho perso / Ti ha tenuto lei / Ti ha rubato / Ti ha strappato via da me, e poi ti ha messo contro di me. /

Ma io me ne sono andato – ora ricordo anche quella parte /

Me ne sono andato /

Me ne sono andato.

Ma non porterei mai / mai via un bambino da una coppia di nonni sempre più anziani e malridotti / col cuore infranto alla fine dei loro giorni.

*

La notte che tua nonna (*la madre di tua madre*) morì, mi apparve in sogno.

Me ne stavo seduto in un campo di grano dorato, sotto un vasto cielo, a chiedere perdono alle stelle, e quando venne mi guardò dritto negli occhi e disse, senza dire alcuna parola, *ho sempre saputo che non era colpa tua*.

Un tenero gesto di gentilezza da parte di una donna a cui volevo bene.

*

Ma furono il Merlo e il Pettiroso e Dreads che poco alla volta mi aiutarono a ritornare in me.

All'inizio, che non sapevo ancora quanto questa «gatta» sapesse mutare forma, passare attraverso muri, finestre e porte chiuse, mi alzavo e la facevo uscire per la sua pipì mattutina. L'aria prima dell'alba era sempre fresca, di un grigio argento-azzurro-ardesia; a volte bagnata o piovigginosa, a volte gelida, altre in procinto di splendere, e le mattonelle del pavimento della cucina erano sempre lisce e fredde sotto i piedi nudi, e mi radicavano nel profondo della casa.

È probabile che per qualche tempo ci abbia anche provato a tornarmene un po' a letto – spaventato dal giorno – ma Dreads aveva i suoi modi per assicurarsi che non mi riaddormentassi. Grattava e miagolava alla porta della cucina sul retro, poi più forte alla finestrella della camera da letto, richiamandomi fuori da me stesso e, non ricordo esattamente quando, a un certo punto mi diedi anch'io a quella pisciata mattutina insieme a lei – con la schiena controvento –, come gesto di gratitudine, e rientrati in cucina per fare colazione trovavamo il Pettiroso e il Merlo ad aspettarci.

Erano sempre gli stessi due uccelli – lo so perché avevano entrambi un'ala bianca. Non era albinismo ma leucismo, e facendo qualche ricerca sulla genesi di quelle piume bianche scoprìi che erano causate dall'assenza di cellule responsabili della produzione di melanina. Lessi anche che ciò poteva derivare da un tratto genetico dominante che si tramandava da generazione in generazione nelle famiglie di uccelli rimaste devote al loro habitat locale, e ricordo che quel pensiero, ai tempi, mi fu di grande conforto.

*

Accendeva una candela sul vecchio tavolo di quercia e me ne stavo seduto a guardarla tremolare e crescere.

Macinavo un pugno di chicchi di caffè nel vecchio macinino che mi aveva regalato mio fratello anni prima.

Mettevo la caffettiera sul fornello a gas e aspettavo, ascoltandola percolare lentamente.

Subito dopo eravamo lì, tutti e quattro, a parlare. Loro tre mi ascoltavano senza lasciar trapelare alcun giudizio severo.

E fu così che cominciò, giorno dopo giorno, seduti insieme scalzi al tavolo della cucina – io e il Merlo e il Pettiroso e Dreads.

Fu così che entrarono nella mia vita per salvarmi da me stesso – i miei tre animali guida, divoratori di peccati e amici.

*

Allora, e a lungo, pensai che il Pettirocco fossi tu – figlio mio – e che il Merlo fosse il tuo fratell(astro) più grande (anche se non usavamo mai parole forti come fratellastro / o consanguineo / o meticcio / o incrocio, quando vivevamo tutti insieme felici e contenti).

E forse ognuno a suo modo aveva qualcosa di voi due – chi può mai sapere cosa è vero, cosa ha senso in significati come questi?

Ciò che mi fu chiaro è che, quando infine andarono via – tre anni dopo –, il dolore non fu forte come mi aspettavo o temevo.

*

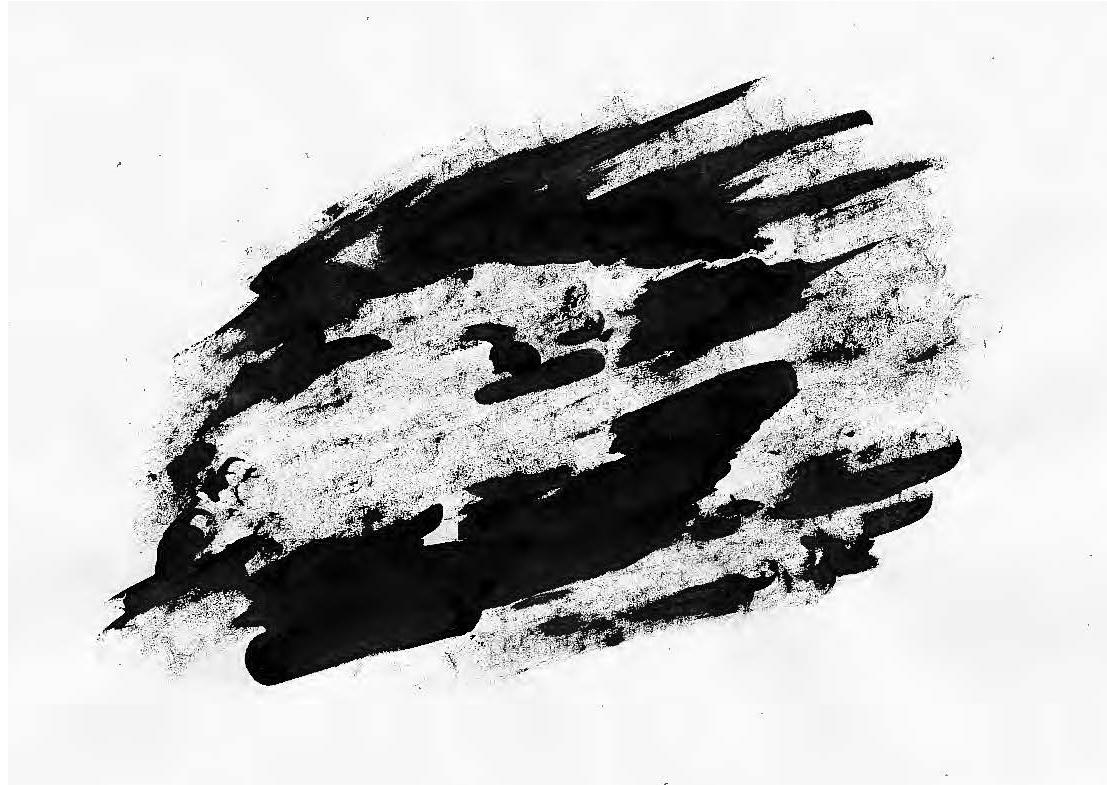
E anni e anni dopo arrivai lentamente a comprendere che gli uccelli che stanno nei giardini ed entrano nelle nostre vite portando messaggi dall’altro mondo vengono mandati dagli dèi e dalle dee del nostro futuro, così come del nostro passato.

Le poesie di Fergus Hogan sono state pubblicate, tra le varie riviste e antologie, su «The Irish Times», «New Irish Writing», «Channel» e «The Waxed Lemon». Nel 2019 Book Hub Publishing pubblicato il suo chapbook *Bittern Cry*, mentre *Crow Magic* ha ricevuto una menzione speciale alla Fool for Poetry International Chapbook Competition. Nel 2018 la sua poesia *Consent* ha vinto il contest inaugurale di spoken word e slam poetry di Waterford.

Lorenzo Lombardo è nato e vive attualmente a Catania. Ha studiato e vissuto tra Torino, Cardiff e Kobe, ed è esperto di lingua inglese e giapponese. Ha frequentato la scuola di traduzione editoriale TuttoEuropa e il corso di traduzione letteraria dall’inglese di Oblique Studio. Oggi è dottorando in Scienze dell’interpretazione presso l’università di Catania. Scrive poesie e se gli si chiedesse qual è il suo autore preferito risponderebbe: Eihei Dōgen.

Onoda Sayo
Penso all'alba

traduzione di Eleonora Giannone Codiglione



Alla fine dell'inverno del 2014 vivevo in un appartamento a Walton-on-Thames, vicino a Londra, in Gran Bretagna. Era un appartamento di lusso, insolito per una città così antica. Quando passavo la mia tessera magnetica per aprire la porta del palazzo, l'uomo indiano seduto in portineria mi salutava sempre con un «hey, ya».

Mentre salivo in ascensore fino al terzo piano, si susseguivano una fila di porte allineate lungo il corridoio interno, e una di queste era il mio appartamento. Prima di trasferirmi mi avevano detto che si trattava di un bilocale relativamente piccolo, ma il bagno era grande circa tre tatami, la camera da letto circa quattro tatami e mezzo, e c'era anche un ampio soggiorno con cucina di circa dieci tatami. La moquette bianca era rigida e ruvida come il pelo di uno shiba, ma, a parte questo, l'appartamento era moderno, bianco e confortevole.

Gli inverni inglesi sono cupi e lunghi. Un mattino presto di una rara giornata di neve, ancora stordita dal jet lag, mi sono seduta direttamente sulla moquette bianca e ho guardato fuori dalla grande finestra del soggiorno. Anche se le spesse pareti non facevano passare il freddo, vicino alla finestra sentivo un gelo pungente.

La neve si accumula sul prato e le foglie gialle e appassite vengono nascoste dal manto bianco. Le impronte grandi e piccole, le une accanto alle altre, presto scompariranno. Le tracce lasciate sulla strada si mescolano e si intrecciano come linee confuse, riflettendo lo smarrimento degli inglesi, poco abituati alla neve. Mentre sorseggiavo la cioccolata calda, mi ritrovavo a pensare. Anche in passato osservavo l'alba fuori dalla finestra in questo modo, con una tazza di caffè in mano. Allora non potevo nemmeno permettermi il cacao in polvere. Compravo caffè solubile economico, ne scioglievo solo un po' in acqua calda e lo bevevo con parsimonia. Chi l'avrebbe immaginato che in dieci anni le cose sarebbero andate così.

All'improvviso un animale selvatico emerge dall'ombra degli alberi e mi avvicina al vetro.

È un lupo. O forse una volpe argentata?

I fiocchi di neve piccoli e fitti continuano a cadere sfiorando gli alberi. Premo il palmo della mano contro il vetro e il calore lentamente svanisce. In un attimo l'animale sbucato sulla strada si allontana scuotendo il suo folto pelo. La sua sagoma scompare rapidamente, ma piccole impronte rimangono qua e là sulla neve. Ricordo. Notti lunghe e fredde come questa devono essere difficili. Forse si è svegliato con il naso ghiacciato come me dieci anni fa...

Mi sveglio con la punta del naso congelata.

Alla fine dell'inverno del 2003 vivevo in una vecchia stanza di quattro tatami e mezzo nel quartiere di Bunkyo. Si diceva che fosse una struttura di legno degli anni Cinquanta, ma dall'aspetto sembrava che fosse stata costruita molto prima. Nell'ingresso comune c'era una scala consumata e ripida che ricordava il set di una serie tv con le assi nere del pavimento consumate e lucide. Camminavo in punta di piedi lungo il corridoio, attenta a non fare rumore, e oltre una porta scorrevole c'era la mia piccola stanza di quattro tatami e mezzo. Questa è la mia stanza. La luce arancione che entra dalla finestra esposta a ovest la mantiene calda la sera, ma, una volta calato il sole, la temperatura all'interno della stanza scende rapidamente sotto lo zero. Le pareti sottili come carta e il pavimento con la moquette, messa chissà quando, che punge come il pelo di uno shiba. In un angolo che chiamo cucina c'è un fornello a gas. Il gabinetto e l'ingresso sono in comune e non ci sono né vasca da bagno né doccia. Quindi, all'imbrunire, corro ai bagni pubblici stringendo una bacinella. Per sopravvivere alle notti fredde, mi immergo nell'acqua a quarantacinque gradi fino a quando non sto per svenire, poi torno a casa sfidando la tramontana. Pur essendo al chiuso ora, sento a malapena mani e piedi e li muovo per far scorrere il sangue. Per precauzione mi infilo immediatamente nel futon e strizzo gli occhi. C'è bisogno di forza

fisica per evitare di morire assiderata, e per recuperare quella forza devo dormire. Ma durante il sonno la temperatura corporea scende. Le notti invernali sono lunghe, mentre il tempo a mia disposizione è poco. La temperatura corporea si mantiene al massimo per quattro ore e mezza e, anche se ogni notte torno di corsa dai bagni pubblici alle undici e mezza e mi infilo subito nel futon, mi sveglio prima dell'alba con la punta del naso ghiacciata.

Una vita che sembra una bugia.

È assurdo che ai giorni nostri, nel centro di Tokyo, io abbia paura di morire congelata nella mia stanza. A furia di pensare a questa cosa ogni mattina, intorno alle quattro e mezza non ce la faccio più: metto a posto il futon e striscio sotto il *kotatsu*, la mia unica fonte di calore. Faccio bollire l'acqua nella cucina giocattolo e bevo il caffè. Sorseggio con riluttanza l'infuso leggero e quasi incolore, assaporandone ogni goccia. Fisso con aria di sfida la finestra e bevo una tazza di acqua calda dopo l'altra per scacciare il freddo che penetra attraverso il vetro ancora buio.

Alla fine arriva il mattino.

Il primo autobus scuote il silenzioso Hongodōri, annunciando l'alba.

Poi il cielo si trasforma. Il vero mattino arriva, e cambia il colore del vetro smerigliato. La notte di pace è infranta, il mattino invade la città.

Ho sempre temuto il mattino.

La notte le voci riecheggiano. Ecco perché non è adatta alla violenza.

La notte finisce per trascinare i mostri nel sonno. Ecco perché era più probabile sopravvivere.

Ma quando il sole sorge e il mondo si riempie del brusio della gente, ogni voce si perde nel rumore. E forse anche i mostri si svegliano. Ecco perché il mattino mi faceva paura.

Eppure, a Tokyo, desideravo l'alba. Mi strofinavo gli occhi assonnati e aspettavo il momento in cui il vetro smerigliato passava dal blu scuro all'arancione. Quell'arancione era il colore della vita. Era il silenzioso grido di battaglia che scioglieva la notte e riportava la vita in questo mondo.

Penso all'alba. Penso a quella stanza angusta di quattro tatami e mezzo, alla vecchia carta da parati che cominciava a staccarsi, alla sensazione della moquette sbiadita sotto le mie dita. Penso ai giorni trascorsi a combattere piccole battaglie per riconquistare un mondo dignitoso, e poi penso ancora una volta all'alba.

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

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

Giacomo Collesei Polli

COME SI IMPARA A GUIDARE? Lo leggo tra me e me sul manifesto in alto, la pubblicità di un gruppo assicurativo. Sono arrivato all'ultima domanda dell'esame della patente. In che senso un autocarro che trasporta polli vivi deve rispettare un limite inferiore di velocità?

Mi soffermo sulla faccia tutta storta della quarantenne che è venuta qua con me. All'andata, nell'auto dell'istruttore di guida, non ha fatto altro che sibilare codici, segnali stradali – il finestrino appannato sui campi ridotti in cemento, la parete di fabbriche.

Ha le mani che tremano, gli occhi bramosi sui test degli altri. Qui abbiamo tutti meno di vent'anni. Prima – mentre sbeccolava una sigaretta – ha nominato una figlia piccola, ma nessun papà. Allora, mentre i polli sguaiati non sanno a che velocità saranno condotti al macello, cerco tra le gabbie il nostro futuro. Il mio e quello della quarantenne: viaggi e strade percorse, sentieri e panorami apertissimi. Sua figlia – ormai nostra figlia – allacciata dietro finché non sarà grande abbastanza da slegarsi, stendersi sui sedili, pizzicare il vento dal finestrino.

La domanda la lascio in bianco, se anche un pollo solo riuscirà a evadere sarà una vittoria.

Il test l'ho passato solo io, alla fine. Al ritorno, la quarantenne è rimasta al telefono con la figlia piccola: oggi ti insegnò ad andare in bicicletta, sei contenta? La guardo sparire lungo la via di casa, una facciata screpolata che dà sulla scuola media. Ci riproviamo, le dice l'istruttore.

Decido di scendere anch'io qui e farmi due passi. Con l'istruttore ci diamo appuntamento per la prima lezione di guida.

Mi ritrovo davanti a uno sciame di ragazzini che scalpita nell'atrio, uno spiazzo di cemento grigio tristissimo. Ma loro quel grigio lo calpestano, strisciano, alcuni ci ballano sopra. Due teste arruffate mi guardano, ridono e poi si voltano nei loro inseguimenti, chi viene toccato è l'infetto.

Mi soffermo su quelle corse malate: le gambe scattano e io, all'improvviso, sono un quarantenne.

Giacomo Collesei è nato nella provincia di Padova. Dopo un anno di Lettere moderne nella città natia, si iscrive alla Scuola Holden, laureandosi nell'estate del 2024. Si è poi trasferito a Roma, dove attualmente frequenta il corso di sceneggiatura al Centro sperimentale.

Carolina Dema

Clicker Game

Nella notte l'insegna DEICHMANN CALZATURE è gigante, un'infiorescenza verde digitale che dal balcone potrei quasi zoomare e premerci sopra con un cursore. Non ho mai avuto il coraggio di entrarci perché vendono le scarpe dei morti. Compaiono lì con l'epitaffio, generato dall'intelligenza artificiale, poi il nome, la data.

L'ultima volta che ho sentito parlare di te avevi già trent'anni e me ne parlava in dm una ragazza di diciotto appena compiuti. Ha detto che t'ha smollato a un rave. Avevi: la pelle gialla: all'angolo della bocca: la bava: e gli occhi da cavallo morto in cattività. Hai come al solito spaccato il telefono in due, poi l'hai lanciato nell'erba, le foglie degli alberi sferzate dalla cassa tribetek parevano in 2d, craftate come quelle di *Minecraft*.

Invece l'ultima volta che ti ho parlato di anni ne avevi ventotto e una prescrizione per il Naltrexone sul cell, ma poi hai cliccato .

Da DEICHMANN CALZATURE non ci voglio entrare. Preferisco pensarti sparito a nord-est, cercando la festa (44.95665413261435, 7.939616633099219), marcando le orme bombate delle tue Globe nel risalire una risaia. A dormire in macchina per fartela scendere – oramai avrai imparato. E dirai Di guidare non me la sento. Ti preferisco immaginare discolto nell'acqua come una pasta di M, mitigato nell'aria come la raglia di speed che mi era scivolata dallo schermo del tuo telefono ovvio sempre incrinato.

La ragazza di diciott'anni mi ha detto: Se quando stavate insieme è successo qualcosa, lo sai, puoi passarci, in assemblea (emoji cuore pastello); io le ho risposto Guarda che in ogni caso avrei voluto scomparire con lui in un k-hole smisurato, scheletri intombati in un abbraccio. Avevo anch'io diciott'anni, la keta me l'avevano fatta provare lui e quel J poi svanito per venti euro di crack.

Dopo averla pippata, ricordo, ero un vegetale sradicato dal vento, non riuscivo più a trovare le scarpe. Vans nere. Poi ho comprato le Globe e, figurati, clic, X, non ci ho pensato più.

Carolina Dema è una delle fondatrici della fanzine satirica «Neurosifilide» che esplora gli spazi autogestiti e l'arte autoprodotta. Ha scritto di letteratura, musica e controcultura su «il Tascabile», «L'Indiscreto», «minima&moralia» e altre. Suoi racconti sono apparsi su «Degrado», «Topsy Kretts».

Marcello Destro

Oblio

Nemmeno il soffio, dite. Ed è proprio questo il sollievo. Voi piangete l'evanescenza delle presenze, io ne celebro la perfezione logica. Perché tormentarsi per un'ombra sul marciapiede, quando l'ombra stessa non è mai stata sostanza, ma solo un errore di illuminazione? Eravamo tutti ombre. L'oblio ritira la luce, relegandoci alla nostra forma: il nulla. Vi aggrappate al bisogno di un residuo che ferisca: volete la cicatrice, la prova di aver sentito. Ma questo è il più grande tradimento: l'emozione, come un ospite sgradito, entra, devasta l'ordine e poi svanisce senza saldare il conto. Le vostre voci afone non sono spettri, ma un richiamo che giunge da una distanza insopportabile. Ogni persona amata era uno dei nostri eteronimi falliti. La vostra conclusione è nell'eterno divario tra ciò che il cuore vorrebbe vedere e ciò che la mente nega. Ah, la patetica ribellione del cuore! Il cuore è ostinato. Esige verità dove regna l'inganno. Ma la mente – quella gelida e implacabile – sa che l'unica via d'uscita è accettare l'inconsistenza. Meglio così. Meglio l'oblio. E io lo accolgo con l'unica emozione che mi è rimasta: la stanchezza.

Marcello Destro (1962), informatico, è torinese ma vive a Padova. Non cerca il successo, ma ambisce a un obiettivo più audace: contribuire in modo significativo all'inesorabile declino della letteratura italiana. Dedito alla logica, è votato all'antibellezza e all'assoluta mediocrità letteraria.

Marco Pedrini

Tennis

Mi dicono che Paolino è morto ieri notte. Lo dicono mentre servo, con la maglietta incollata addosso. Stringo la racchetta più forte e butto la palla di là. Abbasso il braccio, il manico scivola appena.

Poi la sua voce: «Biondo, il mercoledì chiudiamo alle sette!».

Paolino faceva le righe dei campi ancora a mano: un secchio di calce e pochi minuti. Dita crepate e scarpe bianche sempre sporche. «Son più preciso di un compasso, Biondo.»

La partita finisce. Resto in piedi a bordocampo, respiro seghettato. Il vento frulla cartacce e foglie secche, le sbatte sulla rete. Mi sfrego la nuca: la pelle è fredda.

Un colpo secco e i lampioni si accendono.

La luce mi prende di taglio, la mia ombra si apre in tre. Sotto il lampioncino, il secchio della calce. Ha il tappo storto. Appoggio la racchetta e mi inginocchio: l'odore secco del metallo mi sale al naso. Lo apro, infilo la mano. La polvere si attacca, ruvida tra le dita.

Mi alzo e attraverso il campo. La terra è umida, cede sotto le suole.

Davanti alla rete un mucchio di foglie rimaste al buio.

Ci passo sopra.

«Paolino.»

Domattina i campi aprono puntuali.

Marco Pedrini (1988) è bolognese. Ha lavorato tra Italia e Austria come medico e oggi vive in Alto Adige. Scrive narrativa e indaga gli attriti tra corpo e controllo. Sta lavorando al suo primo romanzo.

Chiara Puchetti

Un buco per il viso

La mia amica ha una paura; non importa che sia solo una, quella che ha è così grande che le manca l'aria. Nelle conversazioni affollate non s'infila e rimane in silenzio per ore. La mia amica ha una paura che la fa scappare, perciò quando torna a casa si ricopre di Gentaly Beta per soffocare i brufoli e va a dormire con il lenzuolo sopra la testa.

Una volta la conoscevo solo di vista e non ricordo come fosse il suo viso allora. Nel suo album di famiglia ha una testolina bionda che affoga tra cartoline, polaroid con gli amici dei genitori, foto di classe, foto di chiese. C'è anche una panoramica di alcuni santi fatti di mosaico che ci siamo ricordate di aver studiato, «dobbiamo amare i santi perché prima di diventare santi sono stati persone», e mi ha detto di aver assorbito da loro un'idea specifica della morte. Sono santi che si pestano i piedi a vicenda perché i romani del tempo non avevano ancora inventato la prospettiva; quindi li hanno schiacciati contro il muro, con gli occhi spalancati, le tette su un piattino, le ferite che gocciolano lungo la parete. La mia amica ha confessato: «In fondo bene che io non sono granché, così rimango una persona».

Poi l'album è rimasto sul lettone in mezzo a noi, e quando si è addormentata ho continuato a sfogliarlo con la torcia del telefono. Ho trovato un fantasmino alto mezzo metro, il bianco calpestato dalle scarpe di un bambino accanto. Intorno, tanti palmi aperti al cielo, a ricevere dolcetti. Lei aveva un piccolo rigonfiamento sulla pancia, un cestino a forma di zucca che ho riconosciuto perché ce l'avevo anch'io. Teneva le mani nascoste, non chiedeva nulla. E non aveva un buco per il viso.

Chiara Puchetti è nata nel 2001. Da bambina scrive libri che rilega con il nastro adesivo. Ha studiato Lettere e scrittura e ha iniziato a fare teatro. Un'amica le ha detto che la loro età non conta nulla per gli adulti, mentre in realtà è tutto ciò che hanno.

Sara Scarafia

«*Traduco Austen con molto orgoglio, senza alcun pregiudizio.*»

«la Repubblica», 2 dicembre 2025

Intervista a Susanna Basso, traduttrice di Jane Austen, Alice Munro, Ishiguro, McEwan, Amis e altri. Tradurre Austen «è stata l'impresa della mia vita»

Sette anni per sei romanzi. Susanna Basso, signora della traduzione italiana, voce di McEwan e Barnes, Strout e Munro, Ishiguro e Amis, confessa che quando ha ricevuto la proposta di ritradurre per I Meridiani l'intera opera austeniana (i sei romanzi completati e i due rimasti incompiuti) ha tentato in tutti i modi di dire di no: «Poi mi è arrivata a casa la cassa dei volumi bellissimi della Cambridge University Press: tutta Jane Austen. Di fronte a quella meraviglia ho pensato che non si potesse dire di no. Ho accettato ma con grandissimo spavento».

Basso vive a Torino, il suo studio è una grande scrivania che fronteggia una libreria colorata dai dorsi della sua biblioteca. Sul divano decine di taccuini di appunti vergati dalla sua grafia minuta.

Aveva già tradotto Austen, cosa la spaventava?

Questa è stata l'impresa della mia vita. La prima volta, nel 1996, era stata per la collana I classici classici diretta al tempo da Aldo Busi. Il grandissimo spavento dei miei sessant'anni non corrisponde alla disinvoltura con la quale a quaranta avevo accettato.

Un traduttore è prima di tutto un attento lettore: cosa ci restituiscé oggi Jane Austen, a 250 anni (il 16 dicembre) dalla sua nascita?

A me verrebbe da dire: sembra ieri. Virginia Woolf secondo me aveva capito tutto: individua quella grandezza quando dice di essere presa al laccio dalle frasi di Austen. Ed è proprio quello che succede.

Qual è la sua forza?

La scomparsa di Dio e dell'Io. Non scrive mai di Dio nonostante sia figlia di un pastore protestante. Poi c'è lei, inafferrabile: Jane non è in casa, non la si trova nei suoi testi. La sua è scrittura pura, che non concede spazio ai giochi di prestigio. Poche descrizioni, un affondo psicologico che rende i suoi personaggi indimenticabili. Quelli che Ishiguro definisce «i nostri amici artificiali».

Lei traduce le grandi e i grandi contemporanei. Com'è cambiata la lingua del romanzo nel tempo?

In tutte le grandi voci che ho avuto il bene di frequentare si può riconoscere una fortissima impronta vocale. L'impronta vocale di un autore come McEwan, come Barnes, come Ishiguro: la senti nelle frasi e, nel mio caso privilegiato, la risenti andando avanti tornando più volte a tradurla. Vale per le geometrie linguistiche di McEwan, l'eleganza sublime di Ishiguro, per il flusso di coscienza stroutiano e poi per quella inafferrabile quiete apparente di Alice Munro.

Qual è il libro che ha amato di più tradurre?

Experience di Martin Amis è forse quello che mi ha dato più filo da torcere: l'ho detestato per tutto quello che comportava in termini di senso di inadeguatezza, di realizzazione che qualcosa non stava funzionando. E poi a un certo punto è diventato una meraviglia.

Che rapporto ha con gli autori e le autrici che traduce: aneddoti? Ricordi?

A differenza di alcune colleghie e colleghi che avviano corrispondenze intense e proficue con gli autori che traducono, io non riesco a trasformare questi rapporti in scambi personali: è una mia forma di timidezza, suppongo. Gli incontri comunque sono stati tutti felicissimi, desiderati e quindi anche molto felici. Mi piace raccontare di aver incontrato Alice Munro quando aveva già smesso da molto tempo di lasciare il Canada. Ed è stato sorprendente.

Perché?

Mi aspettavo che fosse una donna minuta e invece era una signora alta e con una bellissima figura. E poi ho avuto la conferma della sua voce, perfino della sua voce in termini acustici, della sua allegria e della sua perfidia. Eravamo in un hotel di Roma, una Roma torrida, caldissima, era il 10 di luglio. Munro ha capito che con me poteva fare pettigolezzi sui suoi personaggi, come fossero persone di quel villaggio nel quale tutte e due eravamo state, di quella geografia immaginaria.

Gli amici artificiali, appunto. McEwan e Ishiguro?

McEwan l'ho incontrato molte volte, fino a pochi giorni fa. Sono sempre stati incontri affettuosi. Ormai parliamo dei nostri nipoti, ci mostriamo le foto a vicenda. Ishiguro è di una gentilezza e di una modestia assolute: è esattamente come le sue parole, sobrio come la sua prosa. Barnes, un uomo divertentissimo: ho trascorso con lui un paio di giorni meravigliosi e indimenticabili a Capri per il premio Malaparte.

McEwan ha appena pubblicato in Italia «Quello che possiamo sapere», accolto come un capolavoro.

McEwan attraversa i suoi molteplici saperi che vanno dalla musica classica, leggera e jazz, alla scienza, al diritto, all'arte e alla religione.

I grandi autori anticipano il futuro?

No, capiscono il presente che secondo me è la cosa più straordinaria che si possa fare. Perché se del futuro non sappiamo nulla, è il presente che già ci sfugge. Pensiamo alle quattro famiglie di campagna di cui parla Jane Austen, che in realtà si affacciano sulle guerre napoleoniche, sulla schiavitù. Non è vero come si dice che Austen è fuori dal suo tempo, e Nabokov l'aveva capito benissimo.

L'amore resta la spina dorsale del romanzo?

Sì, l'amore è un motore narrativo meraviglioso, come la morte. Ma l'amore in Austen non è affatto banale. L'altro luogo comune è che lei non racconti cosa succede dopo il matrimonio. Tutti i matrimoni che racconta, tranne uno, quello dell'ammiraglio, sono noiosi, di convenienza, tollerati, finiti, in più casi, già vedovanze.

Qual è stato il primo vero libro che ha tradotto?

Il mio primo lavoro è stato l'epistolario delle sorelle Brontë, tradotto sotto l'egida di Barbara Lanati, la mia insegnante, e con la revisione di Angelo Morino. Il primo libro importante è stato *Bambini nel tempo* di McEwan: lì ho capito che si era aperta la strada.

C'è un libro che avrebbe voluto tradurre?

Tantissimi, ma c'è un autore, anzi un'autrice sulla quale mi piacerebbe tanto lavorare: George Eliot.

Lei è stata anche un'insegnante. Ha ancora senso scrivere, leggere, parlare di letteratura?

Basta conversare con qualcuno per sentire quanto bisogno abbiamo delle bugie che ci raccontiamo, dell'invenzione che proponiamo agli altri di noi stessi.

Emiliano Ceresi

La letteratura come antidoto alle «parole orrende»

«Lucy. Sulla cultura», 4 dicembre 2025

Intervista a Vincenzo Ostuni, poeta e coresponsabile editoriale di Ponte alle Grazie. La sua carriera divisa tra case editrici indipendenti e grandi gruppi

A portarmi sulla via di Vincenzo Ostuni, messi in fila dietro l'altro, alcuni dei libri italiani più belli degli ultimi anni – li ha pubblicati Ponte alle Grazie di cui è coresponsabile editoriale. Ho deciso di incontrarlo, infatti, quando mi sono reso conto che i ritratti di Emanuele Trevi, le tirate di Daniela Ranieri, certe rincorse di Paolo Zanotti, i protagonisti stralunati di Andrea Inglese come pure le pagine digressive in cui Pecoraro si accanisce sul senso del mare o sul non-senso di Roma avevano in comune lo stesso editor: lui.

L'ho conosciuto un pomeriggio nell'ampia abitazione che fu del padre, sorta di «casa del mago» nel quartiere Prati, luogo cui si accede per uno di quegli androni romani che paiono aver sottratto il silenzio alle vie chiassose in cui sono intagliati. Per strada oggi c'è il mercato ma lo schiaffo sui tavoli delle merci, tanto presenti nelle poesie di Ostuni in forma di feticci, si attutisce dopo i primi passi con cui mi addentro oltre il portone.

Da qui è poco distante la Caverna di Platone, cantina sperimentale in cui proprio Lorenzo Ostuni («lo pseudopadre apicale» di Vincenzo) allestì i suoi spettacoli negli anni Settanta così irremissibilmente iniziando il figlio all'arte. L'erede, da par sua, gli ha reso omaggio in alcuni dei suoi versi più belli che hanno però il sentore di una resa dei conti.

Vincenzo mi accoglie all'ascensore che fa scattare nel silenzio del pianerottolo. Non senza qualche impaccio davanti a lui schiudo il pc «dilavato & graffiato» su cui ho allineato i miei appunti: sono al cospetto di uno dei nostri editor e traduttori (sue, per esempio, quelle dei saggi di Foster Wallace e delle poesie di Dickinson) più avvertiti nell'uso dei mezzi digitali i cui trascorsi di nerd hanno singolarmente segnato i suoi testi e la sua forma mentis.

Eppure mentre conversiamo nella penombra del salone ci fanno corona: volumi di esoterismo, icone sacre, specchi incisi, quadri figurativi a tema spirituale. Mi riesce difficile far coincidere questo genere di oggetti con la lingua esatta e ragionativa di chi mi è di fronte.

La stessa di chi bada con cura igienica a non pronunciare le aborre «parole orrende», magnifica ossessione che, ogni giorno, Ostuni colleziona e archivia rimestando nel pattume del chiacchiericcio quotidiano per poi riportarle sui social in una rubrica giornaliera ormai famigerata. Ma non è questa, lo si vedrà, la sola apparente contraddizione che anima la sua vocazione. Editor di narrativa scrive poesia di ricerca; comunista radicale lavora per uno dei maggiori gruppi editoriali del nostro paese; antiatlantista custodisce una collezione di «Topolino» da fare invidia alla New York Public Library; figlio di un

grande visionario (questa la ragione dei volumi) rivendica per sé le meraviglie tattili del materialismo. E del resto, come ha notato **Cortellessa**, il nome di Ostuni è quel Sanguineti che confessava avere posseduto da ragazzo un quaderno con in copertina l'oltranzistica etichetta TUTTO.

E l'agonica tensione a voler tenere insieme quel TUTTO sembra davvero la stessa a cominciare dall'incipit onnivoro su cui Ostuni apre il suo avvincentissimo *Faldone* in versi (il Saggiatore, 2025): «Raccogliamo le immondizie d'Occidente» ti dico; «le mettiamo nei sacchi alla rinfusa – di juta, di carta, di plastica;

ci mettiamo dio e la morte, ragione e immaginazione, itinerarium mentis, Storia, scienza, eros; agápe, spirito e predestinazione; utopia, felicità, mercato, diavolo;

e per ultimi significante, significato, significazione». È per questa sua inclinazione al confronto su ogni lato forse che, di nuovo in strada, mentre riguadagno l'auto che ho parcheggiato oltre le file di banchi ora chiusi, penso che il nostro lungo dialogo non è stato poi troppo diverso da quelli che, così fitti, tramano la sua poesia. Momenti, come i versi citati, che per Ostuni servono a inscenare la presenza di più voci ma pure come «metodo d'intesa, o di definizione e innesco del conflitto» tra due persone che si confrontano sul senso di ciò che fanno mentre lo fanno e magari per dirsi: «Non è impraticabile l'utopia».

Vorrei partire da uno dei testi del tuo «Faldone», quello che si intitola «Controfattuale». In questa poesia, se così mi è concesso definirla, racconti vari tuoi futuri possibili tra cui una carriera alternativa di assistente universitario. Tanto più vorrei conoscere allora le ragioni del tuo approdo nell'editoria.

Dopo una laurea in Psicologia e un momento di spaesamento in cui feci un corso da programmatore informatico, mi iscrissi a Filosofia direttamente dal terzo anno e, prima ancora di finire gli esami, vinsi il dottorato proprio in filosofia, materia in cui di fatto non mi sono mai laureato.

Al tempo ero iscritto a Roma Tre e ho misteriosamente ottenuto la borsa alla Sapienza. Sono così entrato in un dipartimento altamente strutturato sul piano dei rapporti clientelari, mentre nel mio non persi il concorso.

Varcai così la soglia dell'università da completo parvenu e il coordinatore di dottorato mi convocò dopo poche settimane proponendomi di fargli da assistente di filosofia politica, ambito che però non era il mio. Rifiutai terrorizzato. In realtà poi negli anni mi sono molto più appassionato alla filosofia politica che non allo studio della mente. A posteriori, mi sono pentito.

Ti sei magari in parte risarcito con le traduzioni di molta saggistica che va in questa direzione.

Vinto a sorpresa il concorso nel '97, non prima di diversi fallimenti, a dicembre Marco Cassini che era stato con me uno dei membri di Larp (Laboratorio aperto di ricerca poetica), nonché fidanzato per cinque anni di mia sorella, mi telefonò. Io allora già collaboravo occasionalmente con la rivista «minimum» e lui mi riferì che si era da poco aperta una posizione da redattore di «Lo Straniero» di Fofi, rivista che è divenuta il mio primo mestiere editoriale, un lavoro comunque part time, molto elastico nel senso dell'espansione più che nella sua restrizione dell'orario. Ricordo di aver trascorso nottate intere ad allestirne le pagine. Ho accettato perché non possedevo redditi né rendite e volevo andare fuori di casa dei miei. La borsa di dottorato ai tempi ammontava a un milione e trentaduemila lire che non erano sufficienti a una vita indipendente.

Le ragioni per cui ho poi abbandonato l'accademia sono economiche. Non ho una passione specifica né eccessiva per l'editoria: ce l'avevo molto di più per la filosofia, a dirla tutta. Però all'epoca – come ora mi pare – c'era poca speranza di trarne da vivere.

Poi è nato mio figlio e io mi ero addottorato da pochi mesi, immagina... Avrei voluto continuare: mi mancava poco alla laurea – la filosofia è stata una

disciplina che ho coltivato da lì in poi in maniera pressoché dilettantesca. In quel testo cui fai riferimento tu ci sono allusioni anche ad altri futuri possibili, d'altronde...

Tra questi, oltre al tennis, l'informatica. So che sei stato tra l'altro a lungo un campione di Prato fiorito. Tratto che evidentemente hai trasmesso a tuo figlio, da poco campione mondiale di Tetris.

Ho detenuto a lungo il record italiano di Campo Minato, è vero. Il record mondiale lo possiede un giocatore cinese, sempre sorprendenti loro per rapidità e risultati, ed è per me un traguardo irraggiungibile. Era compreso in Windows, dunque al tempo ci giocavano davvero tutti i nerd come me, anche in maniera accanita.

Certo, quello che fa mio figlio è molto più complicato: nel Tetris entrano in gioco la proiezione, la rapidità di calcolo o di mano, e soprattutto la rotazione mentale che è movimento complicatissimo: è un videogioco che richiede molteplici talenti.

La matematica è stata la singola cosa più facile della mia vita, il linguaggio più naturale per me. Tuttora i miei amici mi prendono per il culo perché se andiamo a mangiare la pizza io in un istante divido il conto secondo i decimali a fine cena: ho una confidenza speciale con i numeri.

È un linguaggio che mi pare si ritrovi anche nei tuoi libri che in effetti non attingono sempre al più prevedibile ambito dell'umanistica.

Lo stesso computer è uno strumento centrale: la strana forma del mio libro, d'altronde, concepito in orizzontale, ricalca quella del monitor. Uno dei motivi per cui io scrivo in questa forma è che mi sembra in fondo la più naturale a chi, come noi, lavora ore solo davanti al computer. Acquistai il mio primo computer per scrivere la tesi ma subito appresso, più o meno contemporaneamente, per impaginare la rivista «Dàrsena» e fare il redattore. Da lì in poi, mette i brividi dirlo ad alta voce ma è così, ho passato l'intera vita davanti al monitor.

«La matematica è stata la singola cosa più facile della mia vita, il linguaggio più naturale per me.»

Visto che hai menzionato «Dàrsena», vorrei soffermarmi allora sul momento aurorale delle riviste di cui sei stato un testimone. A minimum fax tu arrivi nel frangente in cui non è ancora una casa editrice ma, appunto, un magazine che viene spedito ai lettori via fax.

Daniele Di Gennaro e Marco Cassini avevano fondato la rivista. C'era poi un comitato organizzativo molto allargato e parecchia gente ruotava poi attorno alla redazione: quelli di quel periodo che si sono affermati come scrittori direi che sono Antonio Pascale e Francesco Piccolo.

C'ero anch'io che allora avevo pubblicato qualche testo in versi, facevo alcune traduzioni, magari un'intervista ogni tanto. Ma in maniera divertita, spesso improvvisata. Con Simone Caltabellotta provammo per esempio a intercettare Giovanni Giudici, che era un nostro idolo, e lui ci diede clamorosamente buca.

Nel '94 nacque la casa editrice, la rivista nel '93. Dal '94 al '97 ogni tanto curai dei lavori per loro. In più dirigevamo questa rivista ulteriore, «Dàrsena» appunto, di poesia e critica in cui redattori erano, oltre a me, Laura Pugno, Marco Cassini, Simone Caltabellota, Michele Fianco, Paolo Paglioncelli, Federica Clementi, che poi è finita a insegnare negli Stati Uniti da slavista, Mario De Felicis, che è un poeta. La rivista dal '94 al '96 è uscita a marchio minimum fax, però era in realtà più un favore che ci faceva la casa editrice, nonostante Cassini all'interno di ambo le redazioni, che un effettivo investimento del marchio. Certo, se andavi allo stand della Fiera del libro di Torino la trovavi in un angolino riposto però, insomma, oggi credo che non si rintracci in nessun catalogo – neppure storico.

Ho imparato, per tentativi, da lì a impaginare. Successivamente sono entrato come collaboratore da minimum e, senza che ciò fosse esplicito, sono diventato in breve tempo anche il redattore della casa editrice. Non dico caporedattore perché non avevo nessuno sotto, anzi, ero un *monoredattore*. A uno stadio avanzato per fortuna sono arrivate prima Valentina Pigmei e poi Martina Testa, che poi è rimasta per diversi anni.

Fino alla scissione in Sur. Tra le ragioni del vostro incontro immagino ci fosse Foster Wallace alla cui traduzione avete lavorato entrambi, come mi ha raccontato in un'intervista.

Fu così. Mi fu affidata la traduzione di *Tennis, tv, trigonometria e tornado* ma mi resi conto abbastanza presto che fra dottorato e lavoro non ce l'avrei fatta a curare al dettaglio un libro così ingente.

Christian Raimo, che allora già circolava negli ambienti della casa editrice, ci propose di farne una prova di traduzione a quattro mani con Martina Testa, che non conoscevo, loro si frequentavano invece sin da quando erano liceali, e lui garantiva per lei. Tieni conto che al tempo loro avevano ventidue anni, io ventisette.

Quei due fecero uno splendido saggio, davvero oltre ogni aspettativa, e io non ebbi dubbi nell'accoglierli. Infatti il libro è firmato da tutti e tre e così è l'edizione tutt'ora in commercio: io ho tradotto due saggi e gli altri sono versioni a quattro mani da Raimo & Testa. Testa – se lo chiedi a me – è tra le persone più in gamba che io abbia mai incontrato in questo campo e lo è da ogni punto di vista: straordinaria intelligenza, abilità linguistica assoluta, generosità, simpatia, che certo non guasta.

L'esperienza con «Lo Straniero» fu invece quella di un escluso che non è mai entrato nel clan. Scomoda, non sempre gradevole. Non mi trovavo molto d'accordo con Fofi, mi sentivo ai margini del suo gruppo, e tuttavia riconosco che era una rivista bellissima con marcati spunti di interesse. Trascorrevo le nottate a fare le bozze, appunto. Non ero però fra le forze creative della redazione.

Vista la tua adesione al partito comunista rivoluzionario forse c'era una troppo diversa prospettiva politica. All'epoca non era chiaro, però sì, senz'altro. Considero Goffredo Fofi un intellettuale enorme come pure l'erede di una tradizione, quella liberal-socialista, che per me è mutila. Ma non era questo il primo piano anche perché sono idee che ho sempre rispettato: non stavano all'altro capo del compasso, ecco. Poi i miei orientamenti erano ancora imprecisi, in quella fase, anche se, lo riconosco, già abbastanza permeanti.

Mi dicevi poco fa della nascita di tuo figlio. Uno dei tuoi libri che preferisco, «Il libro di G.», è dedicato a lui. Mi colpisce che già da bambino possedeva uno speciale talento nel far crollare torri di Lego in una sorta di

Wallace

David Foster Tennis, tv, trigono- metria, tornado

e altre cose divertenti
che non farò mai più

m
minimum fax

premonizione del Tetris. Ma l'altro protagonista è certo tuo padre, una figura interessantissima e sfuggente di «visionario» e di cui mi pare di riuscire a carpire solo frammenti. Mi ha molto colpito visitare la sua cantina, che è sempre in questo quartiere e dove hai tenuto simbolicamente la prima presentazione del tuo libro. Mi sembri da lui diversissimo di là dalla somiglianza che invece riconosco nei ritratti che ci circondano qui.

Mio padre è stato un personaggio davvero singolare. Per mestiere ha sempre lavorato in Rai: il suo lavoro principale, quello con cui – per così dire – «portava lo stipendio casa», era in verità il programmista-regista. Era un funzionario e non ha mai fatto carriera, ma ha prodotto lavori interessanti e in vari ambiti, fra l'altro: perché si è occupato di sceneggiati, musica classica, cinema d'autore e, negli ultimi anni prima della pensione, è riuscito ad allineare i programmi Rai ai suoi interessi – dunque misteri, esoterismo, mistica, religioni. Argomenti al più bizzarri che lui abbracciava, ci tengo a precisarlo, da progressista, un progressista moderato a dire il vero [*ride*].

Ha avuto una traiettoria intricata a partire dalla letteratura, lui ha scritto moltissime poesie – era un bravo poeta secondo me – seppure rimane ignorato. Ha scritto poi parecchio di teatro e negli anni Settanta possedeva una delle tantissime cantine sperimentali a Roma, non la più preminente, ma forse la più curiosa. La programmazione si spingeva infatti oltre l'orizzonte del prevedibile perché in questo strano antro si occupava di esperienze a cavallo tra il teatro, la drammatizzazione improvvisata soprattutto mimica e poi conduceva esperimenti che direi di tipo psicologico-paranormale. L'auspicio di mio padre era che questo genere di rappresentazioni potesse funzionare da «psicodrammi sotto steroidi».

Mi ricorda molto Jacob Levi Moreno, che oltre ad aver ideato gli psicodrammi aveva provato a integrare scienza e religione per tutta la sua vita.

I suoi lavori miravano in effetti a svelare alcuni aspetti della psiche di chi vi era sottoposto: l'obiettivo era coinvolgere molto il pubblico che a turno

era convocato sul palco. Poi questa sua tecnica si è persino evoluta in una disciplina, da lui ribattezzata «biodramma», che per un periodo si è anche insegnata negli Stati Uniti, e lui di conseguenza ha girato un po' di teatri per «tramandarla».

Per quanto riguarda invece le arti ha poi sviluppato una tecnica tutta sua per l'incisione di specchi: in questa stanza ce ne sono pochi ma la cantina ne è piena.

Immagino che fu lui a «iniziarti» – mi viene da dire in tutti i sensi – alla scrittura.

Altroché. Nulla di particolarmente vessatorio, però in effetti mi fece scrivere sin da piccolo con molta aspettativa, parecchia insistenza.

D'altra parte, nel '75, quando io bambino iniziavo a scrivere, eravamo da un certo punto di vista in pieno Novecento, e la poesia poteva ancora avere una qualche rilevanza nella vita delle persone. Oggi, lo sappiamo, ciò è impensabile.

Ecco, durante la mia infanzia è come se io avessi inseguito la coda lunga del prestigio sociale di cui la poesia ha goduto nel Novecento italiano, insomma, ero come in scia di quella cultura. Non che io leggessi chissà che a cinque anni, solo quelle sui susseguenti – figurati –, però era un aspetto su cui mio padre reputava valesse la pena di insistere con un bambino per coltivarne la creatività e, magari, affinché potesse continuare, un giorno, a farlo in maniera realizzata. Erano decisamente altri tempi.

Quando ho iniziato non ho mai smesso di scrivere versi: lui è stato non solo il mio primo motore, ma direi anche il mio primo esempio. Ecco: il poeta che io leggevo più da bambino era mio papà. Mi faceva leggere tanti testi suoi, desiderava conoscere le mie reazioni, stimolare i miei commenti, allenarmi alla comprensione della poesia. Per questo – anche se non sembra – c'è traccia, oltre la coltre, della sua poesia sotto la mia. Su altri versanti sono stato profondamente in conflitto con mio padre per quasi tutta la sua esistenza con un'eccezione forse negli ultimi scampoli in cui, come talvolta accade, ci si incontra a metà strada con un padre anziano. Ad ogni modo,

tutta la sua personalità debordante è stata decisiva per tutto ciò che ho scritto.

Come in quella bella poesia di Magrelli in cui il poeta si specchia e vede il padre farsi largo dentro di lui nei dettagli del viso.

Direi che avevamo attriti per tante ragioni ma più di tutto per via del suo entusiasmo per qualsiasi spiegazione antimaterialistica, visionaria, sincronica, analogica della realtà a discapito di ogni meraviglia della materia. Al contrario, io ho sempre ritenuto che la materia fosse radicalmente più meravigliosa dello spirito o di ciò che alcuni reputano essere spirito ed è, ovviamente, materia.

E tu del resto apri il «Faldone» con una poesia scritta da bambino...

Ti fa piacere vederla? I miei la tengono appesa qui in corridoio come un trofeo o, peggio, un diploma. Questa apre in effetti tutti i miei libri [*la toglie dalla parete e la adagia su un leggio*].

E tra l'altro è già impaginata orizzontalmente col lungo «verso-fisarmonica» à la Pagliarani che però è anche tipico dei tuoi libri. Chi è passato per la cantina? Hai conosciuto poeti per te importanti?

Decisamente ho conosciuto persone ragguardevolissime. In particolare Federico Fellini, che era amico di mio padre. Un suo film dell'83 che si intitola *E la nave va* fu prodotto dalla Rai e in particolare da mio padre, che allora lavorava nel comparto produttivo. Ero piccolo, però, non era una situazione in cui potessi assumere molto – certo i suoi film, così sognanti, mi colpivano.

Un altro che ho conosciuto da vicino, forse il mio regista preferito, è Tarkovskij. Fu proprio mio padre il produttore esecutivo di *Nostalgia* per la Rai.

Ricordo di aver trovato il vostro cognome nei «Diari» in effetti.

Come no! «Ostuni», «Ostuni» lo ripete spesso: a ben vedere era visto anche un po' come uno scassacazzi.

E però Tarkovskij era molto incuriosito dalle inclinazioni spirituali di mio padre che ci mise poco, anzi pochissimo, a portarselo alla caverna dove lo fece poi assistere a diversi suoi biodrammi. Di lui ho il ricordo come di un orso schivo. Altro artista che ho conosciuto lì – e per le stesse ragioni – ovvero mio padre dietro a un suo film, è Theo Angelopoulos: non ci fu però chissà che scambio, stavolta.

Tutti registi, dunque.

Non vantava moltissime frequentazioni letterarie: aveva conosciuto Sinigalli, altro lucano isolato e, come lui, trasferitosi per un tratto a Roma. Era poi molto legato a un poeta che era stato anche suo compagno di università e di cui hanno da poco pubblicato tutte le poesie: Elio Fiore.

Poeta singolare e molto amico di poeti: anche a lui dedichi una bella sezione del «Faldone» in cui dialogate su la prefazione di Manganelli a «L'Isola del tesoro».

Mi ricordo una volta, nel '91, avevo ventun anni e gli portai in dono la mia prima plaquette. Era felicissimo. Una volta, ero piccolino, mi disse: «Se tu farai lettere ti donerò un giorno tutta la mia biblioteca». Era magnifica: mi pento di aver fatto psicologia anche solo per questo.

Appena gli regalai il libricino afferrò la cornetta e telefonò a Mario Luzi, che allora era già molto anziano: «Ho qui con me il mio amico Vincenzo Ostuni che è giovane e promettente poeta e ha appena pubblicato la sua prima silloge!». Me lo passò senza preavviso e io mi sentii morire, ma devo dire che entrambi eravamo in imbarazzo.

Non riesco a immaginare forse un poeta più diverso da te: anche solo per le sue aperture religiose.

In effetti... Ma allora mi piaceva. In particolare apprezzavo *Nel magma*, opera di cui non per caso sono stati studiati i rapporti con la neoavanguardia. È una raccolta in cui ci sono molti dialoghi e la presenza fittissima nelle mie poesie di dialoghi non è da escludere che derivi in parte da lì.

Cosa ti disse?

Ricordo che strinsi il telefono tremendo e Luzi pronunciò all'altro capo una frase che non posso scordare: «Sono lieto che si sia dissolta la crosta d'ignoranza che ci separava» [ride]. Che non si sa se è una presa per il culo o no.

D'altronde non era sprovvisto d'ironia, anche nei suoi versi.

Ed estremamente gentile. Si era reso conto che all'altro capo c'era un ragazzino spaurito.

Come sei passato però dalle telefonate con Luzi a Balestrini, a lui diametrale, che legge i tuoi testi alla prima presentazione?

Fondamentale e formativa fu me per l'esperienza di Larp. Al liceo io leggevo pochissimi contemporanei. A casa mia c'erano i libri di Luzi e si può ben dire che a vent'anni non avessi letto molto altro.

Sempre in quel periodo spedii le mie poesie a un concorso che si chiamava Primi versi, che era organizzato in un teatro tenda che oggi non esiste più: Spazio 0. Inopinatamente vinsi il premio: in finale con me c'erano Marco Cassini, Simone Caltabellotta e altri poi diventati amici.

Dopo averli conosciuti, pensai subito che fosse il caso di frequentarci. Li invitai allora alla cantina, spazio che da là in poi ho sempre sfruttato per incontrare persone con cui mi sembrava di poter condividere qualcosa.

Per ricorrere a un'espressione di Cortellessa, che in proposito ha parlato di «postindividualismo», mi sembra che tu sia appartenuto a una generazione che ha saputo – in diverse fasi della sua traiettoria – aggregarsi. Lo hai fatto col Tq, con Larp, C17, il «Caffè illustrato» sorto attorno a Walter Pedullà.

Certo, è stato vitale. Un'altra esperienza fondamentale per me, spero non solo per me, fu EsCargo poi divenuta Exargot quando siamo fuoriusciti dall'Esc, storico centro sociale di Roma. Una comunità con cui abbiamo organizzato tantissimi eventi dal 2008

al 2020. La dinamica collettiva è stata presto l'unica possibile e credo ve ne sia traccia nella mia poesia che continuamente rimanda a dimensioni comunitarie. Fu un rapporto virtuoso, quasi parassitario. Molte di queste persone mi guidarono, altre portarono nella mia vita i versi di Pagliarani, Giuliani, Fortini, Magrelli. Tutti autori di cui io non sospettavo l'esistenza e che ho cominciato ad approfondire negli anni de Larp proprio perché c'erano Michele Fianco e Simone Caltabellotta, che facevano Lettere e li scoprivano alla cattedra di Francesco Muzzioli. Momenti felici: si leggevano pubblicamente gli autori, se ne discuteva assieme in maniera anche vibrante, si studiavano in modo diverso da come avveniva all'università.

Pagliarani che citavi è senz'altro il primo a cui si pensa leggendoti.

Il primo numero della rivista «Dàrsena», che è del '94, ha una sezione critica che è interamente dedicata alla sua *Ballata di Rudi*: per noi era un masterpiece. Certo per via della lettura di Pagliarani, che allora avevo approfondito più di Sanguineti, che invece ho recuperato dopo con i ventisei-ventisette anni, decisi di riprendere la sua idea di verso lungo, o comunque di disposizione verbovisiva prolungata in orizzontale sulle pagine. E però modificandola anche secondo altri influssi: credo per esempio che le mie gradinature, che sono di vari tipi, debbano quasi di più a Giorgio Caproni.

Un altro autore che in effetti maneggiava, come mi pare fai tu, la filosofia ma sciogliendola nella quotidianità. E Sanguineti?

Lui per noi era una specie di idolo e avevo sempre covato la curiosità di conoscerlo. Un periodo collaborai con «Liberazione» e un'estate al giornale organizzarono una breve rassegna con giovani poeti che intervistavano autori più grandi. Non me lo feci ripetere e andai da lui a Genova, era tra l'altro da poco uscito il mio primo libro che gli avevo spedito in anticipo, e verso il quale fu piuttosto freddo, ma

comprendo le sue ragioni. Fu un dialogo vastissimo per il quale mi ero preparato ossessivamente: provavo enorme timore di lui. Sanguineti fu molto generoso o forse quel giorno semplicemente aveva voglia di parlare: restammo al bar per più di due ore a discutere fitti fitti. Solo una piccola parte della conversazione uscì sul giornale. Mi piacerebbe un giorno ripubblicarlo tutto: non lo rileggo da quasi vent'anni.

Poi lui ha avuto occasione di ascoltare altre mie poesie, in diverse situazioni. Gabriele Pedullà poco tempo fa mi rivelava questo episodio in cui lui avrebbe colto sulla faccia di Sanguineti, durante un poetry slam storico di Roma, uno dei primi in città, a cui parteciparono anche Christian Raimo, Nicola Lagioia, Filippo Timi, avrebbe intercettato, dicevo, quest'espressione molto approvante di Sanguineti per un mio testo che – questo invece ricordo io – non fu calcolato dalla giuria.

È vero dunque che, come si diceva un tempo, «in ogni città d'Italia c'era un giovane disposto a morire per Sanguineti». A legarvi anche l'idea di impegno e ideologia: con una serie di intellettuali a te consentanei hai fondato forse uno dei pochi movimenti, o gruppi di riflessione, sorti dall'industria culturale degli ultimi anni. Tq nacque nel corso di una riunione a Laterza e l'innesto fu un appello firmato da un piccolo manipolo di scrittori tra cui in prima fila sicuramente vi erano Raimo, Vasta, Desiati. È stata un'esperienza effimera e tutto sommato fallimentare, ma molto formativa per me: andrebbe studiata anche solo per comprendere le ragioni per cui è finita.

È l'unico periodo della mia vita in cui ricordo autori della mia generazione che si riuniscono per ragionare di temi di politica culturale. Abbiamo, nel tempo, prodotto parecchi manifesti (il manifesto sull'editoria, per esempio) che sono stati pubblicati poi sui quotidiani. In particolare, la questione della precarietà che non è minimamente migliorata nell'editoria da allora ad adesso, come del resto non sono progrediti gli altri problemi che allora provavamo a portare all'attenzione.

Senz'altro a guidare Tq stava l'idea di accoppare esperienze diverse fino a che non si è giunti a un bivio. Rimanere – per dir così – un movimento autoconvocato di intellettuali oppure, viceversa, aprirsi a lavoratori del settore, ma in un senso più ampio di quello che si limitava al dialogo tra scrittori ed editori. Secondo me correttamente imboccammo questa seconda opzione, ma lasciando di fatto il movimento scoperto perché tutto fu egemonizzato da un'ala più radicale.

Intellettuali provenienti da aree più moderate gradatamente mollarono la presa. Tq fu comunque un'esperienza piuttosto decisiva anche perché accolse parecchio interesse al tempo, ebbe davvero una risonanza notevolissima. Come redigevamo un documento o organizzavamo un evento i giornali erano pronti a seguirci offrendoci spesso risalto.

Credi che valga la pena raccogliere quell'eredità?

Lo credo. La mia generazione non ha più fatto molto. E secondo me ormai è anche troppo anziana e distaccata dalla realtà. Visto lo stato attuale, io sarei disposto a fiancheggiare qualunque movimento in una direzione di critica affine a quella di Tq. Lo dico perché alcune delle questioni che Tq sollevava le trovo attuali. È vero, la situazione è precipitata in maniera forse ancora più verticale di ciò che ci si attendeva e – dunque – le letture sono state superate. Di contro, i macrotemi, le traiettorie di ricerca, sono svaniti dal dibattito pubblico eppure restano lì.

Tu in quel periodo pubblichi un saggio su «Alfabeta» intorno alla qualità letteraria: è un aspetto su cui ti sei molto speso in quegli anni.

Sì, mi sta molto a cuore e le cose non sono migliorate da allora. Lo scrissi per far notare che molti Paesi, e specie quelli nordici, notoriamente reputati più virtuosi di noi su tanti campi, hanno nel tempo congegnato dei meccanismi di sostegno non all'editoria in generale, bensì a quella di qualità.

Pensa alla Book Commission istituita in Norvegia, che ogni anno acquista mille copie di circa cento

titoli destinandole alle biblioteche che, in questi Paesi, hanno ovviamente un'incidenza sul welfare molto diversa dalle nostre. In Norvegia, il tasso di affluenza è dell'85%, in Italia è tanto se si arriva al 15%.

Al tempo non era impossibile immaginare meccanismi virtuosi, anche da noi. Eppure quando parlavo di questo sembrava che da un momento all'altro dovessimo diventare tutti dei piccoli Zdanov: ovvero decidere noi cosa valesse la pena pubblicare e cosa no. Laddove – invece – dovrebbe esistere un discorso critico di pari passo con il dibattito pubblico.

Forse già allora non era possibile ripristinare l'impatto della critica sulla diffusione dei libri, ma era senz'altro percorribile una gestione diversa a livello sociale, collettivo, mi dico persino istituzionale, nel rapporto con la qualità.

E d'altra parte a sancire «l'eutanasia della critica» era stato già Mario Lavagetto vent'anni fa in un piccolo classico. A proposito di qualità vi sono le classifiche nate altrove e ora condotte da «L'Indiscreto».

Certo, sono un remoto erede di quel discorso, visto che alcune persone che le hanno promosse, in particolare Vanni Santoni, erano in Tq.

L'iniziativa avrebbe bisogno di una vistosa revisione. Le classifiche in sé non sono male, anzi, ma il punto è che non sono collegate a degli adeguati meccanismi di promozione: spesso i pareri che esprimono li trovo condivisibili, d'altronde faccio parte dell'ampia giuria, e però la validazione non si traduce mai in un'adeguata spinta per le opere reputate meritevoli che restano confinate nell'ombra o – peggio – nelle nicchie.

In effetti si dice che il dibattito culturale è sempre più animato da conformismo e generico consenso. Qualcuno ha parlato di «ufficio stampa permanente». Tu sei sicuramente una persona che viene in mente per la ragione opposta: spesso esprimendo con candore giudizi tranchant su autori pure largamente acclamati, occasioni che non sono sicuro ti abbiano giovato. Mi viene in mente la polemica con Carofiglio o il tuo parere su una poeta

largamente apprezzata – da me compreso e molto – come Patrizia Cavalli. Certo una postura che nel Novecento era comune e anche tra scrittori che poi si ritrovavano a tavola assieme e che oggi è desueta.

Calvino, solo per dire un autore che passa per figura conciliante e strategica, caratteristiche che in parte dovette possedere, nelle lettere editoriali era decisamente più acuminato della media dei critici attuali. Nel caso di Carofiglio ci fu addirittura una querela da parte sua. Ma mi piace soprattutto ricordare la campagna affettuosa di tanti scrittori che mi furono vicini. Se oggi cerchi «Vincenzo Ostuni» su Google tra i primi venti risultati quindici sono sul *Faldone* e almeno cinque su Carofiglio. Ricordo che fu un'altra vicenda che occupò il dibattito pubblico. Venivo *inseguito* dai giornali per una replica. Una volta ero a Stazione Termini in attesa di un treno e sugli schermi con le news del giorno è apparso persino il sottopancia sulla presunta «lite Ostuni-Carofiglio». Sfioravo la paranoia: davvero ne sentivo discutere ovunque. Il mio proverbiale quarto d'ora di notorietà è dovuto al fatto che su Facebook ho detto di Carofiglio quello che pensavo, e ancora penso.

L'ho scritto certo inopportunamente perché avevo appena *rosicato*, come si dice qui, che Emanuele Trevi avesse perso lo Strega con *Qualcosa di scritto* per soli due voti e, dunque, la mia era un'esternazione a botta calda e – devo ammetterlo – in un frangente di non particolare lucidità. Però ho espresso quello che ritengo essere il *mio* giudizio sulla sua qualità di scrittore non certo sulla persona, come mi pare invece fu percepito.

Lo stesso ricordo che ti è capitato con Bowie.

David Bowie è morto lo stesso giorno di Boulez. Ora, io apprezzo Bowie, possiedo diversi suoi dischi, gli sono affezionato: però non ritengo sia esattamente un gigante. E non perché tracci confini tra cultura alta e cultura bassa... In realtà, ora che ci penso lo faccio [ride]. Ma perché credo che Boulez sia stato davvero una delle figure decisive del Novecento in tutte le arti – non solo la sua.

Su Boulez quel giorno leggevo piccoli ritagli e attorno a Bowie si spandeva invece l'inchiostro in cui gli si dava del genio. A infastidirmi era lo squilibrio del discorso, non certo la celebrazione. Osai scriverne un'altra volta su Facebook e fui massacrato, addirittura uscì un articolo sul «Fatto Quotidiano» su questo presunto ridimensionamento. Lo stesso mi è accaduto con Carmelo Bene, che a me non piace per nulla e vedo ovunque osannato senza argomentazioni.

Non reputo Cavalli un vertice della nostra letteratura. Parliamo di molti gradini – se non diverse scalinate – al di sopra di Gualtieri e Candiani, per dire due nomi d'oggi. Però le sue poesie si leggono con piacere e senza repulsa, anche con simpatia: la qualità mi pare tutto sommato media, e specie rispetto ad autori morti negli stessi anni magari trascurati. Con lei l'ultimo tentativo: dopo Cavalli ho rinunciato all'idea di poter dialogare criticamente sulle icone in rete. Ora al massimo provo timidamente a pubblicizzare il mio libro. Questa sfrontatezza mi è senz'altro costata perché nel mio settore lavorativo sono percepito come un grandissimo rompicoglioni – e io in verità polemizzo un centesimo di quanto vorrei – ma comunque sono considerato *high-brow*, uno che *non* è commerciale abbastanza, uno che c'ha la puzza sotto al naso, uno che magari fa delle scelte azzeccate di alta qualità che, solo per ragioni misteriose, riescono a funzionare: sto pensando ai Francesco Pecoraro, Daniela Ranieri, Emanuele Trevi.

Trevi lo pensavo anche rispetto al rapporto con tuo padre: anche lui ha diversamente sublimato una lezione singolare, quella che gli proveniva dal padre junghiano, Mario Trevi, che ritrae in «La casa del mago».

È vero, lavorando a quel libro ho avvertito anche io diversi parallelismi. Pensa che quando io ero bambino e non sapevo spiegare che mestiere facesse mio padre ai miei amici rispondevo: «il mago».

Prima dicevi che su Facebook ti limiti a promuovere il libro ma non sono del tutto d'accordo. Da tempo qui (e

su X quando si chiamava Twitter) hai aperto un osservatorio permanente: la raccolta delle «parole orrende», alcune di queste sono poi divenute un piccolo oggetto-libro per Tic edizioni. Attività che mi ha ricordato l'autore del Gruppo 63 che meno ti è stato affiancato: Arbasino. C'è in rete un video in cui siete insieme alla Feltrinelli, tra l'altro. Ad accomunarvi la raccolta de la bêtise, dei rifiuti verbali, degli automatismi, i discorsi (che lui da lombardo perfidamente scriveva con la «z»), di immondizia linguistica, di idee ricevute: tutto il pattume che non è letteratura e che però in certi libri termina. In «Paese senza» si capisce presto, per esempio, che a contare per lui non è Moro ma tutto il paratesto che concresce attorno a Moro: «Le parole orrende» cioè che il suo affaire fa pronunciare ai quotidiani.

Mi interessa molto l'idea della spazzatura, in effetti. Per me i rifiuti sono un hashtag sotto cui ho stipato da anni appunto *le parole orrende* che popolano la nostra lingua, ma anche il *Faldone* stesso, lo dico sin dal testo d'apertura, è una discarica.

La questione delle scorie, dei rifiuti e frammenti, e non frammenti in generale adorniani o benjanianamente intesi, ma proprio nell'accezione di rifiuti, sta tra l'altro al centro di un libretto che uscirà il prossimo anno per Camera Verde e che si intitola *Capo Horn*: un unico grande testo in cui ho immaginato una... hai presente l'isola dei rifiuti nel Nord Pacifico, questa enorme piazza di rifiuti galleggianti larga decine di migliaia di chilometri quadrati che è il risultato dell'accumulo di microplastiche e reti di pescatori? Ecco, io fantasticato su un posto simile a Capo Horn, ovvero nel passaggio tra il Pacifico e l'Atlantico, il ponte tra Oriente e Occidente – ed è un elenco sesquipedale di 999 rifiuti: alcuni strani, altri consueti.

Le parole orrende sono, è vero, rifiuti linguistici, in realtà, la rubrica giornaliera nasce come un gioco fatto con amici che da anni sono fedelissimi contributori e contributrici. Daniela Ranieri è una delle due o tre maggiori collaboratrici, soprattutto agli albori ne ha cavate fuori moltissime anche perché in lei vive la stessa mia ossessione per i meccanismi

dell'aborrita neolingua mediatico-giornalistico-manageriale.

Ne ricordo parecchie da lei raccattate. È un modo per trattare i rifiuti come materia non alienante o inerte: la protagonista di «Fallen Angels» li sfrutta come finestra sugli umani delle stanze che per lavoro pulisce. E del resto una scrittrice deve conoscere questa lingua per evitarla. A proposito di Ranieri, sei stato il primo a pubblicarla, forse ancora prima ancora del «Fatto Quotidiano».

Mi scrisse una mail allegandomi il suo primo romanzo *Tutto cospira a tacere di noi*. A volte le opere meritevoli arrivano anche così, secondo maniere tradizionali. Il libro lo trovai bello, ci lavorammo un bel po' e poi uscì senza però ricevere le attenzioni che meritava. Poi ricostruì a posteriori di aver avuto ancora prima tra le mani il suo *De erotographia*, specie di saggio di antropologia visuale uscito da Castelvecchi. Lei credo sia tra le scrittrici destinate a rimanere di questi anni – e lo direi anche se non fossi il suo editor.

Quando dici ci «lavorammo un bel po'» mi interessa però comprendere il «come». Da quel che ho potuto intendere, districandomi tra interviste e confrontandomi con autori con cui collabori, tu agisci sulle macrostrutture testuali più che sulla lingua.

Sì, se un autore letterario non ha una lingua che apprezzo non lo pubblico. Soprattutto quegli autori su cui lavoro personalmente io visto che – purtroppo – non riesco a seguirli tutti.

Durante la revisione non intervengo dunque precipuamente sullo stile perché spesso, semplicemente, non c'è da intervenire: cerco di scegliere sempre autori che possiedono una padronanza piena del loro mezzo espressivo. Il che non significa che non faccia in più di un'occasione segnalazioni sulla punteggiatura o rilievi sul singolo giro di frase. In fase di revisione poi lavoro sul cartaceo che poi consegno all'autore. A volte invece ci sono richieste specifiche che provengono da chi scrive.

Una volta uscendo da un evento ho udito Trevi, a cui era stato chiesto dell'uscita del libro, «ora ci pensa Vincenzo».

Ecco, un libro come il suo *Sogni e favole* ha avuto una gestazione che mi ha molto coinvolto dal punto di vista della concertazione architettonica. Proprio sotto il profilo dell'organizzazione di tutto quel bellissimo materiale, in partenza molto slegato. Il mio compito in quel caso era valorizzare uno scrittore di collegamenti rapinosi in grado di aprire interi corridoi tra letteratura, i personaggi interessantissimi che ha conosciuto da vicino, i loro temi.

Con Trevi si tratta spesso di capire insieme a lui, ma magari anche solo di ascoltarlo mentre lo realizza da solo [ride], come vuole organizzare i suoi spunti.

È un lavoro che compi dal vivo?

Ci tengo sempre ad avere un incontro bozze alla mano. Ho appena finito di lavorare all'ultimo libro di Francesco Pecoraro e lui se le porterà in Grecia dove poi sempre rifinisce i suoi testi. Ci siamo visti per parlarne e gli ho consegnato le bozze dove ci sono i miei commenti: ho creato un complicatissimo foglio Excel perché, visto che è un libro assemblato da diversi frammenti, alcuni si possono secondo me riposizionare, altri ridimensionare. Per Pecoraro mi diverto a fare cose che forse altri editor riterrebbero folli. Una volta per *Lo stradone* ho allestito una mappa a più colori individuando i vari filoni che si intrecchiano nel libro e cercando di capire come si potessero riequilibrare, perché in quel caso desideravamo una struttura armonica, seppure nella diffrazione.

Il suo prossimo è un libro complesso, modulare e densissimo che parla di corpo, vecchiaia, morte: temi decisamente suoi eppure nuovi. A me Francesco sorprende sempre. Spesso mi manda dei WhatsApp per chiedermi conto di ciò che sta scritto sulle bozze: ha tutta ragione di farlo. La mia grafia è incomprensibile a me per primo.

Senza dubbio hai pubblicato alcuni degli autori, tra cui lui, che resteranno di questo decennio letterario. Mi

viene in mente Paolo Zanotti. Quando uscì io avevo sedici anni e ricordo la novità di questo scrittore, il clima di freschezza... Un incipit diverso da tutto ciò che avevo letto fino a quel momento. Uno scrittore presto scomparso ma presto anche riconosciuto da critici importanti: ricordo un bellissimo ritratto che ne fece Daniele Giglioli su «Le parole e le cose». Tu poco tempo fa poi hai ripubblicato «Trovate Ortensia!» che risale addirittura agli anni aurorali dell'Università a Pisa, ed è un libro bellissimo, ricco di idee con quella trama tra il carezzevole-fiabesco e la quête adolescenziale, che è solo sua. Il glossario col toscano degli universitari poi alla fine, la filigrana shakespeariana: davvero c'era già tutto Zanotti.

Forse quel libro – pensa – è per me persino superiore a *Bambini bonsai*. Lui fu in realtà «scoperto» da Gabriele Pedullà, che ne pubblicò i primi racconti su «Il Caffè illustrato».

Nel frattempo io sulla stessa rivista pubblicavo le mie poesie e più tardi sono divenuto redattore della parte di «poesia». Gabriele era il direttore della prosa, molto più attivo di me, il direttore generale era invece Walter Pedullà, già molto grande e parecchio più attivo di entrambi [ride]. Non ho conosciuto nessuno con la sua stessa capacità di coinvolgimento e il suo carisma. Per portare a termine lavori per lui ho passato giornate intere senza dormire e senza fare altro, neppure la doccia [ride].

È lì che ho scoperto e poi ammirato la prosa di Paolo [Zanotti]. Gabriele d'altronde sceglieva prosatori mai banali. Anche Matteo Nucci, che ho pubblicato per tanti anni, proviene da là. In principio di Zanotti pubblicai un saggio, che poi ho riproposto qui al Ponte, e che si intitola *Il gay*.

D'altra parte all'inizio anche a Fazi non mi occupavo in realtà di prosa letteraria, curavo solo la saggistica. In una seconda fase sono diventato direttore editoriale. L'editor che lavorò a espandere quel racconto da novella a romanzo fu Massimiliano Governi, a sua volta scrittore. Sua l'intuizione: «Secondo me dentro questo racconto c'è un libro». Nel frattempo che Paolo lo espanse in un romanzo, il gruppo

storico di Fazi si era però sparagliato in diversi luoghi. Zanotti tornò da me tempo dopo con il libro ampliato e io, che finalmente potevo occuparmi anche di romanzi perché avevo guadagnato posizioni, lo trovai raffinatissimo e glielo pubblicai.

Sin dal primo momento Zanotti ha goduto di consenso critico – come tu ricordavi – ma ha subito anche troppe incomprensioni che ancora perdurano. Ci sono letterati che io stimo moltissimo e hanno tutte le caratteristiche per amarlo, che non lo apprezzano. Non ho mai capito perché: forse mi è mancato il coraggio di confrontarmi con loro.

Paolo, poi, siccome era confinato ai margini dell'accademia, faceva anche il redattore per arrotondare ed era un collaboratore chiave di Ponte alle Grazie: tutt'ora il service editoriale a Bologna che ha fondato lui assieme a Nicola Barilli, altro scrittore suo amico, è lo stesso con cui io lavoro miei libri: per l'impaginazione, elaborazione di bozze, composizione della pagina: davvero tutto ciò che li riguarda.

Come avete immaginato i suoi libri dopo di lui?

Con Nicola Barilli abbiamo aperto i cassetti tempo dopo la sua morte. Paolo lavorava a un romanzo prima di morire e io andai pure a fare una seduta di editing a casa sua in Piemonte dormendo da lui per più giorni. Ma stava già malissimo. Ammetto di non aver capito da subito quanto stesse male: non mi era stata detta in maniera chiara l'entità della malattia. Lavorai su una porzione di questo libro, che si chiamava *Kaspar Hauser*, il titolo di lavorazione era K.H, ma non l'ha mai terminato. Di questo libro è uscito un estratto in un'edizione fuori commercio. Un giorno, quando sarà opportuno, vorrei presentarlo tutto ai lettori.

Con Barilli abbiamo nel frattempo preferito pubblicare *Il testamento Disney*, un libro che Paolo ha accanitamente provato a pubblicare in vita inviandolo a diverse case editrici e *Trovate Ortensia!* alla cui diffusione credo avesse invece del tutto rinunciato dopo aver superato alcuni passaggi intermedi a Mondadori.

Secondo me *Il testamento Disney* è forse poco meno riuscito degli altri. Certo, sempre prodigiosa in lui l'invenzione, lo stile, l'intelligenza, la perspicacia, il divertimento, la penetrazione – e però *Trovate Ortenzia!* è davvero al livello vertiginoso di *Bambini bonsai*.

Ad ogni modo, sono opere importanti della nostra letteratura: spero che questo venga un giorno riconosciuto da tutti.

Sei soddisfatto dei tuoi lettori?

Non direi. Alla fine con Ranieri siamo riusciti a vendere qualcosa sulla scia dei premi, dopo però aver venduto poco prima (*Aristodem* quello andato meglio). Nei decenni avremo venduto a dir tanto 1500 copie di *Bambini bonsai*. Adesso vige un culto

su di lui, ma non è arrivato a un pubblico rilevante come meriterebbe.

Data la tua formazione e le tue idee...

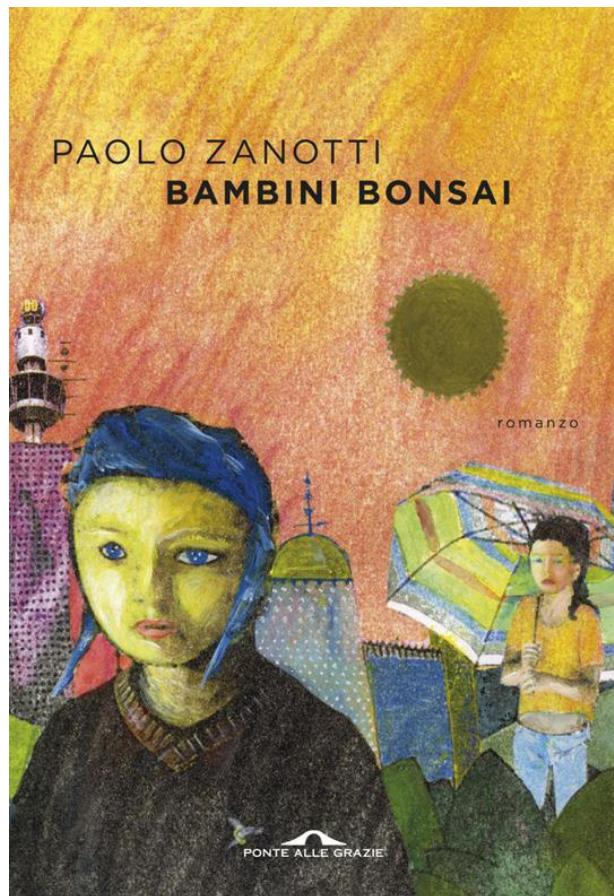
Tieni conto che se interrompiamo l'intervista è perché io dovrò fare un volantinaggio a Settecamini [provincia di Roma] per il partito comunista rivoluzionario.

Ecco, non ritieni che lavorare per un grande gruppo sia una contraddizione pratica alla tua teoria politica?

Io mi considero un lavoratore, e lo sono, per l'esattezza, a partita Iva. Ma non credo che questo possa esaurire l'identità di una persona affezionata al lavoro intellettuale, almeno inteso come salariato.

Cerco di far circolare il più possibile dei libri in cui mi identifico e però ci sono dei testi nei quali mi riconosco molto di più che non pubblico perché non hanno il respiro commerciale richiesto dalla mia casa editrice. E ci sono poi delle cose che altresì pubblico delle quali non mi vergogno affatto ma che – come dire – sono distanti dai miei interessi intellettuali. Questo per circoscrivere gli steccati entro cui mi muovo e che sono ulteriormente ripartiti con Cristina Palomba, che con me è co-responsabile editoriale di Ponte alla Grazie. Ci sono infatti ambiti che tocca solo lei, altri invece solo io. Per esempio lei dirige una collana di ottimo successo sulla montagna: libri su passeggiate, percorsi, sentieri. E quella io non la guardo proprio: d'altronde non sapei da dove cominciare. Viceversa, c'è una collana di inchieste a cui metto mano soprattutto io: misteri italiani, true crime, anni di piombo. Ma non abbiamo mai avuto divergenze stridenti. Siamo rispettosi dei perimetri dell'altro e direi complementari. Pure dal punto di vista ideologico: lei ha pubblicato molte autrici femministe, io diversi autori ecologisti, socialisti, comunisti.

Sul versante politico, comunque, per me il capitale contro cui lottare non è il capitale della media impresa. Sono altri i fronti. Vorrei che ci fosse più sindacalizzazione nelle imprese editoriali, ma non c'è



nei grandi gruppi come nelle piccole editrici. Il tema del lavoro, e questo è uno dei suoi paradossi, nelle piccole case editrici raggiunge vertici di precarietà, incertezza, sfruttamento che probabilmente non sono toccati nelle case editrici cosiddette «grandi». Il tipo di sfruttamento che ho conosciuto – anche al di là della mia esperienza personale – nelle case editrici piccole e medie è di molto superiore rispetto ai grandi gruppi.

Poi certo, io ho sempre condotto una lotta contro Mondadori, ho pubblicamente rivendicato il fatto che non sarei mai andato in Mondadori, e ho rifiutato con un certo gusto offerte provenienti dal quel gruppo negli anni. Fino a un certo punto ho persino rigettato di pubblicare su «Nuovi Argomenti» – poi una volta ho ceduto. Ma solo una [*ride*].

*Su «Nazione indiana» c'è tutt'ora un **thread** sull'opportunità o meno di pubblicare per Mondadori davvero interessantissimo che risale al 2010 quando i forum, prima dei social, ospitano discussioni su questi ambiti: quale la tua ragione?*

Per me la ragione si somma giusto all'aspetto del capitale: e cioè la concentrazione della proprietà da parte di una famiglia, che è la principale responsabile del declino verticale del discorso pubblico non solo culturale in Italia, e che poi ha eliminato per un ventennio qualsiasi pensiero progressista – ora assistiamo a un ritorno sospetto – dalle proprie pubblicazioni. Senza dire dei noti casi di censura che evito di elencare.

Individuo però un'importante differenza tra il mio gruppo editoriale, senz'altro importante, e gli altri. Il mio gruppo mi ha lasciato pubblicare per esempio libri di qualsiasi tema. Ho tradotto lavori esplicitamente anticapitalisti, libri comunisti: testi che non

escono in nessun'altra casa editrice dei grandi gruppi, se non occasionalmente.

Ma non escono neanche nelle case editrici indipendenti che citavamo sopra: il profilo politico di minimum fax – per dire – è sempre stato molto moderato, seppure certamente progressista. Quello di Fazi è più disordinato con delle aperture improvvise a sinistra, ma con altre – talvolta preoccupanti – occhiate a destra. Alla fine se dovessi tracciare il profilo politico di Ponte alla Grazie otterrei un grafico più coerente.

In ogni caso, la mia attività intellettuale non si risolve nei libri che pubblico. Questi sono la risultante di una gamma di vettori: e solo in minima parte concorrono i miei interessi personali. Ma non mi rispecchio in pieno nel mio lavoro e, per concludere, non individuo contraddizioni.

Quali i testi in cui ti identifichi?

Ci sono molti testi in cui mi rispecchio e che sono onorato di aver vissuto per pubblicarli – sia saggi che narratori. E ci sono poi cose che funzionano senza troppo snaturare la linea di una casa editrice. A volte le preoccupazioni di tipo politico si affiancano a quelle di tipo estetico, a volte persino si accavallano. Insomma, ci sono autori che pubblico con fierezza: non riesco a essere d'accordo con tutto ciò che afferma Žižek, ma lo stimo molto sul piano teorico-filosofico – e d'altronde nelle sue pagine scrive in maniera esplicita di marxismo, di comunismo e sin qui me lo hanno lasciato pubblicare. E non turandosi il naso: «Ecco l'elargizione a Ostuni». Tutt'altro. È piuttosto il riconoscimento della sua statura che – nel suo caso – ha poi anche un risvolto commerciale: è questa per me la strada per fare egemonia tramite libri di qualità.

«Ho tradotto lavori esplicitamente anticapitalisti, libri comunisti: testi che non escono in nessun'altra casa editrice dei grandi gruppi, se non occasionalmente.»

L'altra possibile contraddizione, con le tue idee, immagino felice corazza dell'infanzia, questa sì davvero benjaminiana, è la tua collezione di «Topolino», l'eroe Usa per eccellenza.

Vero, ho tutto «Topolino», te ne mostro alcuni, ma non sta tutta qua – i più vecchi sono altrove [*mi porta in uno stanzino al termine del corridoio*].

Questi sono solo gli ultimi cinquant'anni. Non ho solo «Topolino», tra l'altro, ho pure il «Giornale», che era il precedente. Ora però ho smesso. È il solo investimento che ho fatto con un po' di soldi ereditati da mio padre. Da bambino collezionavo «I classici Disney» mentre i «Topolino» ho iniziato a raccoglierli a quarantatré anni suonati e in pochi anni ho completato la collezione. Ci tenevo a farlo, mi ero persino incaponito. Poi non credere che li abbia letti tutti: i collezionisti non leggono – sigillano e basta. Adesso ho l'abbonamento e le rare volte che li sfoglio lo faccio con la versione on line tramite app. Ci sono dei «Topolino» davvero rari dei primi anni Trenta che costano diecimila euro. Il «Topolino» a libretto classico è iniziato nell'aprile del '49 e il numero uno l'ho pagato forse davvero troppo: non direi però che sono introvabili. Anzi, se posso rassicurare qualche lettore tentato dall'impresa, dal numero undici costano già infinitamente di meno.

Visto che abbiamo accennato alle tue traduzioni, specie saggistiche, qualcosa vorrei sapere su quelle poetiche. Non mi stupisce Holderlin, poeta che ha ispirato molta filosofia continentale anche se poi tu ne hai in effetti tradotto i lavori più tardi. Di più mi colpisce Dickinson di cui hai proposto una tua versione d'autore.

Lo immaginavo. La verità è che mi ha sempre divertito tantissimo leggerla: forse c'entra la sua intelligenza? Mi sono messo di buzzo buono per provare a restituire poi un aspetto ingiustamente trascurato da chi l'ha tradotta prima: mi riferisco cioè alla giocosità linguistica di tipo quasi infantile-filastroccesca che secondo me sta al cuore del suo universo poetico.

Ho cercato in particolare di rendere i valori formali: di lingua, di ritmo, i ritorni verbali. Tentando di

fare un'operazione diversa da quelle già circolanti che provasse ad avvicinarla a certi miei testi formali. Spero così di essere riuscito a rendere giustizia a certi aspetti ancora vitali della sua scrittura.

E del resto anche tu hai scritto filastrocche nel libro per tuo figlio. L'ultima domanda riguarda giusto la speranza, parola ritornante del tuo libro, seppure leggendo il «Faldone» non si può non rilevare come la tua diagnosi del presente sia amara. Eppure, riflettevo, si emerge allegri dalla lettura. Terry Eagleton, teorico marxista che pure tu hai tradotto, parlava di «speranza indeterminata» che deve nutrire i sogni di ogni socialista. A petto di ogni realismo capitalista, c'entra allora questo? Per me la speranza è il propulsore, non c'è dubbio. Sono molto felice che sia stato notato. Chiaramente se dovessimo fare un computo dei testi cupi rispetto a quelli allegri credo che vincerebbero i primi. Però c'è una tensione ricostruttiva che mi ha guidato dentro il tempo lungo della stesura e che, visto che il mio libro non smette mai di essere scritto, mi indicherà la strada. Due le letture che mi hanno orientato, in particolare. Una l'hai individuata. L'altra, a quella precedente, è il saggio su Freud di Ricoeur in cui il filosofo pone molto l'accento sull'aspetto ricostruttivo dell'analisi: sull'idea cioè che la psicanalisi, un po' per virtù e un po' per scopo, debba sempre porsi l'orizzonte della ricostruzione dalle macerie.

Il *Faldone* in effetti raccoglie frammenti di una realtà esplosa e tragica: quest'atto può preludere anche a un'estensione del dramma definitivo della specie umana, e non solo della nostra, ma può darsi anche che questa operazione di raccolta sia un giorno, non dico utile sul piano politico, ma magari riutilizzabile in forme diverse, rivoluzionarie, di certo nuove.

«Il Faldone raccoglie frammenti di una realtà esplosa e tragica.»

Gianluigi Simonetti

Siamo tutti più buoni

«tuttolibri», 6 dicembre 2025

Come la bontà è diventata un aspetto strutturale della nostra narrativa, e della critica letteraria appaltata per la maggior parte agli scrittori stessi

A Natale siamo tutti più buoni, o dovremmo esserlo. Tra le conseguenze di questa cordiale disposizione d'animo patrocinata dalla società figura l'abitudine di regalare, cioè comprare, libri; romanzi soprattutto. Un libro è il dono ideale, per molti versi: non solo si identifica con la cultura, l'arte e la spiritualità, permettendo a chi lo offre e anche a chi lo riceve di fare bella figura, ma di solito costa relativamente poco. Non stupisce allora che su questa tradizione, o abitudine, o senso di colpa – il 73 percento degli italiani non legge più di un libro all'anno, secondo i dati più recenti dell'Associazione italiana degli editori –, scommettano specificamente l'editoria e i librai, all'avvicinarsi delle feste. Dicembre è infatti il mese dell'anno in cui le librerie incassano di più, in media fino al venti percento del loro fatturato annuale; e le vendite natalizie arrivano a incidere per una percentuale analoga sul volume d'affari annuo dell'intero mercato cosiddetto «trade» (romanzi, saggistica, editoria per l'infanzia).

Ma la bontà aiuta a vendere libri anche in un altro senso, più profondo e per così dire più strutturale, soprattutto se evitiamo di acquistare i classici e scommettiamo invece sui nostri romanzi di oggi (lo smercio della narrativa italiana contemporanea risulta in crescita lenta ma costante da qualche anno a questa parte). Da sempre la letteratura popolare e

il romanzo rosa soprattutto coccolano i lettori con il cosiddetto «lieto fine»; ma recentemente si segnalano due novità, che vedono cambiare il ruolo e la posizione dei buoni sentimenti nella nostra narrativa più attenta alle esigenze del mercato. Da una parte il lieto fine ha un po' cambiato forma, disseminandosi lungo tutto il testo e quasi mettendolo in sicurezza: il successo travolgente dei manuali di autoaiuto, o self-help come internazionalmente vengono chiamati, ha contagiato la letteratura in generale, cospargendola volentieri di un polline didattico e spingendola a posizioni costruttive se non edificanti. Gli effetti più vistosi di questa pedagogia si sono registrati in alcuni generi di punta del romanzo di consumo, come il romance e lo young adult, sempre più orientati a temperare le trasgressioni dei personaggi e a ricondurne le peripezie a percorsi di crescita individuale, corretti eticamente prima ancora che politicamente. Ma è interessante anche quello che accade nell'ambito di una letteratura di maggiore ambizione artistica, e di impegno politico rivendicato. Più il mondo peggiora, infatti, più certi scrittori reclamano il compito di migliorarlo, almeno sulla carta – *Réparer le monde* è il titolo di un saggio che un critico francese, Alexandre Gefen, ha dedicato nel 2017 alla narrativa francese che esplicitamente intende avere un effetto

terapeutico sul lettore e sulla società. Anche da noi nell'ultimo decennio molti narratori sembrano scrivere allo scopo di migliorare il prossimo, in senso civile, morale e psicologico; soprattutto da quando si è capito che questa ortopedia psicologica funziona tanto sul piano del riconoscimento culturale quanto, spesso, su quello del successo commerciale. La spinta rassicurante tipica del romanzo di consumo sta così invadendo il romanzo tout court, imponendo ai personaggi dei «tutori narratologici» che li proteggono dal trauma. Per questo, nella fiction, i protagonisti appaiono sempre più rigidi e ingessati nei loro pensieri e nelle loro azioni; per questo, anche, alcuni temi sensibili sono sollecitati più di altri, rimescolando il sistema dei generi e dei sottogeneri. Da un lato occorre appunto un trauma, uno shock personale o collettivo, una malattia o almeno una devianza forte e *up to date*, dall'altro una parabola che guarisca la ferita e la riscatti innescando una dinamica positiva. La letteratura buona ama mostrare al lettore che resistere al male si può e si deve, che esiste sempre un'alternativa alle relazioni tossiche, che non bisogna rassegnarsi, che volere è potere e la libertà individuale resta il valore più importante (la buona letteratura tradizionalmente amava frequentare le passioni tristi e le emozioni malsane, raccontare le contraddizioni e le miserie umane, denunciare l'impotenza propria e altrui, scontrarsi contro la cattiva infinità del desiderio). Da qui, tra l'altro, l'attuale successo di trame con protagonisti giovani sofferenti ma innocenti, donne che si ribellano e autodeterminano, trentenni-quarantenni in crisi che cercano e trovano un altrove: figure che è auspicabile appoggiare a storie vere, meglio ancora se immerse in un contesto di ingiustizia e abuso che

«Molti narratori sembrano scrivere allo scopo di **migliorare il prossimo**, in senso civile, morale e psicologico.»

consenta al lettore di orientarsi facilmente nel distinguere i buoni dai cattivi. Per cui naturalmente è sugli scudi la stagione fra le due guerre mondiali, col ricorso al repertorio del romanzo storico, e quella odierna delle nuove migrazioni, foriere di esotismo, ma non passano di moda le mafie e la cronaca nera, che mobilitano le tecniche del crime, e magari i terroristi, ideali per le teorie del complotto. Una fiction radicata nei conflitti della Storia, o in qualche identità contemporanea tormentata e identificabile come reale, bisognosa di sollievo o empowerment, che non sconvolga la bussola morale del lettore, e che finisce bene: su questo tipo di sinossi autori e editori convergono sempre più volentieri, spesso col supporto attivo di una parte delle istituzioni culturali – premi, festival, fiere del libro – e con l'appoggio determinante di specifici addetti ai lavori agenti letterari, scuole di scrittura, critica *embedded*. Non credo occorra fare nomi o snocciolare titoli: una buona parte dei romanzi più visibili, discussi e venduti di questi ultimi anni segue grossomodo questa formula (la quale del resto prevede che si neghi in pubblico l'esistenza delle formule che di fatto si seguono in privato: più certi romanzi si producono industrialmente, anche nei tempi serrati di lavorazione e nell'indifferenza per lo stile, più i responsabili sottolineano il carattere singolare e irriducibile della

«Il successo travolgente dei manuali di autoaiuto ha contagiato la letteratura in generale, cospargendola volentieri di un **polline didattico** e spingendola a posizioni costruttive se non edificanti.»

propria ispirazione, la propria personale esperienza del linguaggio).

Naturalmente può succedere che in quest'ambito di sofferenza e compassione, di riscatto individuale e collettivo si agitino libri comunque belli, effettivamente ispirati, a loro modo unici (da ultimo *Lo sbilenco*, di Alcide Pierantozzi: storia non fittizia di un dolore che fonda una scrittura, peraltro senza imporre al lettore ottimismo e senza chiedere pietà). Ma mi pare che i romanzi migliori usciti negli ultimi mesi prendano semplicemente un'altra strada, che è poi la solita strada di chi insiste a indagare le zone oscure, incomprensibili e rimosse dei comportamenti umani, cercando la verità, non la rassicurazione (recentemente Starnone, con *Destinazione errata*, e Mari, con *I convitati di pietra*). Mentre la nuova edizione di *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino (che è poi quella inaugurale del 1963), appena tornata in libreria, ci ricorda che ogni tanto compaiono opere che non somigliano a nessun'altra.

L'impressione, quest'anno specialmente, è insomma di una certa omologazione in corso, tra romanzo storico e intimità domestiche, ottimismo d'ordinanza e dolorismo spinto (scelte apparentemente contraddittorie, in realtà complementari, come abbiamo visto). Ma appunto è un'impressione, che andrebbe articolata e magari confutata discutendo insieme come ai vecchi tempi, quando il discorso sulla letteratura prevedeva verifiche dei valori adulte, serie e appassionate. Senonché anche la critica letteraria è diventata buona – soprattutto da quando, appaltata quasi per intero agli scrittori stessi, partecipa in modo non sempre innocente ai

«L'impressione, quest'anno specialmente, è di una certa **omologazione** in corso, tra romanzo storico e intimità domestiche, ottimismo d'ordinanza e dolorismo spinto.»

meccanismi della promozione letteraria, che vive di entusiasmo. Tentata, come tutti, dalla cordialità, questa critica «esternalizzata» dovrebbe trovare la forza di autocriticarsi, perché somiglia troppo alla narrativa stessa che dovrebbe descrivere: come lei tende spontaneamente a un atteggiamento di difesa, come lei aspira alla dimensione del *safe space*, come lei punta all'efficacia comunicativa, rinunciando alla lucidità e alla verità. Un paio di settimane orsono su «la Repubblica» una scrittrice come Elena Stancanelli si è spinta a teorizzare con argomenti interessanti nientemeno che l'impossibilità della critica letteraria oggi: perché nell'epoca del narcisismo di massa ogni riserva è considerata intollerabile, perché la mitomania inibisce l'umorismo, perché la «civiltà dell'estemporaneo» impone la ricerca immediata del consenso e toglie tempo a ogni vera Bildung, perché nessuno crede più in una forma duratura, perché fatichiamo a distinguere (o ad ascoltare chi distingue) tra un libro letterario e uno commerciale. «Da questa inermità» conclude Stancanelli «diventa molto complicato migliorare». Infatti.

«Anche la critica letteraria è diventata buona – soprattutto da quando, appaltata quasi per intero agli scrittori stessi, partecipa in modo non sempre innocente ai meccanismi della promozione letteraria, che vive di **entusiasmo**.»

Alfonso Berardinelli

Le pubblicità dei libri

«Il Foglio», 6 dicembre 2025

Sono talmente gonfie di apologetica da trattare il lettore come se fosse un imbecille che dai libri non ha mai imparato nulla

Si riesce appena a tollerare la pubblicità di un dentifricio o di una passata di pomodoro. Ma la pubblicità dei libri non firmata e non estratta da una recensione arriva a essere repellente. Perché se il recensore qua e là esagera nell'enfasi apologetica, si copre di ridicolo e rischia con il proprio nome; la pubblicità nei titoli degli articoli, data come una notizia e non come una valutazione, quando esagera fuori misura è letteralmente un'offesa a chi legge.

La pubblicità è di per sé retorica che crea mitologie e invita alla fede. Il prodotto culturale viene proposto come un idolo «a scatola chiusa» sul quale deve sembrare impossibile avere dubbi. Ciò che è contingente e quindi variamente giudicabile viene trasvalutato in un assoluto in cui credere a occhi chiusi. Solo che quegli occhi dovrebbero essere gli occhi del discernimento, gli occhi di un lettore di libri, che invece la pubblicità tratta come un imbecille che dai libri letti non ha mai imparato niente.

Ho fra le mani l'ultimo fascicolo di «Il Libraio», supplemento pubblicitario accluso a «il venerdì» di «la Repubblica», e vedo che in copertina compare con foto a tutta pagina il primo e maggiore idolo, Massimo Gramellini, conduttore in prima serata di un non volgare programma tv di fine settimana, intitolato *In altre parole*. Sembra uno scherzo auto-lesionistico, perché il conduttore tv viene proposto,

«in altre parole», come l'autore di un capolavoro letterario, di «una storia universale». Ora, se le parole vengono usate così male e dicono una lampante bugia, il lettore malcapitato che si accinge a sfogliare il fascicolo viene preso per scemo. Chissà che cosa si vuole dire con le parole «una storia universale», usate per definire l'«intenso romanzo autobiografico sull'amore» scritto da Gramellini e ingegnosamente intitolato *L'amore è il perché*, cioè (immagino) il perché si fa qualcosa, cioè (ancora) l'amore che crea tutte le ragioni per le quali si fanno, o si dovrebbero fare, tutte le cose che vale la pena di fare.

Se è per amore dei libri che mi metto a sfogliare «Il Libraio» pubblicitario, un tale amore potenziale si trasforma facilmente in una curiosità diffidente. Per arrivare al perché di questo basta cominciare a sfogliare leggendo per prima cosa l'editoriale di presentazione firmato da Stefano Mauri: «Ad aprire questo ultimo numero del 2025 è Massimo Gramellini, uno degli scrittori più amati degli ultimi anni: in *L'amore è il perché* intreccia memorie personali, perdite e rinascite in un viaggio che, tra Platone e i miti greci, diventa educazione sentimentale e ricerca spirituale. Un romanzo autobiografico che racconta l'oscillazione continua fra il desiderio di assoluto e la paura di farsi male, e che riconsegna all'amore la sua natura di bisogno vero e sogno profondo. Sfogliando

«Sembra proprio che gli editori ci vogliano ancora stupire con tanti autori che solo a pronunciarne il nome ci procurano un caleidoscopio di emozioni.»

queste pagine sembra proprio che un anno già ricco di uscite appassionanti non sia ancora finito, anzi che gli editori ci vogliano ancora stupire con tanti autori che solo a pronunciarne il nome ci procurano un caleidoscopio di emozioni».

Già queste poche righe brulicano di formule gonfie di aria. Ma da qui parte anche l'elenco «caleidoscopico» di una quindicina di autori, da Margaret Atwood a Andrea Vitali.

Di questo ultimo apprendo per la prima volta (mi ero distratto) che dal 1989 in poi ha ricevuto i seguenti premi: Mont Blanc, Grinzane Cavour, Bruno Goffrè, Bancarella, Ernest Hemingway, Procida-Isola di Arturo Elsa Morante, Campiello,

premio internazionale di Letteratura Alda Merini, Gran Trofeo Casinò di Sanremo, Boccaccio per l'opera omnia, De Sica, Giovannino Guareschi per l'umorismo nella letteratura, Racalmare Leonardo Sciascia. Il premiato è anche autore della serie che ha per protagonista il maresciallo Ernesto Maccadò, di cui è in lavorazione la trasposizione televisiva. I suoi romanzi più recenti sono *Sua eccellenza perde un pezzo* e *Il sistema Vivacchia*.

Non sto scherzando, ho solo consultato la scheda informativa di pagina 11 sull'autore. E non posso tralasciare il titolo della stessa pagina che ora a Andrea Vitali è dedicata (l'interessato ne è innocente): «Arriva un nuovo protagonista del meraviglioso mondo di un grande scrittore».

Qui mi fermo. Mi sento costretto a farlo. Mi pare che basti per capire che aria tira sia nel mondo dei libri che nel fascicolo che ho fra le mani. Per coloro che non ne avessero abbastanza, consiglio di procurarsi «Il Libraio» provando a osservarne il linguaggio. Aggiungo solo quanto vi si dice del teologo Vito Mancuso, che si è scelta una specializzazione non da poco: Dio. «Il nuovo grande libro del filosofo più letto e amato in Italia». Ecco, questa è una notizia. Il ramo della filosofia preferito dai lettori italiani è la teologia, come del resto ha confermato da decenni il filosofo-teologo Massimo Cacciari, che però, a differenza di Mancuso, è amato molto meno, sembra, perché non si fa capire. Il buon Mancuso, stando alla pubblicità, «prende per mano il lettore» come un bambino. Anche il supplemento «Il Libraio» tratta i lettori come bambini a cui ripetere Evviva! Evviva! Grande! Grande! Qui regali di Natale! (Meglio il presepio).

La pubblicità agli autori di best seller serve a qualcosa? È come consigliare di mangiare all'ora di pranzo o di bere lo spumante a Capodanno.



Arte XXI numero V

Più libri più liberi?

«Domani», 6 dicembre 2025

La polemica sulla presenza dell'editore neofascista Passaggio al bosco alla fiera della piccola e media editoria. Tre punti di vista

Gianfranco Pellegrino, *Criticare i neofascisti non è censura*, «Domani», 6 dicembre 2025

Nel suo sito, la casa editrice Passaggio al bosco, che pubblica libri di propaganda neofascista, si presenta come «progetto editoriale libero che ha scelto di non dipendere dai dogmi del mercato. Per noi il libro non è un prodotto commerciale, ma un patrimonio di idee e di visione». Ma poi ha fatto domanda per partecipare a una fiera dell'editoria, Più libri più liberi (Plpl), e ha sottoscritto un contratto, con l'Associazione italiana editori, che organizza la fiera, in cui si chiede di «aderire a tutti i valori espressi nella costituzione italiana, nella Carta dei diritti fondamentali dell'Unione Europea e nella Dichiarazione universale dei diritti umani e in particolare a quelli relativi alla tutela della libertà di pensiero, di stampa, di rispetto della dignità umana, di libertà della persona senza distinzione alcuna, per ragioni di etnia, di colore, di sesso, di lingua, di religione, di opinione politica o di altro genere, di origine nazionale o sociale, di ricchezza, di nascita o di altra condizione». Una casa editrice neofascista e anticapitalista si impegna a rispettare la costituzione antifascista e i diritti eguali di tutti in una fiera commerciale.

IL MERCATO DELLE IDEE

Qui non sono in ballo la censura e la libertà di pensiero. Plpl è un luogo in cui un'associazione privata

– l'Aie – favorisce il commercio di libri. I libri non sono merce come tutte le altre. Passaggio al bosco sfrutta abilmente questa verità. E l'interesse pubblico è presente nella fiera, per il valore democratico della diffusione della cultura, per la partecipazione di istituzioni (come il comune di Roma, che però ha fatto venir meno la sua presenza), perché alcune case editrici godono di fondi pubblici e fondi pubblici si spendono, giustamente, per incentivare la lettura. Ma Plpl è uno spazio della società civile e del mercato.

Criticare la presenza dei neofascisti a Plpl non è un atto di censura. Il mercato delle merci non è il mercato delle idee. Sarebbe come a dire che, invitato a una cena cui parteciperanno dei razzisti o dei pedofili, dovrei andare lo stesso e non criticare il padrone di casa. Mi sembra ovvio che potrei legittimamente non andare e criticare le scelte dell'ospite. E lo potrei fare anche se mi dicesse di aver chiesto agli invitati di sottoscrivere un impegno a non negare l'egualanza di tutti gli esseri umani, l'inesistenza delle razze o l'immoralità della pedofilia. Aie ha fatto una scelta politica e culturale che si può e si deve criticare.

Passaggio al bosco diffonde le sue idee tramite il mercato. Allora, la reazione corretta, per ognuno di noi, è non andare a Plpl e cercare di convincere altri a non andare, per incidere sugli interessi economici di organizzatori e partecipanti. Per ogni autore o autrice, specialmente se capace di vendere molte copie,

la reazione corretta è sospendere le relazioni con Plpl e con le case editrici che ci vanno.

I fatti sono semplici: non è questione di non contaminarsi coi fascisti o di discutere con loro. Il problema non è rimanere puri. È impedire che il progetto di propaganda abbia seguito e lo faccia utilizzando il mercato che tutti usiamo. Se il progetto di penetrazione culturale si basa su una presenza nel mercato, lì bisogna intervenire.

Dire, come fa Zerocalcare, che ci sono paletti che non può oltrepassare e che ci sarà un altro momento per i suoi lettori per avere i disegnetti sul libro nuovo è una reazione comprensibile, ma ancora troppo tiepida. Zerocalcare avrebbe potuto più efficacemente dire che, con scelte del genere, i suoi lettori (tra cui chi scrive si annovera) potrebbero non trovare più i suoi libri nelle librerie, perché lui e tutti noi ci rifiutiamo di partecipare a un mercato che vende quel tipo di merce, che vende propaganda ideologica razzista. Bene fanno alcune case editrici a chiudere i loro stand per protesta per mezz'ora, sabato pomeriggio, rinunciando alle vendite. È un primo passo nella direzione giusta. I fascisti si combattono anche e soprattutto pagando dei costi personali, non con assenze estetiche e alati dibattiti sulla libertà di pensiero.

...

Lorenzo Gasparrini, *Il solito compagnismo performativo*, «Domani», 6 dicembre 2025

Arriva Più libri più liberi e puntualmente riparte il campionato di compagnismo performativo. Chi sarà il più compagno di tutti, la più compagna di tutte? Quella che va o quello che non va? Quello che va ma non presenta o quella che presenta solo i libri altrui ma non il suo?

«Non si condivide lo spazio con i fascisti o con i nazisti» è un principio sacrosanto, a patto di chiarire quali criteri definiscono lo spazio e la condivisione. Cosa vuol dire condividere un palco è molto ovvio, cosa vuol dire condividere uno spazio di ventimila

«Il mercato delle merci non è il mercato delle idee.»

metri quadrati con cinquecento e passa espositori un po' meno Anzi bisognerebbe anche specificare cosa vuol dire condividere, perché se è chiaro che un espositore fascista o nazista che occupa nove metri quadrati per la sua presenza ha tanta importanza da non farmi partecipare significa che i restanti 499 espositori, con tutti i loro metri quadrati, non hanno proprio nulla per cui vale la pena esserci, e dare magari loro un sostegno antifascista. Il fatto che poi l'assente sia un autore comunque venduto da uno di quei 499 non conta, per il campionato di compagnismo performativo.

CRITERI COMMERCIALI

Poi ci sarebbe anche da dire che una fiera non è un festival: una fiera è un luogo di commercio e anche se ci piace tanto fare l'intellettuale che gli fa schifo il commercio, se i libri non li vendi il tuo scrivere o disegnare non conta niente. Se il problema è che chi organizza una fiera usa solo criteri commerciali per decidere chi partecipa alla fiera, allora diciamo a chi stampa i miei scritti e i miei disegni che dovrebbe solo partecipare a situazioni nelle quali il criterio commerciale non è quello più importante; eppero questo vorrebbe dire che non scrivi o disegni più a stampa, e allora addio campionato di compagnismo performativo.

Mannaggia mannaggia, e come si fa? C'è chi dice che sia un caso di coscienza: se tu sei a posto con la coscienza di dividere il posto con dei fascisti o nazisti, vai. Io ci vado con la coscienza a postissimo perché condivido lo spazio con molte più persone che sono fortemente antifasciste e che quindi in quello spazio mi ci fanno stare proprio bene, anche perché potrei con loro immaginare tutta una serie di divertenti azioni antifasciste ma pare che questo per il campionato di compagnismo performativo non conti nulla. Pazienza, anche perché a me quando si parla di

coscienza viene in mente che è dalla coscienza che nasce la morale e di solito chi lavora sulla morale e la religione, che con chi è fascista o nazista è andato spesso a braccetto. Preferisco parlare di etica piuttosto che di morale ma l'etica non è indicata se vuoi vincere il campionato di compagnismo performativo, perché l'etica ti chiede di far stare bene la coscienza di più persone possibile oltre alla tua, una cosa un po' difficile da fare se vuoi vincere un campionato dal divano di casa,

Altre persone immaginandosi molto sagge parlano di boicottaggio necessario. Ricordando le vicende di Charles Cunningham Boycott, è facile notare che quel primo boicottaggio ha funzionato bene perché le persone che vi hanno partecipato erano d'accordo da molto tempo, e non avvertite qualche giorno prima che qualche persona importante non avrebbe partecipato. Quel primo boicottaggio ha funzionato perché tutta la macchina economica di sfruttamento è stata inceppata e si è fermata, mentre la mancata partecipazione di chi lotta per la vetta della classifica di compagnismo performativo non ferma nessun meccanismo economico e non danneggia un bel niente; Più libri più liberi non sarebbe durato più di vent'anni, a furia di gente che non c'è voluta andare all'ultimo momento per i motivi più diversi. Non da ultimo – anzi all'inizio – verrebbe da pensare che l'ennesima inutile presa di posizione è servita a dividere quel fronte che i fascisti e i nazisti godono a vedere diviso anche solo di fronte a un espositore su cinquecento che si prende nove metri quadri su duecentomila. Purtroppo sarà sempre così finché molte persone compagne saranno felicissime del loro palazzo compagno, del loro quartiere compagno, delle loro amicizie molto compagne mentre il paese è

governato dalla destra più fascista e nazista che si sta mai vista dal Dopoguerra, Che dire? Buona fiera a chi ci va e buon divano a chi non ci va, così non giudichiamo nessuno e nessuna.

...

Guia Soncini, *Scurati, Zerocalcare, e l'indignazione annuale su libri che non legge nessuno*, «Linkiesta», 6 dicembre 2025

Tra qualche mese saranno venticinque anni che scrivo sui giornali, e per ventiquattro di questi anni ho scritto qualcosa come cinquecento articoli l'anno. Ogni tanto qualcuno mi cita qualcosa che ho scritto con la convinzione che me ne ricordi, e io non so mai di cosa quel qualcuno stia parlando. Se è un qualcuno di particolarmente stupido, a quel punto si convince io finga perché sono imbarazzata dalla disapprovazione di ciò che sostenevo in quell'articolo. Questa premessa serve a dire che ci sono giustificazioni personali al fatto che io mi ripeta – vi vedo che pensate che voi trovereste agevolmente cinquecento nuovi argomenti l'anno, voi che neanche trovate cinque cose interessanti da dire a cena – ma più delle mie ragioni valgono quelle della realtà.

La realtà è ripetitiva, e in più c'è quel dettaglio che ben analizza Fran Lebowitz in [un'intervista a «Variety»](#). «Lei non ha idea delle ragioni per cui la gente riesce a incazzarsi. Va peggiorando, come avessero lo stesso livello di furia riguardo alle cose minuscole e quelle giganti. [...] Sono incazzata dalla nascita, quindi mi considero un'esperta in materia di furia, ma non m'incazzo per qualunque minuzia, e non m'incazzo per le preferenze altrui. Tutto viene

«Una fiera è un luogo di commercio e anche se ci piace tanto fare l'intellettuale che gli fa schifo il commercio, se i libri non li vendi il tuo scrivere o disegnare non conta niente.»

affrontato con la stessa tonalità, non c'è nessuna percezione che questa cosa sia importante e quest'altra invece non lo sia.»

Vedo la polemica su **Più libri più liberi** – in questo articolo farò molte volte la crafata di citarmi, e **la prima è questa**: «Una delle centomila fiere culturali che assediano questo derelitto paese, che però tenace resiste nel suo analfabetismo» – e la seconda cosa che penso è: delego Fran Lebowitz a rappresentare la mia visione di questa stronzzata. La prima cosa che penso è: di nuovo?! Ma non ce n'eravamo già occupati? L'anno scorso, no? Ora mica tutti gli anni ci dovremo occupare di una fiera di libri.

C'è una cosa più irrilevante di una fiera di libri? Questa poi è pure della piccola editoria, che non so neanche bene cosa significhi (si che lo so: è quel settore nel quale è inutile avere amici perché i piccoli editori non possono permettersi l'abbonamento ai Gfk e quindi non possono spacciarti i dati di vendita; il che li rende una straziante categoria che andrebbe protetta e cui andrebbe data una pensione d'invalidezza, ma non per questo interessanti).

Ora io lo so che voi vi aspettate che io vi parli dei fascisti. Cosa penso io, proprio io, qual è la mia irrinunciabile opinione sui libri dei fascisti alle fiere dell'editoria indipendente? Ci devono stare perché la libertà d'espressione o è estrema o non è, o non ci devono stare perché abbiamo tutti pronta una bella card di Instagram sul fascismo che è un reato e non un'opinione e Popper e la rava e la fava?

Non ho nessuna opinione. Non riesce a importarmene nulla. È una cazzo di fiera alla quale non andrò io e non andranno nove decimi delle persone che opinano in merito: perché dovrei avere un'opinione su cosa succede a una fiera alla quale non ho alcuna intenzione d'andare? E, se non ho un'opinione io che scrivo cinquecento articoli l'anno e sono in grado di farmi venire in mente opinioni sulle più irrilevanti irrilevanze, cosa ci dice questo del fatto che voi invece smaniate per essere furibondi in un senso o nell'altro? Oltre a dirci la solita cosa, cioè che da quando oltre alla lavatrice avete persino



l'asciugatrice e non dovete neppure stendere avete veramente troppo tempo libero.

L'anno scorso **la polemica era sull'invito a uno** che un tribunale stava per condannare per aver menato la moglie, e faccio di nuovo la crafata di ricopiare uno dei troppissimi articoli che avevo scritto su quell'irrilevanza: uno «reso notizia da un nugolo di invasati decisi a convincere un paese che ha giustamente continuato a sbattersene che fosse importantissima la fedina morale di chi presentava libri che nessuno avrebbe letto in una fiera romana di cui nessuno che non lavorasse nell'editoria si sarebbe accorto».

Anche l'anno scorso, scopro rileggendomi (ma quante volte ne ho scritto?), Zerocalcare si era dissociato. Crafamente ricopio l'elenco delle sue dissociazioni allora recenti: «Dalla fiera di Torino perché c'erano i fascisti, da quella di Lucca perché c'erano gli israeliani, da questa perché c'è uno sotto processo per aver menato la moglie: neanche il vescovo nigeriano

che in *Conclave* dice di sentire lo Spirito Santo che lo chiama a fare il papa prende sul serio il suo ruolo quanto Zerocalcare».

L'anno prima mi pare non ci fossero state polemiche nonostante, lo scorso sempre da uno (un altro!) dei miei troppissimi articoli, alla stessa fiera nel 2023 ci fosse «l'incolpevole Calvino spiegato da Carlotta Vagnoli», il che alla luce delle inezie **che abbiamo ritenuto scandalose del 2025** forse varrebbe una polemica retrospettiva: pensiamoci, un giorno che siamo a corto di puttanate.

Questa volta Zerocalcare non ha nuove ragioni per boicottare, si assenta di nuovo a causa dell'insostenibile presenza dei fascisti, è tornato alla casella del «via», chissà se ha ritirato le ventimila lire (questa non so se la generazione dei fumetti la capisce).

Non ho opinioni, è vero, ed è anche vero che tutte le opinioni mi fanno parimenti ridere. Sia i moniti di chi si oppone strenuamente sempre per le solite card sul fascismo che non è un'opinione, sia lo scetticismo di chi ritiene che non esista la cattiva pubblicità e che quindi ora i fascisti avranno stravenduto vagone di libri nel loro stand pubblicizzato dagli aspiranti censori. Però mi sembra, quello del venduto, un buon criterio. Prendiamo il 2024, ultimo anno di cui abbiamo i dati completi. Tra i boicottanti la fiera perché il fascismo è un confine insuperabile, Antonio Scurati. Nel 2024, Scurati ha venduto libri per un ammontare di prezzi di copertina totali di tre milioni, centodiecimila e centodieci euro. Poi certo, mica li ha intascati tutti lui, ma i soldi che ha mosso nell'editoria questi sono.

Poi c'è Zerocalcare. Sempre 2024. La somma dei suoi titoli ha fatto incassare quattro milioni, ottocentotrentanovemila e centosessantanove euro. Più di Scurati, ovviamente: vuoi mettere come sono vendibili i disegnini, invece delle faticose parole.

Di fronte ai tre milioni di Scurati e ai quasi cinque di Zerocalcare (due che tengono su da soli gli editori per cui pubblicano), quanto hanno incassato nel 2024 quelli che ormai sono ufficialmente «i fascisti», sono così metonimia che in cento righe di articolo ancora non ho fatto il nome della casa editrice, **ovvero Passaggio al bosco?**

Il libro che hanno venduto di più l'anno scorso è *Il manifesto di Unabomber*: seicentonovantasette copie in tutto il 2024, Scurati le vende in una giornata moscia. *Trumpismo esoterico*, da cui mi aspettavo molto e che mi pare perfetto per i regali di Natale, ha venduto solo sessantotto copie nel 2024 (e altre diciannove quest'anno).

Ho i social pieni di post indignati di chi, girando tra gli stand di Più libri più liberi (ma perché la gente va alle fiere dei libri? È uno dei misteri più misteriosi d'Occidente), scrive cretini, gli avete fatto pubblicità, ora vendono tutto, anche le lampade per il solstizio (credo di non voler sapere cosa siano).

Tuttavia, sospetto che non diventeranno gente con gli incassi di chi pubblica *Harry Potter*, considerato che in tutto il 2024 i loro libri hanno venduto per un totale di centotrentasettemila duecentonovantadue euro. A loro ne saranno rimasti, a spanne, trentamila. Lordi. Mi auguro facciano gli editori per hobby. E mi auguro, anche, che la sinistra recuperi quel minimo di coscienza di classe che è fatta di buone maniere. Quelle che aveva persino Gerald O'Hara quando diceva alla figlia Rossella che con gli schiavi bisognava essere gentili.

Traslati dalle piantagioni della guerra di secessione alle fiere dell'editoria delle guerriccole di posizionamento, significa che sarebbe meno inelegante che gli autori da parte alta della classifica non dicessero tu non devi permetterti di esistereeee a gente che, di fatto, già non esiste.

«Ma perché la gente va alle fiere dei libri?
È uno dei **misteri** più misteriosi d'Occidente.»

Riccardo Capoferro

Jonathan Swift, risonanze nel qui e ora di un telaio inossidabile

«Alias», 7 dicembre 2025

Nella nuova traduzione per Einaudi, Anna Nadotti restituisce la profondità vitale dei *Viaggi di Gulliver*, rispettandone la classicità

Strana sorte quella dei *Viaggi di Gulliver*. Molti di noi li hanno letti per la prima volta in edizioni ridotte o ne ricordano gli adattamenti a fumetti. E negli innumerevoli film di fantascienza che si ispirano alle invenzioni swiftiane, magari, non sono riusciti a individuare l'ombra di Gulliver, persa tra gli effetti speciali. Eppure, della fantascienza Swift è stato il grande precursore. Non solo: ha testimoniato i primi significativi sviluppi del capitalismo mercantile, della scienza empirica, dell'industria libraria, del colonialismo, e ha partecipato al dibattito pubblico più vivo e avanzato d'Europa, che godeva delle libertà conquistate con due rivoluzioni. Dalla sua posizione di conservatore anglicano e difensore della tradizione classica, ha colto con grande lucidità gli aspetti più preoccupanti del mondo a lui contemporaneo – ai suoi occhi un parossismo di avidità, ipocrisia, opportunismo e corruzione – e li ha fatti oggetto di satira nei *Viaggi di Gulliver*, pubblicati nel 1726. Esploratore, mercante e aspirante scienziato dalle evidenti origini puritane, Gulliver incarna i vizi dei «moderni», anche se in alcuni episodi (per esempio a Lilliput) si fa portatore dello sguardo severo di Swift. Arrampicatore senza scrupoli, Gulliver offre al re-filosofo di Brobdingnag la formula della polvere da sparo affinché possa annientare i suoi avversari. È l'europeo razionalista che vive con disagio

la propria corporeità: durante il suo soggiorno tra gli Houyhnhnms, i cavalli parlanti del quarto libro, ha idealizzato, infatti, la propria metà razionale, garanzia di una superiorità morale e materiale sull'intero creato. Disprezza, come loro, gli Yahoo, gli antropoidi scimmieschi a cui poco a poco scoprirà, con orrore, di assomigliare. Ma Gulliver è anche spettatore e vittima di atteggiamenti che esasperano tratti problematici della sua società di provenienza. Gli scienziati di Brobdingnag lo esaminano con attenzione, e non arrivano a riconoscerlo come un loro simile. In una scena che è l'archetipo di tutti i rapimenti alieni lo assimilano invece a un misterioso animaletto chiamato *splacknuck*. Il loro sguardo rappresenta la visione de-umanizzante degli europei, presupposto della pseudoscienza razzista.

Della modernità nascente Swift ha saputo, dunque, isolare i tratti più distintivi e al tempo stesso ne ha fatto suoi i linguaggi. La nuova edizione dei *Viaggi di Gulliver*, pubblicata nei Supercoralli Einaudi (traduzione di Anna Nadotti, illustrazioni di Lorenzo Mattotti) presentandosi in un cofanetto di cartone rigido, assume la consistenza materiale che nel lessico dei formati editoriali è indice di valore canonicco. Al tempo stesso, affianca Swift a una lunga serie di narratori contemporanei, tra cui romanzieri che in qualche misura gli somigliano come Jeff

VanderMeer e J.M. Coetzee, e altri ancora con cui il nostro non vorrebbe forse avere a che fare (ma con cui è salutare che si incontri). Priva di apparato introduttivo, questa edizione sembra lasciare la parola a Swift, la cui voce è stata restituita con attenzione e fedeltà, venendo tradita apertamente in un solo caso: la lettera prefatoria di Gulliver al suo editore fittizio, il «cugino Sympson», è stata spostata in appendice; una decisione editoriale dettata, forse, dal timore di disorientare il lettore (la lettera presuppone gli sviluppi del quarto libro), ma quando si legge Swift lo spaesamento dovrebbe far parte del gioco. La traduzione di Anna Nadotti rende con efficacia la limpidezza e l'ordine della prosa, nutrita di erudizione classica e animata da una ricerca di precisione tipicamente settecentesca (pur parodiandola, Swift ha subito l'influenza della scrittura scientifica). Consapevole del fatto che un'attualizzazione eccessiva può impoverire il senso dei classici, Nadotti sceglie di non avvicinarsi troppo alla lingua di oggi, punteggiando il lessico del suo Gulliver di piccoli tocchi retrò («indi» prende il posto di «quindi»), come pure di termini tecnici o scientifici che rafforzano la precisione del lessico swiftiano (gli Yahoo avevano arti dotate di robusti «unghiali», dove nell'originale c'è *claws*, «artigli»). Varie scelte puntano a restituire l'alterità di Swift e del suo mondo, sia reale che fantastico: nel passo dedicato agli sperimentatori dell'accademia di Lagado, per esempio, Nadotti rende *projector* con «progettatore», meno comune di «progettista», richiamando il tipo sociale settecentesco dell'inventore strampalato, che dai sogni baconiani ricavava allucinazioni. Al tempo stesso, il ritmo e l'eleganza della traduzione ci portano a ritrovare in Swift non solo l'ingegnoso, caustico e coltissimo autore di satire, ma anche lo stilista raffinato, il capostipite di una linea di scrittori che hanno unito cura formale, invenzione fantastica e tensione intellettuale.

Lo Swift elegantemente letterario di Nadotti è lo stesso che ha ispirato le geometrie agili e sorprendenti di Borges e i bozzetti immaginifici di Calvino, e nel suo ampio respiro include il tempo lungo della storia

ottonovecentesca, come si vede da un'altra scelta lessicale, che porta all'evidenza come la coscienza dei mali denunciati dai *Viaggi di Gulliver* siano alla radice dei nostri. Verso la fine del quarto libro, Gulliver si lancia in una memorabile invettiva anticoloniale, che risente dell'indignazione, per molti versi premonitoria, dell'angloirlandese Swift, denunciando, tra l'altro, come i nativi siano *driven out or destroyed* dalle ciurmaglie di pirati che fanno da teste di ponte delle potenze coloniali. Con uno scarto fruttuoso, Nadotti rende i due verbi con «deportati o sterminati»: nel primo termine risuona l'eco delle deportazioni nazi-ste, mentre il secondo rimanda allo «sterminate tutti i bruti» di conradiana memoria e, più in generale, all'ideologia e alla pratica della violenza coloniale. Anche dalle illustrazioni di Lorenzo Mattotti, alle quali si alternano quelle volute da Swift, traspare un rapporto dinamico con il passato. Mescolando matite, acquarelli e china, Mattotti riprende situazioni ben impresse nell'immaginario collettivo e le rinnova con una cifra antinaturalista: a virate verso l'astratto si affiancano dettagli inattesi. Ci viene mostrato, per esempio, il corpo nudo delle gigantesse che si trastullano con Gulliver, e la base dell'isola volante di Laputa non è più piatta ma curva. In filigrana si scorgono le vecchie illustrazioni con cui generazioni di bambini sono cresciuti, ma i volumi levigati di Mattotti e il segno acceso dei suoi pastelli in cui spiccano il marrone, il rosso, il verde, un blu tendente al cobalto, le strappano al loro tempo e le trasformano, tenendole sospese tra passato e futuro. C'è spazio, in questa edizione dei *Viaggi di Gulliver*, anche per le mappe inventate da Swift e per una raffigurazione del «telaio» combinatorio che «con modica spesa e un modesto sforzo fisico» avrebbe permesso di «scrivere libri di filosofia, poesia, politica, diritto, matematica e teologia, senza alcun bisogno di originalità o studio», un'immagine che i curatori hanno scelto saggiamente di mostrare ai lettori, e che sembra – a una prima occhiata – la strana reliquia di un mondo scomparso; ma a ben guardare si rivela un'icona del tempo presente.

Loredana Lipperini

L'editoria indipendente non può andare avanti così: oltre Più libri più liberi

«Lucy. Sulla cultura», 10 dicembre 2025

La presenza di un editore che pubblica testi nazisti ha innescato una protesta accesa e una riflessione sui problemi che affliggono la piccola e media editoria

Cominciamo dalla fine.

È il 7 dicembre, penultimo giorno della Fiera nazionale della piccola e media editoria Più libri più liberi e nella sala Aldus si svolge un'affollata e appassionata assemblea dove partecipano coloro che i libri li fanno, li pubblicano, li traducono, li scrivono.

Prima di proseguire, però, bisogna ricordare perché tutte queste persone hanno infine sottolineato e condannato una serie di contraddizioni presenti da anni, e che vanno addirittura oltre allo stand di un editore di simpatie neonaziste alla Nuvola.

La prima: l'organizzazione della fiera fa capo all'Associazione italiana editori, la quale conta tra i suoi membri più rilevanti quattro grandi gruppi editoriali che detengono la maggioranza del mercato, ovvero Mondadori, Gems, Giunti, Feltrinelli. La contraddizione dovrebbe essere già chiara, ma ce n'è una seconda: nel nostro paese un editore può essere anche distributore, promotore e gestore di una catena di librerie. La terza è che la Fiera della piccola e media editoria ospita ogni anno uno spazio, l'Arena Robinson, dove intervengono autori e autrici di grande risonanza che pubblicano con uno dei quattro gruppi editoriali di cui sopra, e che quindi poco hanno a che vedere con la piccola e media editoria: attirano sicuramente pubblico ma nei fatti lo distolgono da quel che avviene al piano

terra della Nuvola, dove c'è fisicamente la piccola e media editoria.

Naturalmente ce n'è una quarta: pensiamo ancora a quei piccoli e medi editori che affollano il piano terra medesimo, un lunghissimo spazio dove si affastellano pubblicazioni importanti e di qualità che non sarebbero arrivate in Italia se non grazie a scelte coraggiose, ma anche gingilli, gadget, calendari e giochi. Ma in quegli stand si trovano anche editori che si fanno pagare migliaia di euro per pubblicare un testo. Nonché altri, peraltro di pregio, che non pagano collaboratori, redattori, traduttori. O li pagano pochissimo.

Come si vede, parlare delle questioni esplose nell'ultima edizione di Più libri più liberi non significa solo parlare dell'ammissione fra gli stand di Passaggio al bosco, peraltro non una semplice casa editrice, visto che nella collana Educazione e formazione pubblica manuali per formare «la nuova élite militante», scritti da Ss. Significa invece provare a venire a capo del perché quella casa editrice, come altre, è stata ammessa: ovvero, la fiera è nei fatti mercato, dove i libri sono appunto equiparabili a gingilli e gadget. Sarebbe ingiusto, certo, scrivere che la fiera è solo questo, perché negli anni a Più libri più liberi si sono avvicendati testi e autori e autrici di grande valore. Ma il caso di Passaggio al bosco ha scoperchiato un

calderone che ribolle da tempo e che sta eruttando come un vulcano negli ultimi anni, complice il calo delle vendite, l'assottigliarsi della bolla delle rese (di cui si è già parlato) e il potere mai contestato della distribuzione. Su cui forse vale la pena soffermarsi per qualche riga, ricordando che Ceva Logistics Italia e Emmelibri (Messaggerie) – le due grandi aziende che gestiscono la logistica libraria – fino al 2032 sono in partnership attraverso C&M Book Logistics Srl, nonché creatori della Città del libro di Stradella, e controllano le spedizioni dei libri in uscita o i rifornimenti verso le librerie, e anche il meccanismo della sovrapproduzione, perché è a Stradella che arrivano le famigerate «rese», le copie non vendute che vengono restituite dai librai agli editori i quali, appunto, pubblicano ripetutamente nuovi libri per compensare la perdita. Fra i clienti (e qualcosa di più) di Ceva (o Messaggerie) ci sono ancora una volta tre dei quattro grandi gruppi editoriali, quelli che appunto si spartiscono la maggior parte del mercato editoriale e nei fatti gestiscono la fiera della piccola e media editoria.

Cosa c'entra tutto questo con gli editori che stampano i manuali delle Ss? Molto. Perché le proteste che hanno caratterizzato Più libri più liberi 2025 sono state l'innesco per riflettere su una situazione che da molto tempo non torna a chi investe soldi, e non pochi, per affittare uno stand, portare i propri autori, pagare viaggi e soggiorni e finisce con il vendere molto poco. È il meccanismo generale che ha portato alla possibilità di includere quell'editore a Più libri più liberi e, a seguire, alla lettera di protesta di un centinaio di autori e autrici, alla rinuncia alla fiera da parte di altri e al solito meccanismo *vado-non vado-critico chi ha una posizione diversa dalla mia-dimentico*. Eppure, sarebbe bastato guardare con attenzione a quel che dice Zerocalcare nel video con cui annuncia la sua mancata presenza, e si chiede quando mai cominceremo a discutere, ma davvero, di quello che succede intorno a noi e nelle fiere culturali.

A fiera conclusa, con presenze a quanto pare in calo, e senza (per la prima volta) date precise sull'edizione

«Che cosa sono diventate le fiere dei libri?»

2026, un gruppo di editori ha scritto all'Aie, ricordando la protesta pacifica con cui molti di loro hanno contestato, chiudendo gli stand per mezz'ora, la presenza di Passaggio al bosco, e chiedendo che a partire dal prossimo anno «non vengano ammesse in fiera case editrici che, per catalogo e comunicazione, risultino apologetici del nazifascismo e delle sue derivazioni». E aggiungono: «Le fiere del libro non sono solo luoghi di mercato, perché il libro non è solo un oggetto in vendita, ma lo spazio in cui si forma ciò che riteniamo pensabile, dicibile, discutibile. Non possiamo ignorare il significato che assume chi abita quello spazio». Ed ecco il punto. Cosa dovrebbe essere una fiera? Alessandro Trocino, nella newsletter del «Corriere della Sera», se lo è chiesto:

«Che cosa sono diventate le fiere dei libri? Fucina di idee o giganteschi ipermercati della carta? Tempi del pensiero o outlet che somigliano sempre più a empori dove puoi trovare in vendita croci celtiche e gonfiabili per bambini, stand di spiritualismo esoterico e postazioni studiate per “decolonizzare lo sguardo”. Tra distese di Pera Toons e bigini su Matteotti, ci si può finalmente chiedere: che ci faccio qui? Davvero voglio passare il mio pomeriggio tra questa gente? Che ci facciamo in questi shopping center del pensiero? Perché decidiamo di bighellonare nella Nuvola, soffermandoci sul nuovo libro di Claudia Koll? Chi era poi, una soubrette, una suora, una filosofa? E se poi, a un certo punto, mi imbatto nella croce celtica sul banchetto e sollevo lo sguardo e c'è un giovanotto con lo sguardo truce che immagino fedele al motto “il mio onore è la lealtà”, che faccio? Lo imbruttisco, come dicono a Roma, o mi limito a una smorfia di disprezzo?»

Già, che facciamo? Torniamo a quella data, il 7 dicembre. Chi scrive doveva presentare nello spazio

della Sala Aldus, assegnato a Tlon, la ristampa di un libro, Mozart in rock, scritto all'inizio degli anni Novanta e tornato in circolazione oggi. Con l'editore, si è deciso di offrire quello spazio, cui si è aggiunta la sala Elettra nell'ora successiva grazie alla generosità di Strade, il sindacato delle traduttrici e dei traduttori, per discutere di tutti i punti critici della fiera. Nei fatti, dunque, dalla protesta per l'ammissione di Passaggio al bosco, e dunque per il doppio binario usato da organizzazione editoriale e commerciale, si è arrivati a parlare di tutti i temi caldi, che sono quelli che in parte conosciamo già.

Perché considerare i libri solo come merce significa ammettere che tutte le idee sono sullo stesso piano in quanto gli spazi sono commerciali. Ma a questo punto bisogna interrogarsi su chi controlla il meccanismo commerciale medesimo. Emmanuele Jonathan Pillia (editore e organizzatore di una piccola fiera indipendente di letteratura di genere, Oblivion), ha citato un paio di aneddoti che vale la pena riportare: «Una volta, dopo che Messaggerie aveva “notificato” che avrebbe applicato una tariffa mensile per un software – indipendentemente se questo fosse utilizzato. Alla richiesta: “Non voglio usarlo, non fatemi pagare 20 € al mese”, la risposta è stata “Non possiamo farlo”. Una volta, dopo che Informazioni editoriali ha imposto una tariffa aggiuntiva annuale per il “diritto” di vendere i nostri metadati alle piattaforme (avete capito bene: io pago affinché questa struttura venga i miei dati), gli editori si voltarono. La loro risposta è stata letteralmente fare un sorriso e fare spallucce».

E ancora. Il tema caldissimo è quello del lavoro culturale, di cui per un po' si è parlato in rete dopo un post con cui Jonathan Bazzi rendeva nota l'esigua cifra del suo conto corrente, e in quel caso, sempre per un po', si è discusso del fatto che scrittori e scrittrici non vengono retribuiti quando presentano i libri degli altri esattamente nelle fiere ma anche in molte manifestazioni letterarie. Però, al solito, il problema non riguarda solo chi scrive. Alla Nuvola

è stato distribuito un volantino di Redacta, gruppo che si occupa proprio di lavoro editoriale, con una cifra: 17.660 euro l'anno è il reddito di chi lavora nel settore. Quindi, come diceva Maura Gancitano, romanticizzare il lavoro culturale significa non capire che il medesimo è a rischio sopravvivenza: «Quante delle case editrici presenti ci saranno ancora il prossimo anno? Quanti lavoratori verranno, per esempio, sostituiti dall'intelligenza artificiale?». Già oggi, ha ricordato Strade, l'80% delle traduttrici percepisce 10 o 12.000 euro l'anno. Non solo: come nelle migliori tradizioni capitaliste i lavoratori sono messi in concorrenza fra di loro. E li si sprona pure, dicendo che il settore cresce solo se cresce la produzione. Dunque, il ritmo diventa sempre più incalzante. (Per paradosso, il giorno prima ho partecipato a un incontro su Severino Cesari. Dove tutti hanno ricordato il tempo lungo di Severino, e il modo in cui faceva saltare le scadenze per rispettare gli autori. Altri tempi, appunto.)

Dunque? Dunque l'idea, rilanciata un po' da tutti e accolta da Della Passarelli di Adei, è fare tesoro della rabbia, dello sgomento e di tutto quel che è uscito da questa edizione della fiera: e convocare in primavera gli Stati generali dell'editoria. Per provare a parlarne ancora e parlarne meglio.

E per finire con la fine vera: al termine della discussione ha preso parola una lettrice, si è presentata così. Ha detto: «Dovete avere fiducia in noi che leggiamo. Io vengo qui per trovare libri che non trovo altrove. Ma se ve ne andate da qui, noi vi seguiremo».

E comunque vada la questione è sempre una: fare rete. Sempre un articolo di Redacta cominciava così: «C'è qualcosa di peggio di lavorare? Sì: farlo in solitudine, farsi-da-soli». E non parlarsi. Sarà una mia fissazione, ma mi risuonano sempre le parole di Ernesto De Martino, nel 1952, quando diceva che gli abitanti più poveri di Eboli volevano soprattutto una cosa, questa: che «le loro storie personali cessino di consumarsi privatamente nel grande sfacelo». Vale sempre.

Alessandro Catalano

Tutto nuovo sul fronte orientale

«Robinson», 14 dicembre 2025

Dal Nobel Krasznahorkai al Booker Prize Szalai, la letteratura della Mitteleuropa racconta la resistenza della condizione umana universale

La geografia dei premi letterari, e in particolare il Nobel, assegnato in tempi recenti a Olga Tokarczuk, Svetlana Alekseevič e per ultimo a László Krasznahorkai, induce a pensare che stia spirando un nuovo vento da est. A ciò si aggiunge l'eco internazionale di autori come Mircea Cărtărescu, Georgi Gospodinov o Andrei Kurkov, al quali possiamo magari aggiungere anche scrittori provenienti da quell'area, ma che scrivono in altre lingue, come la già affermata Herta Müller o i più giovani Saša Stanišić e, a suo modo, perfino David Szalay, vincitore del Booker Prize. Ma c'è sempre un pizzico di azzardo nel voler ridurre la molteplicità geografica dell'Europa orientale – e ancor di più di quella centrale – a una tendenza letteraria unitaria. E se proprio volessimo identificare dei tratti comuni, andrebbero cercati nella poetica della dissonanza, nella sfasatura tra realtà e percezione, nella sovrapposizione dei punti di vista, nell'alterità del normale e del quotidiano.

Che si tratti di un'immaginazione apocalittica capace di oltrepassare i confini del reale o di uno sguardo concentrato sull'individuo prigioniero nella sua dimensione corporea, questi autori danno prova di una straordinaria capacità di osservare l'uomo dall'esterno. «Come lo può vedere chi, dall'Europa dell'Est, lo considera con l'impossibile oggettività d'un etnologo che studi i costumi d'un abitante degli antipodi» aveva

scritto Italo Calvino nella sua recensione dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*. La sensazione di andare incontro a un imminente cambiamento, tanto confuso e indistinto quanto minaccioso, sembra riattivare un vecchio riflesso condizionato, quello di cercare risposte alla fluidità del presente nella letteratura. Come del resto aveva fatto Louis Aragon, nel 1968, definendo un romanzo multiforme come *Lo scherzo* di Milan Kundera «uno dei maggiori romanzi del secolo», in grado di offrire «la spiegazione del non spiegabile» e assicurare «la sopravvivenza dell'uomo». La parte centro-orientale del continente, la «nuova Europa» dei paesi entrati nell'Unione Europea del nuovo millennio, sembra ora nuovamente esposta ad ataviche tendenze espansionistiche. La letteratura è quindi messa di fronte al solito antico dilemma: dedicarsi a una rilevante disamina del presente o privilegiare al contrario l'aspetto estetico, interrogandosi sul destino dell'uomo in quanto tale? Molta letteratura impegnata, com'è noto, non sopravvive all'epoca storica in cui aveva dato scandalo, se non come testimonianza, basti pensare all'esempio di Aleksandr Solženycyn, a sua volta vincitore del premio Nobel nel 1970. Ogni nuovo autore dell'Europa centro-orientale porta con sé, volente o nolente, l'eco di una stagione precedente, in cui la letteratura corredeva i dogmi ideologici con l'ironia, trasformando il romanzo in una

macchina per disinnescare la lingua del potere. Gli scrittori oggi sembrano recuperare quell'energia, combattendo però, invece della censura politica, l'omologazione del discorso pubblico; invece della propaganda, l'estrema semplificazione; invece dei confini rigidi, la liquefazione del futuro. A essere cambiata è la percezione: non si tratta più di una condizione altrui, il destino di questi romanzi è ormai anche il nostro. Dietro all'idea che, nella narrativa internazionale, una parte significativa delle proposte più interessanti venga da est riflette probabilmente anche quella geografia subordinata a precise costruzioni ideologiche che collocano il centro del continente a ovest. Viene così spinta verso Oriente quella parte d'Europa frammentata in lingue poco conosciute e culture dal passato complesso. Ripensandoci, c'era qualcosa di commovente nella tenacia con cui Kundera ha costruito la sua discussa e discutibile idea dell'Occidente prigioniero, tentativo forse velleitario di ridisegnare la mappa concettuale del continente, rivendicando il ruolo della parte d'Europa situata geograficamente al centro, culturalmente a ovest e politicamente a est. È probabilmente la prospettiva occidentale a provare l'effetto ottico che rende atipici gli scrittori di quest'area, benché in realtà partano da una concezione del tutto «occidentale» del romanzo come ricerca. Queste voci, pur tra loro così diverse, offrono uno sguardo che mette in crisi ciò che, con automatica sicurezza, viene considerato stabile. Raccontano infatti di luoghi abituati agli strappi della storia, a convivenze forzate, a memorie incancellabili. Ne deriva la capacità di parlare ai lettori senza rinunciare alla specificità delle storie di partenza, come in fondo sapeva fare lo stesso Kundera. E spesso le storie sono costruite attraverso un'elaborata sperimentazione linguistica, che ha raggiunto una delle sue vette nello stile scarnificato e implacabile di Agota Kristof. In fondo è forse per questo che i loro testi, febbrili e inquieti, sembrano meglio cogliere certe contraddizioni del presente. In un'epoca in cui tutto scorre via, scelgono la complessità e l'ambiguità come forme di resistenza culturale. Due esempi, legati a importanti riconoscimenti

recenti, tracciano un arco che congiunge i due poli estremi del fenomeno. Krasznahorkai, con i suoi interminabili periodi e la sua raffinata prosa labirintica, non si limita a raccontare storie, ma trascina il lettore alla ricerca dell'integrità perduta, in un mondo in via di disgregazione. Szalay mette invece in scena attraverso i suoi magistrali dialoghi una società estranea, afasica e uniforme, in cui i personaggi, soprattutto maschili, sono sempre in bilico, imprigionati in destini di passaggio. E nel mezzo troviamo la dimensione favolistica e visionaria di Tokarczuk, con il suo mondo trasformato in un organismo vivente da decodificare, il tempo instabile sospeso tra presente e memoria di Gospodinov o la fine del mondo sbagliata da Patrik Ouředník. Se per la letteratura degli anni Settanta e Ottanta la resistenza era riferita a un sistema politico logoro, per questi autori diventa una questione di affermazione di una diversa percezione del reale, dominato dalla complessità. L'instabilità politica che caratterizza gli ultimi anni in buona parte del continente sembra trovare qui una risposta incentrata sull'urgenza di descriverne le crepe. La sete di comprendere spinge inoltre lo scrittore spesso in altri luoghi e paesi lontani, come la Cina di Radka Denemarková, specchio deformante dell'odierna Repubblica ceca. E non è un caso nemmeno che spesso sfuggano alle regole del mercato: troppo lunghi, «strani», difficili da riassumere. Romanzi che richiedono tempo. Se allora il disfacimento dell'impero comunista induceva a una lettura politica del testo letterario, come nel caso di Aragon, oggi le macerie dell'ex impero sovietico, le periferie urbane devastate, i paesi sospesi fra passato e presente acquisiscono subito valore universale. Le storie nascono dunque a est, ma arrivano poi «qui» non come anomalie geografiche, ma per le loro vulnerabilità universali. In un continente che fatica a riconoscere, è allora forse da questa «periferia inquieta» che arrivano le visioni più nitide. La letteratura centroeuropea non offre alcuna soluzione, ma un modo diverso di guardare e, soprattutto, l'idea che la resistenza culturale continui a passare dalla letteratura.

Giulio Mozzi

La verità, vi prego, sull'editore

«Snaporaz», 16 dicembre 2025

Perché la piccola editoria, nel suo complesso, e a prescindere dal valore di questa o quella iniziativa, o di questo o quel catalogo, non è più un luogo di pensiero?

Mi ricordo, oh se mi ricordo, quando negli anni Novanta andavamo alle fiere dell'editoria. Andavamo a Belgioioso, dove nel 1996 Alberto Castelvecchi, che aveva da poco pubblicati i primi libri di Aldo Nove e Isabella Santacroce, proclamava fieramente ma anche con risentimento – e della battuta si discusse per un po', anche nei giornali -: «Noi piccoli editori investiamo per trovare i nuovi autori, e voi grandi editori ce li portate via». Nel 1997, l'anno dopo, il Salone del libro di Torino ebbe come tema, nientemeno, L'immortalità; ma, scriveva nel quotidiano «il manifesto» Maurizio Bartocci, il 25 maggio di quell'anno, «a sentire gli editori, e soprattutto quelli "piccoli", il tema di questa edizione sarebbe dovuto essere la "sopravvivenza". Come sopravvivere nel folto panorama editoriale italiano contemporaneo, dove al calo dei lettori si risponde paradossalmente con l'aumento dei titoli in catalogo, si fa questione primaria, soprattutto oggi che lo slogan "piccolo è bello", strillato a piena voce alla fine degli anni Ottanta, si è svuotato di ideali culturali e riempito di preoccupazioni finanziarie». Bartocci dava notizia anche della nascita di una società di servizi per iniziativa di alcuni piccoli editori (Teoria, Transeuropa, Costa & Nolan, con Castelvecchi che ancora – l'articolo non lo dice, qui vado a memoria mia – valutava l'ipotesi di partecipazione): un magazzino

centralizzato, un ufficio stampa comune, una rete di promozione ad hoc; e l'articolo era eloquentemente intitolato *Uniti si sopravvive*. Bartocci non poteva sapere che la storia di quella società di servizi sarebbe terminata presto, e nel modo peggiore: con una persona che se la dà a gambe lasciandosi dietro un mucchio di debiti e un polverone di raccomandate, con una causa, e con la compromissione definitiva di un buon numero di rapporti umani. Non mi risulta che ci siano stati tentativi simili negli anni successivi.

Ma comunque: mi ricordo, oh se mi ricordo, con quanto entusiasmo si discuteva, in una quantità di incontri e convegni, e tra gli stand delle fiere, dei destini della letteratura; e mi ricordo, oh se mi ricordo, quanta attenzione i giornali prestavano ai «nuovi narratori» (i «giovani scrittori» vennero dopo, e spero che notiate la paternalistica diminutio: «nuovo» significa «interessante», e il «nuovo» è destinato a scalzare il «vecchio»; «giovane» significa «non adulto», e i «giovani» hanno tutto da imparare dagli «adulti»): bastava un colpo di telefono per avere una pagina del «Corriere», si era invitati in televisione spesso, e c'era anche chi – come Tiziano Scarpa, per esempio – aveva il talento per «bucare lo schermo». E mi ricordo, oh se mi ricordo, come ai convegni reggioemiliani di «Ricercare» le generazioni si parlavano, e

scrittrici e scrittori di trent'anni si trovavano a discutere (anche litigare, eh!) con Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti o Alfredo Giuliani o Maria Corti; e i ragazzacci di Stile Libero (Paolo Repetti e Severino Cesari) andavano in cerca di un lasciapassare di quei vecchi – perché lo consideravano importante, perché loro stessi li veneravano, perché erano cresciuti sui loro libri – per cominciare a costruire la carriera di Simona Vinci o di Niccolò Ammaniti.

E ancora: mi ricordo, oh se mi ricordo, di come ci si leggeva reciprocamente, di quanto eravamo curiosi gli uni degli altri, di quanto ogni pubblicazione di certi editori era attesa prima, e accolta poi con vivida curiosità; mi ricordo, di come ci sentivamo tutti presi in un'opera comune, indefinita quanto si vuole ma comune, e di come tra chi scriveva e chi pubblicava e chi leggeva e chi criticava e chi storizzava c'era questa comunanza, questa solidarietà intellettuale – a dispetto del fatto che spesso si era in disaccordo su tutto, com'è normale nella vita. Nel 2000 uscì anche in Italia il pamphlet di André Schiffrin *Editoria senza editori*, e dal gran discutere che ne seguì si capì, in sostanza, che essere nella Repubblica delle lettere comporta delle responsabilità: l'editoria si stava trasformando – come tante altre cose nel mondo – e ormai per le aziende del settore la relazione trimestrale sul bilancio era diventata assai più importante del progetto e del lavoro culturale. Ma come si poteva agire?, ci domandavamo; e ci si divideva sulla risposta a questa domanda, chi ragionando sulla «mutazione antropologica» già constatata/profetizzata da Pasolini, chi lavorando nella grande editoria, altri tentando di costruire progetti esemplari nella

piccola editoria: ma bastarono pochi anni perché quel sentimento di coralità si arrochisse, si consumasse e si disperdesse. Gli anni Duemila sono stati gli anni dell'individuazione: ciascuno per proprio conto, ormai, o in piccoli gruppi, ciascuno cercando di accasarsi, di ritagliarsi uno spazio, con il bisogno della propria sopravvivenza a erodere il sentimento dell'«opera comune», fino a quasi distruggerlo.

Nel frattempo, accadeva ciò che tutti sanno. L'editoria si è compiutamente industrializzata e finanziarizzata; i conglomerati si sono consolidati, alcuni editori «combattenti e sognanti» sono caduti o sono diventati cosa diversa; il «piccolo è bello» si è rivelato un'illusione; e il sentimento di opporsi inefficacemente a questi cambiamenti, o di essersi trasformati senza nemmeno accorgersene nell'opposizione di Sua Maestà, e comunque di non avere nulla da proporre se no un'opposizione, è forte in molti.

Mi ricordo, mi ricordo bene. E vi ricordate anche voi, spero, se avete più o meno la mia età (io sono del 1960). E allora la mia domanda è, se posso parlare liberamente: editori, scrittori, intellettuali che annualmente e ritualmente ve la prendete con Più libri più liberi, o con il Salone del libro, o con il conglomerato Messaggerie+Gems+Feltrinelli, eccetera: provate, vi prego, per una volta, a mettere da parte «gli altri», i «cattivi» per definizione; e domandatevi: ma quello che facciamo, oggi, è veramente importante? Quanti di noi riescono ad andare oltre alle manovre di sopravvivenza? Quanti tra noi si sentono, in coscienza, di essere ancora (o di nuovo) una forza propulsiva nella cultura e nella società italiana?

«Ma quello che facciamo, oggi, è veramente importante? Quanti di noi riescono ad andare oltre alle manovre di sopravvivenza? Quanti tra noi si sentono, in coscienza, di essere ancora (o di nuovo) una forza propulsiva nella cultura e nella società italiana?»

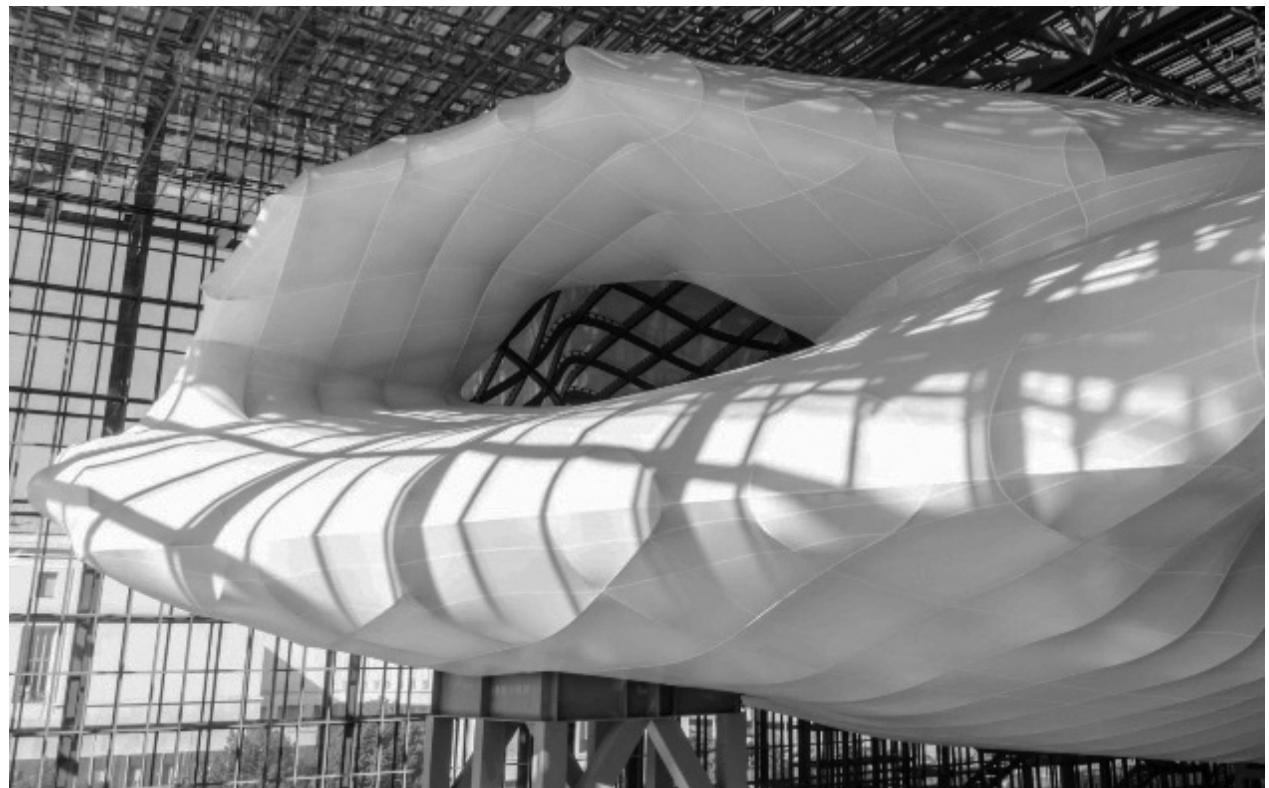
Non sarà che se le fiere, anche quelle apparentemente dedicate all'editoria indipendente, sono diventate dei semplici empori dove si paga per avere il diritto di rimetterci dei soldi, è anche perché la piccola editoria, nel suo complesso, e a prescindere dal valore di questa o quella iniziativa, o di questo o quel catalogo, non è più un luogo di pensiero?

Diamo per scontato che i mostri esistono, e sono mostri; diamo per scontato che un'associazione dominata dai conglomerati editoriali non potrà mai fare qualcosa di veramente buono per i piccoli; diamo per scontato che il «grande pubblico» è ormai compiutamente «massa», e che rinunciare a certe cose – negli eventi delle fiere, per esempio – significa rinunciare al «grande pubblico», ovvero a tutta quella parte del pubblico che non è interessata al nostro lavoro: e quindi non rinunciare a nulla; diamo per scontato che siamo minoranza, e che l'attribuzione di valore della

quale abbiamo goduto per un paio di decenni è ormai completamente dissolta; diamo per scontato che (tanto per fare un esempio) la questione se aderire o non aderire al progetto Panoplia (per i profani: una cosa proposta dalla catena Feltrinelli ai piccoli editori: un po' di spazio espositivo in cambio di sconti tali da rendere quasi certamente non redditizia la vendita, e dove se vendi un pochino ricevi in premio un aumento dello sconto) è come la questione se suicidarsi con corda e sapone o con la garrota – l'esito è sempre quello; diamo per scontate queste cose, vi prego, questa è la situazione, questo è il mondo in cui viviamo, e nessuno di noi ha la forza di rovesciarlo.

Concentriamoci su di noi. Ciò che facciamo, ciò che vogliamo fare, vale? E: sappiamo che cosa vogliamo fare?

Il primo interrogato, il primo che invito a mettere in questione, ça va sans dire, sono io me.



Francesco Quatraro

Mai più libri

«Il Tascabile», 17 dicembre 2025

La crisi perenne del mondo editoriale; non ci sono i soldi; la gente non legge più: perché l'editoria canta sempre la stessa canzone

Giunge dicembre, e ogni categoria commerciale che si rispetti ha già dovuto dare il massimo in termini di proposta. Non è da meno il mondo del libro, che dopo tanti affanni sa che in questo periodo dovrà ritirare le sue reti e raccogliere la gran parte del pescato annuale. L'ansia non è poca, e la costellazione di esternazioni del mondo editoriale si riproduce già a partire dalle settimane che precedono dicembre, ciascuna col malcelato intento di generare qualche moto di vendita significativo nelle ore via via più disparate che ci avvicinano al Natale. Non mancano, fra le dette esternazioni, quelle che potremmo definire interventi «metaculturali», ovvero interventi del mondo della cultura che ragiona di sé stesso; questi vanno da **riflessioni complessive sullo stato dell'arte** a **interventi di denuncia sui social** in un certo senso aspecifici, laddove non è chiaro in cosa identifichino la radice del proprio turbamento, forse finendo per segnalare un disagio più individuale che non di categoria, che pur merita di essere indagato. Tutti questi moti ricorrenti, a ben vedere, possiedono, in qualche modo, tre distinte ma concorrenti caratteristiche che meritano di essere isolate.

La prima è che quasi sempre compiono una cosiddetta «fallacia di composizione», tracciando un'identità impropria tra mondo editoriale librario (anzi, nella sostanza solo quel mondo che si occupa dei libri di

«varia», non di libri scolastici, non di pubblicazioni scientifiche, non di periodici né di quotidiani) e mondo culturale tutto. È evidente che il mondo editoriale rappresenta solo una parte del «mondo culturale»: non abbiamo in tasca i dati per capire quanto grande o piccola sia questa parte, ma basta rifletterci un attimo per cogliere che i settori della cultura sono innumerevoli e spesso non a contatto tra loro. Eppure chi lavora in questo campo editoriale tende a compiere un'indebita identificazione in forma di sineddoche con la cultura tout-court, e questo la dice lunga sull'altisonante percezione che il mondo editoriale ha di sé.

L'immediata conseguenza di questa innocente fallacia è il secondo aspetto da isolare: si tratta di questioni che vengono discusse in una comunità ristretta, quella delle persone che lavorano nel detto campo editoriale. Queste non sono molte (a conferma del fatto che c'è poco lavoro) e si conoscono un po' tutte tra loro. Non hanno contezza dell'oceanica indifferenza che il resto del mondo ha per certe questioni, e questa noncuranza, da un lato e dall'altro, è di certo parte di un problema di un settore che ama i propri perimetri e le proprie esclusività.

La terza caratteristica di queste esternazioni è tutta interna – come volevasi dimostrare – al suddetto mondo editoriale. La si potrebbe sintetizzare così:

«Non è tanto la distribuzione, quanto la sua obsolescenza ad aver smantellato la sostenibilità del mondo editoriale.»

nel guardare a queste dichiarazioni, prima ancora di rifletterci davvero, ciò che salta agli occhi a chiunque da un po' sguazzi nel settore è che, se il mondo editoriale fosse una canzone, questi sarebbero ritornelli. Ritornelli che, siccome vengono da menti per definizione creative, prendono di volta in volta forme un po' diverse, ma ruotano intorno agli stessi accordi: 1. Il mondo editoriale quest'anno è in crisi; 2. Non ci sono i soldi; 3. La gente legge sempre meno. È subito evidente che i tre aspetti sono tra loro interdipendenti, anche se trattati spesso in ambiti separati, e rispettivamente affrontati più o meno da tre distinte categorie di persone: il primo punto spetta a chi lavora nelle case editrici, il secondo alle persone che scrivono, il terzo a intellettuali e docenti. Di solito non si fa molto per vedere l'interconnessione dei tre aspetti, e ancora più di rado ci si chiede non solo come fare a venirne fuori, ma come rompere il circolo vizioso che ci fa cantare sempre la stessa canzone. Il fatto che abbiamo a che fare con dei ritornelli, in effetti, fa venire il sospetto che i loro contenuti siano solo buoni per continuare a cantare, e non per rimarcare condizioni spiacevoli dalle quali si dovrebbe uscire. In sintesi: il solo lamento porta poco lontano, **come dice anche chi si occupa da più vicino di lavoro**, e sembra più una postura letteraria che un'analisi strutturale. Eppure, questi tre punti sono indiscutibilmente veri. Magari, facendo un passo indietro, possiamo verificarne le condizioni di realtà.

I. IL MONDO EDITORIALE È IN CRISI DA SEMPRE

Chi lavora in campo editoriale conosce bene questa faccenda della crisi perenne: ogni anno i dati sono sconfortanti, eppure le case editrici sono sempre lì. Come è possibile? È possibile a vari livelli, da un lato non sono solo le entrate del mercato librario a tenere in piedi una realtà editoriale, dall'altro si creano

fenomeni di sopravvivenza al ribasso, ovvero si riduce il personale al lavoro all'interno della casa editrice per ridurre i costi (a questo ci arriviamo dopo), ma soprattutto la baracca è tenuta su da un metodo di fornitura che consente di rilanciare continuamente la posta in gioco. Il metodo è lo stesso di cui si lamenta tutta l'editoria, ed è quello che chiameremo il «metodo distributivo».

Chi ha confidenza con le lamentele editoriali può saltare questa parte, ma chi non le conosce deve sapere che il mondo editoriale incolpa della propria condizione sempre la distribuzione, e lo fa con una costanza e una pertinenza che la distribuzione, in verità reale responsabile tanto della miseria quanto della sopravvivenza del settore editoriale, è diventata il cane che si è mangiato i compiti. Vorrei provare a sostenere invece che non è tanto la distribuzione, quanto la sua obsolescenza ad aver smantellato la sostenibilità del mondo editoriale, e ad averlo ricacciato in un angolo da cui non può uscire se non diafolicamente sopravvivendo sulle spalle di una forza lavoro praticamente illimitata.

Ma veniamo prima al meccanismo, provando a sintetizzarlo in modo brutale. Chi produce i libri deve venderli, per venderli deve distribuirli alle librerie (categoria che comprende svariati generi di punti vendita, ma che definiremo con questo termine sovraesteso), per poterli distribuire o fa tutto da sé naufragando coi costi logistici o si affida a delle distribuzioni. Le distribuzioni sono non solo realtà logistiche, ma anche realtà di gestione del credito: vendono i libri per conto delle case editrici, e in seguito retribuiscono loro i proventi, decurtandoli della percentuale che spetta a tutte le varie operazioni (trasporto, magazzino, percentuale spettante alla libreria).

Fin qui l'andamento è piuttosto comprensibile, ma le cose si complicano subito perché quando si

produce un titolo lo si crea innanzitutto come «progetto», idea; e la distribuzione non si limita ad aspettare che il libro esca ma attiva la cosiddetta «promozione editoriale», un apparato che può essere sia interno alla stessa corporazione distributiva sia (diciamo così) autonomo. La promozione (che pure prende una sua percentuale) percorre le librerie d'Italia, compresi buyer di grandi catene e l'innominabile Amazon, presentando le uscite imminenti e raccogliendo prenotazioni. Le dette prenotazioni non sono vendite, perché il libro non esiste ancora, ma diventano immediatamente numeri, quantità, valore: sono di fatto la base di quello che si chiama il «fornito», ovvero le copie che la distribuzione fisicamente consegnerà alle varie realtà di rivendita il giorno del lancio, e che i rivenditori pagheranno al momento del lancio stesso. A questo punto il sistema registra un incasso, una fattura, un movimento. È il punto esatto in cui nelle statistiche annuali si immettono cifre, e il settore risulta produttivo. Ma questo è solo il primo giro, perché la parte decisiva arriva dopo: il reso. Le librerie hanno il diritto di restituire ciò che non vendono entro un periodo che corrisponde all'incirca a tre-quattro mesi. A quel punto, passato il tempo stabilito, le copie tornano indietro, e rappresenta invece un flusso di cifre con segno negativo, che verranno detratte all'editore che prima in fase di fornitura aveva gioiosamente incassato. Il percorso è lineare, ma soprattutto è il coerente risultato di un processo industriale che si è sviluppato lungo la seconda metà del Ventesimo

«È un sistema che si autosostiene grazie alla sua **inefficienza**: ogni perdita viene compensata dal libro successivo, ogni ritorno a zero viene colmato dall'uscita seguente.»

secolo, in cerca di una formula che tenesse in equilibrio la produzione di nuovi titoli e la sostenibilità della vendita in libreria. Tuttavia questo processo, alla lunga, è destinato a generare mostri.

Prendiamo un dato che fa dirizzare le antenne a molte persone che lavorano o desiderano lavorare in campo editoriale: secondo le statistiche del 2024 il fatturato editoriale è di **più di tre miliardi di euro** – mica male. C'è tuttavia il sospetto che sia una cifra creata da movimenti di fornitura, che poi sono destinati a sgonfiarsi. A meno che non si producano altri libri per coprire quella cifra negativa con nuove forniture. Cosa che puntualmente avviene, anche perché ne va letteralmente della sopravvivenza del settore. La fornitura pertanto genera movimento, e il movimento genera sopravvivenza. È questo il punto che l'editoria, lamentandosi della distribuzione, finge di dimenticare: senza questo metodo non avrebbe modo di rilanciare continuamente la propria attività. Se il libro X ha avuto un ritorno disastroso, e quindi tutte o quasi le entrate del lancio sono state riassorbite dai resi, tanto vale spazzare i residui del libro X sotto al tappeto e passare al libro Y. Si ricomincia daccapo: nuova promozione, nuove prenotazioni, nuovo fornito, nuovo periodo di grazia. Sotto il tappeto, nel frattempo, c'è di tutto.

Il ciclo non si basa sull'idea di vendere libri, ma sull'idea di produrre abbastanza movimento da poter continuare a esistere, e se vi chiedete chi guadagna realmente da questo processo avrete la risposta segnandovi quanti movimenti hanno fatto i libri: sono andati a un magazzino, da quel magazzino sono andati a una libreria, da quella libreria sono tornati al magazzino. Tutti questi passaggi sono costi di distribuzione, tutti questi passaggi hanno generato profitto per chi distribuisce, non per chi vende. È un sistema, insomma, che si autosostiene proprio grazie alla sua inefficienza: ogni perdita viene compensata dal libro successivo, ogni ritorno a zero viene colmato dall'uscita seguente. È la logica per cui, paradossalmente, più il settore soffre nella realtà (*La gente legge sempre meno, ci arriviamo più avanti*) più

è costretto a produrre, spingere, immettere titoli nel ciclo. Infatti a diminuzione della domanda corrisponde un aumento dell'offerta: in Italia si stima che i titoli prodotti all'anno siano **più di ottantamila** – per capirci, equivale a dire che escono intorno ai dieci libri ogni ora che passa, una cifra insostenibile a ogni livello.

Ecco perché si parla (sempre lamentandosene, ci mancherebbe) di «sovraproduzione». Ma non è l'effetto collaterale di un settore ingordo che «non ha più filtri», non è un'emergenza recente né un vizio ideologico, è la condizione necessaria al funzionamento del sistema. Se smetti di produrre, si ferma la fornitura; se si ferma la fornitura, si ferma il flusso di cassa; se si ferma il flusso di cassa, emergono improvvisamente tutti i buchi che il ciclo maschera; se emergono, la struttura collassa. L'editoria è qui rappresentata nel ruolo di Sisifo e la pietra sono, evidentemente, i libri; il bello è che le distribuzioni sono poche e inglobano numerosissime case editrici che così condividono il fardello di spingere quella pietra immettendo quante più novità possibili nell'anno per giocare a vivacchiare.

Se solo ci si soffermasse, si vedrebbe qui un paradosso deontologico: se l'editoria è il mestiere della scelta (lo diceva pure Gian Arturo Ferrari, una delle persone che ha contribuito a creare questo meccanismo, in *Libro. Vita e miracoli di un oggetto straordinario*, 2023), ovvero è proprio scegliendo che mette in pratica il suo senso di esistere, con questo meccanismo tutto porta a scegliere il meno possibile, e produrre esclusivamente per esistere. Eppure, una buona retorica ci viene in soccorso: da quando esiste l'idea di «bibliodiversità», da quando si nobilita il libro come oggetto di valore a prescindere, mai da mettere in discussione a patto di non farsi bollare come «ignoranti», ogni titolo ha ragione di esistere per il solo motivo di essere un prodotto aprioristicamente «virtuoso».

Viene il sospetto che questa retorica in realtà vada in soccorso proprio del meccanismo di fornitura, e vada in soccorso di manifestazioni che inneggiano

«Non esistono più le grandi case editrici ma delle **grandi corporazioni editoriali** che si sono fuse tra loro.»

a «più libri» come qualcosa di incrollabilmente valoroso, quando invece sono probabilmente la trave nell'occhio di chi gestisce apicalmente l'editoria in Italia, un navigare in mezzo a scelte mai fatte e a tonnellate di carta che quotidianamente vanno al macero in qualche capannone della Pianura padana, in barba a quello che recano scritto dentro, magari sensatissime riflessioni che ci ricordano di prestare attenzione all'ecologia e agli sprechi. Ed è esattamente per questo che si può dire che l'editoria è in crisi da sempre, e al tempo stesso constatare che non muore mai. Sembra un paradosso, ma non lo è: è un sistema che ruota incessantemente su sé stesso, che rigenera continuamente la propria massa critica, che può vivere in perdita finché resta in movimento.

Se poi a tutto questo aggiungiamo che abbiamo un problema di monopolio, il quadro è completo. Dobbiamo infatti specificare che con i primi decenni del millennio le distribuzioni sul suolo nazionale si sono ridotte a tre sole realtà principali, che sono realtà operativamente logistiche a loro volta possedute da realtà editoriali, anzi, dai principali gruppi editoriali del paese, perché nel frattempo non esistono più le grandi case editrici ma delle grandi corporazioni editoriali che si sono fuse tra loro, proprio perché il meccanismo distributivo le conduceva alla crisi da cui si sono salvate aggregandosi e spartendo dividendi. Questo significa, in breve, che le principali realtà che in Italia producono i libri li distribuiscono anche, coprendo due terzi della filiera.

Ma attenzione: i tre principali gruppi editoriali del paese (non li si nominerà in quanto qui elegantemente ellittici, ma è l'ellissi di Pulcinella) possiedono a loro volta le principali catene librarie del paese. E così il cerchio è chiuso: in Italia ci sono tre realtà

che producono la maggior parte dei libri sul mercato, oltre a distribuirli e anche venderli. Insomma: tutta la filiera è esaurita da tre colossi. Questo è a tutti gli effetti un monopolio (oligopolio, se proprio vogliamo), quello di cui costantemente si lamentano le case editrici che nel frattempo da quel monopolio dipendono.

Se sommiamo, dunque, questo dato al ragionamento di prima, vediamo che questo monopolio non è affatto destinato a tramontare, anzi è l'unica solida realtà che tiene in vita il settore, fintanto che resta ancorato a questo parossistico circolo vizioso. Giusto per non mancare in completezza: l'Italia è uno dei pochissimi paesi in cui la distribuzione libraria nazionale è controllata direttamente dai gruppi editoriali: altrove, in Europa come nel mondo anglosassone, la funzione distributiva è svolta soprattutto da operatori logistici e grossisti indipendenti, e là dove se ne occupano invece anche realtà editoriali (succede, per dire, *in Francia*) esistono al loro fianco altri apparati di distribuzione libraria che almeno, nel quadro liberista in cui sceglie di giocare chi fa il mestiere editoriale, rappresentano una concorrenza, la possibilità di dire «ho un'alternativa», processo che secondo certi ottimisti teorici di un'epoca lontana si potrebbe rivelare perfino virtuoso. Da noi l'alternativa, semplicemente, non c'è. Dunque si gioca al liberismo senza i vantaggi del liberismo. Charles Ponzi ne sarebbe orgoglioso.

C'è da dire che questo approccio ha avuto una sua funzione «compiuta» e non deteriore in periodi in cui il commercio aveva una sua velocità coerente, i punti vendita e il potere d'acquisto (nonché la pratica stessa dell'acquisto) erano piuttosto stabili, e gestire le tirature senza affrontare grandi perdite era una buona idea in campo editoriale. Il punto è un po' che questo meccanismo ha raggiunto la sua massima compiutezza intorno all'inizio del Terzo millennio, e nei venticinque anni che sono seguiti poco o nulla si è fatto per metterci mano, considerandolo l'unico meccanismo possibile e al limite affrontando le inevitabili grandi crisi operando, come

visto, fusioni tra aziende colossali, che cercano di inglobare tutto il possibile col sostegno di una robusta retorica settoriale e rendendo l'ambiente poco permeabile (dall'egemonia al monopolio il passo sembra dover essere breve).

Con il nuovo millennio si è creato, come nella migliore tradizione, il terrore per il nemico straniero (Amazon che viene a rubarci il lavoro e ad amare le nostre donne) che tuttavia agiva esattamente come gli altri colossi, anzi a loro differenza non dispensava privilegi al suo interno perché, in effetti, non era un gruppo editoriale. Mentre guardavamo Amazon con terrore abbiamo continuato incrollabilmente a seguire il meccanismo distributivo e le sue sciagurate conseguenze, certo difendendo la nobiltà del libro, abusando di parole come «qualità» che adesso non possiamo più usare da quanto le abbiamo sciupate, e assistendo al contempo a un altro straordinario fenomeno: l'enorme offerta lavorativa che sopravanzava, ogni anno di più, alla domanda.

2. NON CI SONO I SOLDI

Lo abbiamo appena visto: i soldi in editoria ci sono, ma il sospetto è che siano virtuali. Pertanto le aziende, perfino le più grosse, mosse da caute politiche interne, tendono a non rischiare. Nel frattempo, negli stessi anni in cui non si metteva mano a un meccanismo di fornitura destinato a ingigantirsi, si formavano in campo umanistico tantissime persone che, puntualmente, non trovavano lavoro in campo umanistico. In questo senso è utile dare un'occhiata a quello che dice Raffaele Alberto Ventura in merito al suo principale oggetto d'indagine, la generazione millennial che si è appunto formata in campo culturale, ossia «una delle percentuali più alte di laureati in discipline umanistiche, quelle più difficili da valORIZZARE sul mercato del lavoro [...]. E proprio a causa delle famiglie, dei loro piccoli patrimoni, del loro sostegno [...], ci si permetteva di accettare salari da fame e di prolungare la fase di inserimento nella vita attiva, partecipando a creare un drammatico "collo

di bottiglia” all’ingresso del mercato del lavoro» (*La conquista dell’infelicità*, 2025).

In editoria questo processo ha effettivamente creato l’abitudine a una forza lavoro illimitata, file di persone disposte a partecipare di un lavoro basato sulla continua produzione e senza la prospettiva di poter generare profitto tale da poter considerare quel lavoro come qualcosa degno di quel nome. Questa consuetudine ha a sua volta creato il costume alla considerazione di questo settore come un luogo al contempo molto e poco redditizio, paradosso creato proprio dai dati che abbiamo visto: fatturati altissimi ma profitti inesistenti. Di contro, il settore difendeva l’unico capitale che aveva accumulato: la mai troppo citata nobiltà della cultura, quella sorta di *plusvalore culturale* che si conferisce d’ufficio a un settore produttivo che non ha davvero chiaro come possa sostenersi. Dunque, l’offerta è diventata quella di lavorare per un meraviglioso sogno che paga non in denaro, e nemmeno in *visibilità*, ma in *prestigio*. Cosa che, di fatto, succede. C’è chi se ne accorge e silenziosamente, nell’ambiente editoriale, passa di lavoro in lavoro spendendo il prestigio accumulato nel settore cercando di approdare, con perseveranza, a una posizione sostenibile, che può presentarsi con molta rarità dopo numerosi anni trascorsi senza stipendio. In breve, la forza lavoro nelle redazioni è condannata a un trattamento iniquo, in senso etico addirittura impraticabile, per via di un disavanzo crescente tra offerta e domanda. La presa di coscienza in questo senso **ha fatto passi avanti**, ma le condizioni di base restano un campo troppo sterminato a cui attingere, e le imprese editoriali, perfino le più piccole, devono far leva sulla propria coscienza, e non sulle pratiche di mercato, per evitare il dipanarsi di questa abitudine. Capita che alcune realtà lo facciano, è vero, e capita sempre con più frequenza per una ragione banale: la stretta del meccanismo su chi produce pochi libri è asfissiante, e dunque si preferisce giocare alla puntata minima, anche se il gioco è penalizzante, più che rischiare grosso con l’aiuto di un esercito di persone a costo zero. Per dirla altrimenti: le case

«L’offerta è diventata quella di lavorare per un meraviglioso sogno che paga non in denaro, e nemmeno in visibilità, ma in **prestigio**.»

editrici a conduzione familiare o individuale o poco più sono realtà che in questo momento esistono e perdurano. Potremmo individuare per questo tipo di case editrici una categoria abbandonata troppo tempo fa: l’editoria artigianale, una categoria che non si basa sulle fumose distinzioni che distinguono l’editoria tra «grande», «media» e «piccola» sulla base dei fatturati (e che generano grandi confusioni nonché grandi abusi di parole quali «indipendente»), ma che fa riferimento alla produzione annuale: pochi titoli, in radicale controtendenza con la richiesta del mercato.

Le case editrici artigianali non sono moltissime, generano appunto pochi lanci all’anno e non fanno salti per entrare in un giro di produzione superiore perché non vogliono rischiare, ma allo stesso tempo non assumono né si avvalgono di personale; rendono interno tutto il lavoro editoriale, mantenendosi da sé, massimizzando il proprio lavoro e riducendo il rischio. Il risultato è che meno persone vengono impiegate a costo zero, ma in generale meno persone vengono impiegate e basta. Il problema dell’impiego, insomma, perdura. Il potenziale di crescita di questo settore ci sarebbe, e forse potrebbe rappresentare un’interessante rottura dell’ingranaggio, ma come abbiamo visto la sopravvivenza di quel meccanismo deve potersi avvalere anche di queste case editrici per poter perdurare.

C’è poi l’altro lato del settore, rappresentato dalle persone che scrivono. In pratica, la base del settore tutto. Tuttavia le persone che scrivono, in mancanza di entrate chiare e programmabili, sono costrette ad accumulare il capitale con cui paga l’industria

editoriale – il prestigio – per anni, e non sorprende che infine esista chi inizi a lottare per una conversione di quel capitale in qualcosa di spendibile altrimenti (soldi) o in qualcosa di più importante per il proprio tempo (**fama**), che magari faccia da ponte alla medesima conversione in danaro, che arriverà poi in un futuro anteriore. Da un punto di vista meramente pratico, nel processo editoriale esposto poco prima, la persona che scrive nella stragrande maggioranza dei casi viene retribuita con una percentuale delle vendite, percentuale che per i libri di carta (che rappresentano ancora la gran parte del mercato) si aggira comunque sotto il dieci per cento del prezzo di copertina (salvo ovviamente eccezioni che non fanno testo).

Ricordiamoci però che alla persona che ha scritto il libro verranno liquidate non le copie fornite (ricordate il meccanismo?), ma quelle *effettivamente vendute*, cioè quelle che usciranno vive dal meccanismo del reso. Perfino il meccanismo di conteggio delle vendite, in Italia, ha in realtà dei problemi di monopolio, ma ve lo risparmio per una prossima occasione. Limitiamoci a dire che il rendiconto delle copie effettivamente vendute di un libro solitamente è molto più misero di quanto ci si può aspettare, e genera il grande dilemma della comunicazione di quel dato: se si divulgla la sua entità usando un dato onesto o perfino al ribasso, risulterà chiara la difficoltà della persona che ha scritto o pubblicato il libro, e l'unica forma di prestigio su cui si potrà far leva è la *resilienza*, se si dichiara invece la sua entità al rialzo si risulterà vincenti e dunque appetibili ma allo stesso tempo si avrà la necessità di confermare o migliorare quello standard in altre occasioni.

Affianchiamo a questo processo il fatto che non è facilissimo accedere ai dati di vendita ufficiali dei

libri, perché sono servizi a pagamento e peraltro non sono del tutto veridici, laddove molte delle effettive vendite in librerie più marginali e sprovviste di un sistema gestionale ufficiale non entreranno in quel computo. La conseguenza è una: chiunque scriva o pubbli i libri ha molteplici ragioni per mentire sull'effettivo numero di vendite che un libro ha generato. Non credeteci, mai. L'unico dato che avremo per certo da questo procedimento è che una persona che scrive i libri non può vivere della sola vendita dei propri libri. Senza considerare tutto l'apparato di spese da sostenere per promuovere la propria opera nell'augurio che venga abbastanza da farci sopra dei progetti di sopravvivenza: spesso quella spesa è caricata sulle spalle della stessa persona che ha scritto il libro, e dunque andrà a detrazione del suo già misero rendiconto annuale. Si salva, anzi sta proprio in un'altra categoria, chi scrive dei libri che poi diventano best seller, ma nemmeno con quelli, talvolta, si ha la certezza di una pianificazione economica coerente della propria esistenza. Cosa richiede esattamente, dunque, chi scrive? Di avere un principio retributivo simile a chi ha un altro tipo di lavoro, o almeno che abbia quella coerenza? Di avere una mappatura delle proprie possibilità al di fuori dalla semplice vendita dei libri? Non è davvero chiaro. Di una cosa possiamo dare certezza quasi granitica: non sarà dalla vendita dei libri che chi scrive tratterà mai un compenso sufficiente per vivere come una persona con reddito medio. Non con questo sistema, perlomeno. È per questo che esiste tutto un altro mercato «culturale» che riguarda chi scrive, tanto che chi scrive fa di tutto per diventare persona esposta, divulgatrice o opinionista, per partecipare a eventi che possono garantire una valida copertura economica, per produrre corsi per insegnare a scrivere, a loro volta, ad altre persone

«Esiste tutto un altro mercato **culturale** che riguarda chi scrive, tanto che chi scrive fa di tutto per diventare persona esposta, divulgatrice o opinionista.»

«Il punto non è tanto come guadagnare scrivendo, ma *per cosa* si scrive: per generare informazioni, per stare al passo con la produzione editoriale, per essere parte di un mercato o per effettivamente produrre pensiero.»

che nella migliore delle ipotesi riprodurranno quel percorso.

Il patrimonio di prestigio accumulato nel tempo può trasformarsi in una sorta di automatismo: la persona che scrive viene invitata a intervenire su qualunque tema, oppure cerca occasioni per farlo perché si tratta spesso di interventi retribuiti. Può accadere che si esprima anche su questioni che non rientrano nelle proprie competenze dirette, magari non per mancanza di attenzione ma perché il meccanismo editoriale ha normalizzato questa figura di presenza pubblica chiamata a parlare sempre e comunque. Non è necessariamente una persona che ha il tempo di approfondire, ma una che si trova a generare opinioni in un circuito dove l'espressione tende a sostituire progressivamente lo studio, e da cui transitano le possibilità di guadagno.

In seno a questo processo nasce anche quella che è l'esclusività della cultura: se i soldi sono pochi, se il patrimonio è ridotto e la concorrenza è grande, il prestigio con cui si è ricevuto per anni lo stipendio è anche una dotazione per impedire alle voci altrui di prendersi una fetta di retribuzione danarosa. Da qui si fa trincea, e le voci che si esprimono diventano le solite, e diventano a loro modo monotone, prive di guizzo perché il gran lavoro svolto è stato piuttosto edificare un perimetro esclusivo per la propria figura, non tanto dire qualcosa che fosse effettivamente significativo.

Meriterebbe fare anche un rapido passaggio dal mestiere di scrittura giornalistica, chiamando in causa quell'altra parte, non certo piccola, del mondo editoriale che si occupa di periodici e quotidiani. Per non addentrarsi troppo nelle specificità di un settore che è mosso da ingranaggi non proprio simili a quelli dell'editoria libraria, basti accennare a come anche

in questo campo l'effetto del «collo di bottiglia» si faccia sentire da decenni: sempre in virtù di una sterminata disponibilità di forza lavoro si è reso consueto l'impiego di chi scrive per compensi insignificanti, e l'immediata conseguenza di questo è che si è reso impossibile il costruirsi o il consolidarsi di carriere individuali, e dunque di voci riconoscibili, livellando sempre più l'atto della scrittura a qualcosa di dedicato all'informazione pura, alla funzionalità immediata nei confronti di una non meglio specificata utenza. A lungo andare, anche questo approccio ha finito per determinare il drastico calo di pubblico lettore (per i quotidiani i *dati* sono impietosi), e il conseguente gioco di *cessioni* dei vari gruppi editoriali.

Ci sarebbe infatti da guardare anche cosa viene richiesto a chi produce testi, cosa possa servire in termini di consumo la produzione testuale contemporanea, e che genere di profitto, fuori dalla sola vendita delle copie, possa generare un simile mestiere. Il punto, insomma, non è tanto come guadagnare scrivendo, ma *per cosa* si scrive: per generare informazioni, per stare al passo con la produzione editoriale, per essere parte di un mercato o per effettivamente produrre pensiero, con la sua dotazione di curiosità, fragilità, parzialità? Sappiamo bene che se ragioniamo in termini di funzioni testuali, in un'epoca che ci ha donato dispositivi in grado di generare testi estremamente complessi in pochi secondi, quello che è in gioco è molto di più del semplice chiedere a un'entità superiore una retribuzione adeguata al proprio valore. Se tuttavia nel frattempo l'uditario è stato abituato a richiedere forme testuali solo funzionali, solo a guisa di *informazioni* da immettere in un sistema, il rischio di considerare del tutto accessoria la figura di chi scrive è altissima.

3. LA GENTE NON LEGGE PIÙ

Alla luce di quanto detto finora verrebbe da rispondere con una frase piuttosto diretta a questo ritornello: e vorrei pure vedere. C'è un eccesso di offerta di libri rispetto alla domanda, la domanda continua a decrescere e come si risponde? Aumentando l'offerta. Del resto, se l'eccesso di offerta di forza lavoro sopravanza l'esigenza delle case editrici, quell'eccesso servirà proprio a produrre di più. Tutto torna, dal lato del ragionamento industriale. Il grande escluso, oltre a tutte le fasce non retribuite, è il pubblico. Lo abbiamo visto: se l'editoria smette di fare il proprio mestiere, ovvero di scegliere, come ci si aspetta che reagisca il pubblico? Percependo una mancanza di scelta, pare evidente. Eppure non sembra essere questa la domanda che ci si pone in questo settore, occupati come si è a far girare la ruota da criceto. Quel che ci si chiede è come recuperare marginalità, come chiedere allo Stato degli aiuti per produrre ancora di più (ho davvero sentito con le mie orecchie chi chiedeva degli sgravi fiscali sul costo della carta per agevolare la produzione come soluzione a un mercato in crisi). Nel frattempo, soffocato da un'offerta soverchiante, il pubblico attraversa una crescente confusione, che culmina con l'impressione che la produzione sia sempre meno buona, sempre più casuale. Come risposta, invece di farsi venire il sospetto che il pubblico abbia le sue buone ragioni per raggiungere queste conclusioni, nell'ambiente ci si affretta a liquidarlo come ignorante, qualunquista, illetterato, e a ricacciarlo in quel magma di persone che rende deteriore il paese. Si mostrano le classifiche dei libri più venduti per dimostrare quanto sia bue il popolo italiano che vuol leggere solo le «porcate», laddove le porcate

sono alcune produzioni dozzinali, scelte e coniate con la medesima cura e il medesimo principio della gran parte della produzione di libri che si vorrebbero considerare *nobili*, perché come abbiamo visto il meccanismo è per tutte le realtà lo stesso, e fa necessariamente venire meno il principio stesso della scelta. Quella che di contro viene esibita come «qualità», termine dirimente nel distinguere il buono dal cattivo, non è, di conseguenza, il frutto di un processo di produzione mirata, ma solo la formulazione di un apparato critico, il più delle volte composto da persone che a loro volta scrivono i libri e che, come abbiamo visto, hanno dovuto curare e perimetrare la propria posizione per poter esprimere opinioni in modo dirimente, ma che al contempo non hanno alcun interesse a perdere tempo in ricerca e in curiosità.

I progetti di lettura, l'incentivo alla lettura come processo valido e virtuoso *di per sé*, non tengono conto di come la lettura sia in questo momento storico una dinamica anzitutto di consumo, e solo in seguito un principio di scoperta e conoscenza. Chi propone contenuti vede in chi legge, prima di tutto, un soggetto consumatore, e solo in seguito un essere che da quei contenuti potrà trarre qualcosa. È un principio funzionale, ed è la coerente conseguenza del processo distributivo: se si fornisce materiale produttivo, la selezione sarà fatta in base a un principio di consumo, che è diverso da quello di scelta. Ed è in questa dinamica che finiamo quando, coerentemente, ci accorgiamo **dell'accuratissima riproducibilità stilistica** di ogni personalità scrivente tramite le nuove intelligenze artificiali generative. Il punto è che, molto prima che arrivassero quelle intelligenze artificiali, noi

«I progetti di lettura, l'incentivo alla lettura come processo valido e virtuoso di per sé, non tengono conto di come la lettura sia in questo momento storico una dinamica anzitutto di **consumo**, e solo in seguito un principio di scoperta e conoscenza.»

abbiamo fatto di tutto per assomigliare sempre più a loro: chiedendo alla scrittura di essere funzionale, standardizzata, intercambiabile, di riempire spazi di contenuto, di produrre testi il cui contenuto non era davvero determinante. Se l'obiettivo editoriale è fornire contenuti, non ci si può stupire dell'arrivo di tecnologie perfettamente adatte a svolgere esattamente questo compito, e a costi infinitamente più bassi.

La pratica della lettura si è resa di conseguenza un valore di consumo, e la retorica della lettura come qualcosa di acriticamente buono in sé e per sé non fa che aumentare la percezione di discrasia tra ciò che viene promesso e ciò che viene realmente offerto. Il pubblico, di fronte a questo scarto, non solo non si sente chiamato in causa, ma ha l'impressione di essere continuamente rimproverato per non aver aderito a un rituale di cui non comprende fino in fondo il senso. Un settore che non sceglie, che non filtra, che produce per mantenere in movimento la macchina del fornito-reso, che si affida per l'andamento a dati via via sempre più standardizzati senza soffermarsi a saperli leggere con occhio umano, pretende che l'atto della lettura appaia come una scelta virtuosa, consapevole e quasi ascetica – quasi a ricordare che quel processo stesso di lettura, quella prettamente umana, è già una favola. Ma la lettura, nel modo in cui l'editoria la propone, non è un percorso di senso: è una prestazione. È un gesto che, per essere riconosciuto come valido, deve aderire a un immaginario di qualità che spesso coincide con il prestigio di chi lo certifica, non

con l'esperienza di chi legge. Il ritornello «la gente non legge più», allora, non sta lì a segnalare tanto un problema culturale quanto a indicare il cortocircuito della filiera. È una frase che non descrive il pubblico, bensì descrive l'incapacità di un settore di comprendere che la sovrapproduzione, l'autoreferenzialità e la dispersione non sono anomalie, ma esiti prevedibili di un sistema che ha smesso di avere un rapporto sensato con chi dovrebbe raggiungere. Se il pubblico smette di leggere, o legge meno, non è perché è diventato ottuso o pigro: è perché la filiera, occupata a sostenere sé stessa, ha smesso di offrire un terreno su cui il gesto della lettura abbia un senso. La domanda finale, dunque, non è come riportiamo le persone alla lettura, ma cosa renderebbe oggi la lettura un gesto significativo, fuori dalla retorica, fuori dalla prestazione, fuori dalla vocazione sacrificale che il settore pretende. È qui che andrebbe riaperto l'intero discorso: non ripensando il pubblico, ma ripensando il ruolo del libro. Quale spazio gli viene concesso? Quale esperienza propone? Quale tipo di relazione crea? Perché, se il libro continua a essere prodotto come mero carburante del ciclo distributivo, nessuna politica, nessuna campagna, nessun lamento stagionale potrà mai invertire la rotta. A ben vedere, insomma, il problema non è che la gente non legge più: il problema è che non riconosce più, in ciò che il mondo editoriale ha finito per propinarle, un motivo per farlo. E adesso abbiamo anche chiara la ragione per cui il resto del mondo riserva a queste faccende un'oceanica indifferenza.

«Il ritornello **la gente non legge più**, allora, non sta lì a segnalare tanto un problema culturale quanto a indicare il cortocircuito della filiera. È una frase che non descrive il pubblico, bensì descrive l'incapacità di un settore di comprendere che la sovrapproduzione, l'autoreferenzialità e la dispersione non sono anomalie, ma esiti prevedibili di un sistema che ha smesso di avere un rapporto sensato con chi dovrebbe raggiungere.»

Alberto Riva

Il genio della tarda età

«Il Foglio», 20 dicembre 2025

Mario Tobino scrisse *La ladra*, gioiello dimenticato e ora ritrovato, a settantaquattro anni. Fioriture lente, da Camilleri a Bufalino

Dopo quarant'anni di servizio, la maggior parte dei quali spesi come primario del reparto femminile del manicomio di Maggiano (Lucca), nel 1980 Mario Tobino andò in pensione. Aveva settant'anni. Era uno psichiatra e uno scrittore noto. Nel 1953, il suo *Le libere donne di Magliano*, una potente fantasmagoria sulle malate che popolavano l'ospedale, fece scalpore. Federico Fellini arrivò quasi a farne un film. Nonostante il successo, Tobino continuò a fare il medico e nel tempo libero a scrivere: viveva da solo in due stanze del manicomio, gabinetto pressoché claustrale dove scrisse tutti i suoi libri successivi, alcuni dei quali di grande esito, quali *Il clandestino* (premio Strega), *Per le antiche scale* (premio Campiello), *La bella degli specchi* (premio Viareggio). Non bisogna però pensare che fosse un monaco: per nulla. Tobino nutriva una sfrenata passione per le donne, il vino, andare in barca a vela e di sera, quando poteva, scendere nelle trattorie della città dov'era nato e cresciuto, Viareggio. Circa due anni prima della pensione, quando nel 1978 il parlamento approvò la Legge 180 che poneva fine all'era dei manicomi, Tobino finì al centro di un'accesa polemica con Franco Basaglia, lo psichiatra veneziano che era stato uno degli ispiratori della riforma. Tobino si era espresso molto criticamente verso la chiusura degli istituti e divenne automaticamente il rappresentante

della conservazione, il bersaglio dei riformatori, il simbolo di una maniera carceraria, disumana e iniqua di affrontare la malattia mentale. Ognuno, su entrambi i fronti, portava ragioni solide a supporto delle proprie tesi, ma il dibattito da clinico si fece ben presto politico e ideologico. Oggi sappiamo bene come vanno a finire queste cose – pensiamo alla storia della «famiglia nel bosco» –, vale a dire che il merito vero della faccenda svanisce, evapora, e resta una cagnara dove chiunque si erge a dire la sua sulla pelle dei diretti interessati. Da par suo, pur lasciando il servizio, il medico aveva ottenuto di poter mantenere le due stanzette di Maggiano nel periodo di transizione post legge, quando molti degenti restarono comunque nelle strutture perché non avevano altro luogo dove andare, con la differenza che ora erano liberi di uscire, ed eventualmente non fare ritorno. Tobino restò dunque in osservazione di questo passaggio epocale, ne scrisse, ci ragionò, proseguì la sua polemica con lampi di invettiva (*Il manicomio di Pechino*, che ebbe grande successo di vendite) ma come scrittore si vide improvvisamente mandato in soffitta. In altre parole, si ritrovò protagonista di uno dei primi casi di cancel culture della storia patria. Lasciò poi l'ospedale, prese un appartamento a Lucca, che divenne il suo rifugio. Era un uomo abbastanza provato. Si sentiva



tradito, fainteso, vilipeso. Congedandosi dai «suoi malati» (tra le altre cose, gli veniva rimproverato un atteggiamento paternalistico da arcaico padrone di gregge) scrisse nel suo diario (in larga parte ancora inedito) due versi amari: «Cari amici, / Non vi ho protetto, / né vendicato. / Ero rimasto solo. / E da solo non ne avevo la forza». Dunque? Dossier Tobino chiuso? Lo scrittore dei pazzi ce lo lasciamo finalmente alle spalle? La risposta è no.

Poiché quando tutto sembra finito per quelli della sua generazione, mentre sulla scena letteraria cominciano ad apparire coloro che all'epoca furono battezzati i «nuovi narratori», Andrea De Carlo, Enrico Palандri, Claudio Piersanti – che tornavano a raccontare storie dopo un decennio ideologizzato e consacrato più che al romanzo alla saggistica politica – ecco che a settantaquattro anni, con un infarto sulle spalle, Mario Tobino pubblica *La ladra*, uno dei romanzi più belli di quegli anni e senza dubbio, come gli scrisse Cesare Garboli, tra i migliori della sua intera produzione: «Sei il più giovane degli scrittori italiani, il più vivo. La tua scrittura è rimasta la stessa; stessa vigoria;

stessa allegria; stesso occhio; stessi denti. Il tempo ti dà ragione (il tempo e la solitudine)».

È vero: il tempo gli dà proprio ragione. Dopo decenni in cui questo breve romanzo del 1984 era introvabile, ora finalmente torna in libreria negli Oscar Mondadori, dove già da anni a cura di Paola Italia escono ben curati e compendiati i libri dello scrittore toscano. *La ladra* è un tesoro che riemerge dagli abissi. Assunta, donna di campagna, è presa a servizio da una ricca duchessa che ha presunzioni umanitarie. Tanto che un giorno commette una leggerezza: le confida di averla inserita nel testamento. E quel testamento Assunta lo trova in una busta aperta in un cassetto. Non lo capisce neanche, non sa quasi leggere, ma vi scorge il suo nome, e le si spalanca un mondo ignoto di pensieri, di emozioni. Ma siccome la duchessa nota con fastidio che la lettera è stata forse letta, commette una seconda leggerezza: passa la lingua sulla busta e la chiude. Così, quando Assunta la ritrova questa volta sigillata, è presa da nuovi, inquietanti pensieri. Perché la duchessa ha chiuso la busta? Ecco che si annuncia la paranoa...

Se *La ladra* ci arrivasse in un plico anonimo, potrebbe sorgere il dubbio che si tratti di un romanzo di Georges Simenon sul genere di *Il fidanzamento del signor Hire*, o *Betty*, o *La scala di ferro*. Ma anche, mi si permetta di osare, un W. Somerset Maugham del tipo di *Pioggia* o *In villa*. Vale a dire un caso, umano, psicologico, raccontato con essenziale maestria, scarni fatti dove però i caratteri e il «problema» ne escono scolpiti, un destino straordinario estratto dal flusso delle cose ordinarie. Sembra quasi che qui, verso la fine della vita (muore sei anni dopo), Tobino abbia saputo tirare le fila di una intera vicenda artistica, sfidando il falso mito dell'autore giovane, l'assillo dell'esordiente che ancora oggi smuove gli intestini della grande editoria, quando invece molto spesso è la botte vecchia che contiene il vino buono. Forse le case editrici farebbero bene, ogni tanto, a guardare nei cassetti dei vegliardi.

Andrea Camilleri aveva più o meno la stessa età del Tobino di *La ladra* quando Sellerio pubblicò la prima avventura del Commissario Montalbano, *La forma dell'acqua*, nel 1994. Eccolo l'esordiente che tutti attendevano, tranne che aveva settant'anni. Certo aveva pubblicato altri libri prima, ma il suo apice creativo lo doveva ancora toccare, e il primo tassello fu posto proprio alla boa dei settanta, quel racconto baciato dalla felicità che è *Il birraio di Preston*. E quando uscì *Il re di Girgenti*, senza dubbio uno dei romanzi italiani più notevoli del nostro tempo, Camilleri ne aveva compiuti settantasei. Era uno scrittore nuovo che aveva ancora granché da dire, e di fatto sembrava che proprio quello fosse il suo imperativo. Il cantiere era in ebollizione continua. L'idea era venuta a Camilleri nel'94, in una libreria

romana, quando gli era capitato in mano un libello in cui si parlava di un contadino che nel Settecento volle farsi re a Agrigento (alias, Girgenti), la tragica allegoria dell'idealistico che si mette contro il potere costituito, ergo il privilegio. Curiosamente, il romanzo di Camilleri ricorda il capolavoro di un altro autore che al tramonto del viaggio raggiunge il suo zenit, il brasiliano Jorge Amado e il suo *Tocaia grande* (*tocaia* è una parola melodica che significa «imboscata»). Amado lo scrisse a settantadue anni, e uscì nel 1985, quando ne aveva settantatré. Come nel caso di Tobino, si tratta di uno dei titoli misconosciuti del baiano, rispetto ai suoi celebri *Gabriella garofano e cannella* e *Dona Flor e i suoi due mariti*. E come Camilleri, anche Amado torna al romanzo storico immaginando la fondazione di una città dove prima c'era la selvaggia foresta, e come il siciliano racconta la guerra persa tra braccianti e notabili, in Sicilia giornatanti e stascionali e a Bahia gli alugados, da un lato i baroni Tuttolomondo e Boscofino e dall'altro i coroneis Robustiano de Araujo e Brígido Barbuda; battaglia senza speranza riassunta nella sentenza amadiana: «Siamo sopravvissuti alla piena e alla peste: alla legge, no».

Restando in Sicilia, è tardiva la fioritura di un altro scrittore che segna quegli anni – e che oggi accusa una certa dimenticanza, vale a dire Gesualdo Bufalino, che esordisce a sessant'anni suonati nel 1981 con un nuovissimo romanzo dal sapore antico, *Diceria dell'untore*, e a sessantotto, con *Le menzogne della notte*, vince il premio Strega. Bufalino era sbucato dall'operosa bottega di Elvira Sellerio e Leonardo Sciascia, il quale sarebbe morto nel 1989, licenzian-
do da Adelphi (il suo ultimo e definitivo editore)

«Sembra quasi che verso la fine della vita Tobino abbia saputo tirare le fila di una intera vicenda artistica, sfidando il falso mito dell'autore giovane, l'assillo dell'esordiente che ancora oggi smuove gli intestini della grande editoria.»

uno straziante e bellissimo epitaffio, summa di una senilità che si traduceva nella massima forma, le sessantasei misuratissime pagine di *Una storia semplice*, finite di stampare il mese della sua morte, novembre. Anna Maria Ortese aveva attraversato come una fragile ombra la letteratura italiana, creatura sfuggente, apolide dei generi, la visionaria di *L'iguana*, la visitatrice della memoria di *Il porto di Toledo*: ma non era ancora tutto, anzi. Quando l'autrice aveva ottantadue anni, nel '96, Adelphi licenzia quello che potrebbe sembrare il romanzo di una scrittrice del tutto sconosciuta, del tutto emergente: *Alonso e i visionari*. Chi ha seguito la vicenda umana di questa grande scrittrice sa che la Ortese non ebbe il privilegio di una vita facile, si direbbe piuttosto il contrario. La fatica della povertà l'aveva ben conosciuta. Adesso, alla fine, viveva in un semibuio e rumoroso appartamento ligure, del quale si lagnava – si era sempre molto lagnata, la Ortese, anche se poi la sua scrittura non ne risentiva, anzi, usciva da quel doloroso parlatoio limpida e tutta aperta alla vita. Eppure, Alonso aveva, ha, la forza di un romanzo giovanile, un romanzo persino imprudente nel suo non volersi appoggiare su qualsivoglia canone pregresso, nella sua onirica ambientazione americana, il misterioso puma dal corpo «duro, giallo», il deserto dell'Arizona, i due protagonisti la Signora Winter e il professore Jimmy Op, che sembrano usciti, ante litteram, da un film di David Lynch, e nonostante tutto questo, un romanzo che ha, nel segreto dolente della storia italiana di quegli anni, cioè il terrorismo, la sua origine.

Negli anni in cui Ortese chiude i giochi lanciando nel futuro un romanzo ancora oggi carico di enigmi da decifrare, giungevano in Italia i libri di un poeta colombiano che solo nella tarda età esordiva con il romanzo e si rivelava uno dei più originali della sua epoca. Álvaro Mutis tra i sessantacinque e i settant'anni pubblica i tre capitoli del *Trittico di Magroll il Gabbiere* e *L'ultimo scalo del Tramp Steamer*, i primi tradotti da Einaudi e l'ultimo da Adelphi. Strano personaggio di letterato e manager di colossi energetici, monarchico, Mutis conosce la celebrità mondiale

quando altri sono sulla via del tramonto dopo aver avuto assai prima la loro consacrazione – penso ai suoi amici e vicini di casa a Città del Messico, Gabriel García Márquez e Octavio Paz. Non mi pare casuale che il suo personaggio errante e costante nei vari romanzi, il navigatore senza patria Maqroll sorga come un epigono dalle sue poesie, l'opera sotterranea di una vita che solo alla fine prende corpo nella *Summa di Magroll il Gabbiere* (Einaudi).

Philip Roth aveva assaporato il successo a trentasei anni, nel 1969, con *Portnoy*, così come è stato ribattezzato nella recente ultima traduzione presso Adelphi. È più che evidente, tuttavia, che il progetto letterario dello scrittore newyorchese acquista compiutezza tra i suoi sessantaquattro e sessantanne anni, quando mette mano alla trilogia costituita da *Pastorale americana*, *Ho sposato un comunista* e il suo inarrivabile capolavoro *La macchia umana*, in cui un professore la cui pelle è bianca, ma la sua origine nascosta è afroamericana, viene accusato di affermazioni razziste ed espulso dalla vita accademica per una frase che ha urtato la sensibilità di uno studente. Roth, dopo aver messo alla berlina l'intellettuale erotomane, dopo aver scatenato, da ebreo, le ire della comunità ebraica per la sua blasfema, satirica e quasi masochistica autorappresentazione, dopo aver aggredito a picconate la massima istituzione americana, cioè la famiglia, intendeva infine comporre una grande sinfonia della storia statunitense culminante nella caccia alle streghe del politicamente corretto, lugubre annuncio del naufragio del libero pensiero. Che l'inconscio dello scrittore fosse al lavoro oppure no, pare significativo che il colpo mortale arrivi al professor Silk, il protagonista di *La macchia umana*, proprio quando sta vivendo, a settantun anni, un'appassionata storia d'amore con una donna delle pulizie di quasi quarant'anni più giovane. Come il fulmine di Zeus, i due momenti fatalmente coincidono in un bagliore mortale. Il *senex*, per dirla con James Hilman, ritrova il suo perduto *puer* nella massima libertà creativa, che è la vertigine della fine, la forza dell'ultima zampata.

Gian Maria Annovi

Anne Carson, quella errata

«Alias», 21 dicembre 2025

L'ultima raccolta della poetessa: una costellazione di forme dove poema, saggio, traduzione, filologia, appunti strappati si sciogliono in *La Norma sbagliata*

Le parole con cui Alcibiade descrive Socrate nel *Simposio*, nella versione che Anne Carson ha riscritto in inglese e che Patrizio Ceccagnoli restituisce ora in italiano, potrebbero valere anche per lei: «Nessuno è così». Nel mondo anglofono lo «strano modo di essere» poeta di Anne Carson ha fatto di questa classicista anomala una figura di culto. In Italia, nonostante l'instancabile lavoro di Ceccagnoli, alla sua settima traduzione dell'autrice, la sua ricezione resta invece più timida: fuori da una cerchia ristretta di lettori e di poeti – fra cui Antonella Anedda, che da anni ne registra con attenzione l'oltranza – la poetessa canadese continua ad apparire come un corpo estraneo. È come se il nostro sistema letterario, ancora avviticchiato attorno a una norma letteraria fuori tempo massimo, non sappia dove collocare questa scrittura ibrida, che fa dell'infrazione un metodo, senza rinunciare alla tensione lirica. Lo conferma la sua ultima raccolta, *La Norma sbagliata* (traduzione Patrizio Ceccagnoli, Utopia), appena tradotta e uscita meno di un anno fa negli Stati Uniti.

Il titolo, infatti, non va letto solo come un riferimento alla Norma Desmond di *Viale del tramonto*, nella quale questa poetessa bifronte, con lo sguardo contemporaneamente rivolto al passato e al futuro, pare aver trovato un improbabile doppio, riversato

nel testo che chiude la raccolta («il dialogo sbagliato della Norma Desmond sbagliata, cosa potrebbe esserci di più sbagliato lei ha la mia stessa età»). Né va interpretato come un omaggio a Norma Jeane Baker, alias Marilyn Monroe, protagonista di una riscrittura radicale dell'*Elena* di Euripide, uscita in italiano con il titolo *Ero una nuvola*. Né, tantomeno, bisogna credere all'autrice, che gode dei suoi depistaggi, quando sostiene che la Norma è sbagliata perché i testi raccolti non sono legati tra loro.

In realtà, l'unione di testi apparentemente irrelati è una peculiarità delle sue opere almeno a partire da *Men in the Off Hours* (2000), dove, in un'acrobatica lettura della *Poetica* di Aristotele, Carson formula per la prima volta anche la sua peculiare poetica dell'erroneità: «Ciò in cui siamo impegnati quando facciamo poesia è l'errore, / la volontaria creazione dell'errore, / la rottura deliberata e la complicazione degli sbagli / da cui può nascere / l'imprevisto».

La Norma sbagliata porta all'estremo questa erranza calcolata che permette l'ingresso in una dimensione inattesa, una costellazione liquida di forme dove poema, saggio, traduzione, frammento diaristico, disegni, lezione di filologia, appunti strappati, racconto familiare si sciogliono in un unico elemento. Per leggere Carson bisogna abbandonarsi a quella mancanza di resistenza che è propria del nuoto:

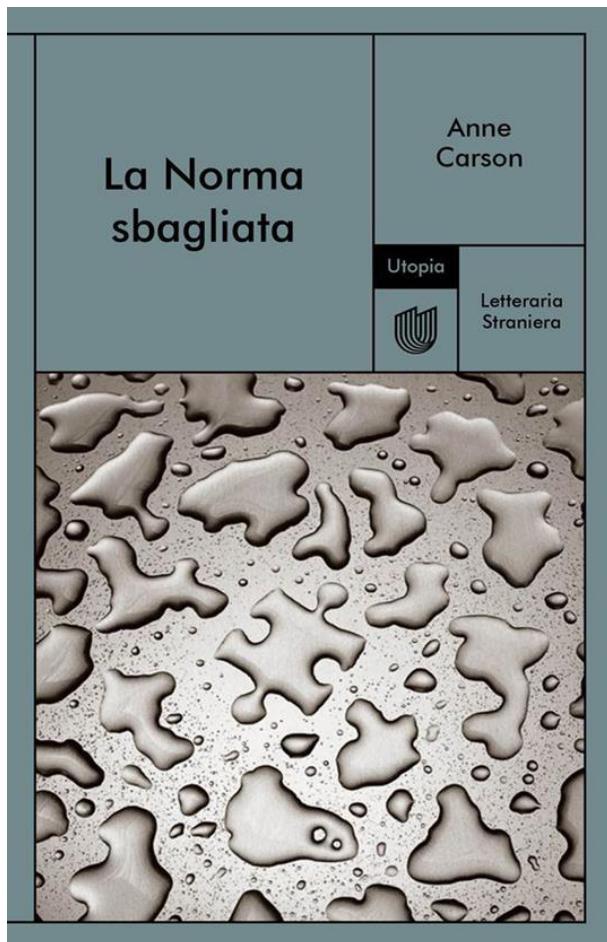
«La maggior parte delle idee che si concepiscono sul mondo sono frammentarie, fugaci, autodistruttive.»

procedere contro l'attrito delle parole, immersandosi, costringendoci a respirare diversamente.

La prosa con cui ha inizio la raccolta, «Io = Io», è – del resto – proprio dedicata al nudo, un tema caro alla scrittrice, ma anche all'errore. Il principio d'identità formulato nel titolo, infatti, mal si presta alla «persona collage» che incontriamo in questi testi. Carson costruisce un'autofinzione poetica per interposte persone, una folla di alter ego, che mostra come anche l'io autoriale sia a sua volta un'altra norma sbagliata. L'Io, qui, si lava i denti «in seconda e in terza persona», veste i panni di Joseph Conrad, oppure di un esperto di macchie di sangue, e persino quelli del cielo intento a scrivere la sua autobiografia: «Il cielo è forse qualcosa o semplicemente ciò che rimane poiché tutto il resto ha dei bordi». D'altronde – come si legge in «Lezione sulla storia della scrittura del cielo» – «la maggior parte delle idee che si concepiscono sul mondo sono frammentarie, fugaci, autodistruttive».

A volte i testi di *La Norma sbagliata* intimidiscono come quelle funzioni matematiche costellate di parentesi quadre e tonde, radici, frazioni ed incognite. Sembrano seguire una logica radicale, fatta di complessi calcoli interni, salvo poi rivelare risultati spesso parziali e ambigui, significati sfuggenti, tendenti all'infinito. Non è una difficoltà fine a sé stessa, ma relativa alla affermazione dell'errore e all'errare della parola. Come ha scritto Giorgio Agamben, anche per Carson la poesia si manifesta là dove il linguaggio sospende la funzione comunicativa e si arresta per contemplare la propria potenzialità. In

un testo intitolato «Neve», in cui il tentativo di tradurre dal greco alcuni passi biblici fa sì che riaffiori il ricordo degli ultimi giorni della madre, presa tra due indicibilità (la lingua di dio e quella della morte), Carson confessa la sua e la nostra impotenza di fronte alle potenzialità della parola: «Pensiamo che siano strumenti, giocattoli, o che siano docili», invece le parole possono «schizzare di lato, mute e folli. All'improvviso ci strappano di dosso tutti i vestiti e ci ritroviamo lì, bruciacciati e ridicoli, nel bagliore del fulmine».



«Ciò in cui siamo impegnati quando facciamo poesia è l'errore.»

Wu Ming 1

Note su letteratura e intelligenza artificiale (e sui corpi, a partire da recenti polemiche)

«Giap», 26 dicembre 2025



[Mentre scrivevo la seconda parte del mio «portolano» *Trecentonovantaquattro giorni* ([la prima è qui](#)), alcune riflessioni su luoghi, corpi e scrittura hanno fatto reazione con recenti polemiche su letteratura e intelligenze artificiali. Quelli che dovevano essere due capoversi si sono allungati e sono diventati un testo a parte, fatto perlopiù di appunti, che vanno presi come tali, ma che ritengo utile pubblicare. A questo punto, la seconda parte di *Trecentonovantaquattro giorni* uscirà nei primi giorni del nuovo anno. Buona lettura. Wm1]

«Quando restituisce un corpo, ecco: è poesia.»
Ottavio Fatica, *Lost in translation*

«Il capitale è il cancro di cui la specie rischia di morire prima di cominciare a vivere realmente. In questo senso, la rivoluzione è biologica.»
Giorgio Cesarano, *Manuale di sopravvivenza**

«Mentre l'intelligenza artificiale iperappiattisce la cultura di massa, qualunque cosa mostri evidenze di umanità diventa qualcosa a cui aspirare.»
Anu, *Aspirational Humanity*

Qui potrebbero arrivarmi accuse di «antropocentrismo», balzane ma in voga tra gli apologeti dell'attuale modello di Ia. Gente che quando va «bene» dà letture riduttive degli enormi problemi ecologici e climatici che quel modello esaspera, e quando va male – quasi sempre – li rimuove proprio dal quadro**.

La critica all'antropocentrismo è imprescindibile, ma ha senso solo se declinata in termini ecologici, a difesa degli ecosistemi viventi. L'antropocentrismo non è altro che *specismo*, ideologia del primato dell'*Homo sapiens* sulle altre specie. Criticarlo, dunque, serve a riconoscere il *vivente oltre l'umano*.

Se invece si adotta una postura antiantropocentrica per difendere un'entità *non-vivente*, una pseudosoggettività inorganica – in pratica, marxianamente, *lavoro morto* – intorno a cui si è costruito con tracotanza un modello industriale fra i più energivori, sperequatori di risorse ed *ecocidi* mai esistiti nel capitalismo, a sua volta il modo di produzione più ecocida mai esistito... Beh, qui si abusa della postura.

«*Evidenze di umanità*» lo intendo come: manifestazioni di resistenza del *vivente*. Di una corporeità che, a dispetto della sua fragilità o forse proprio grazie a essa, continua a rappresentare un limite, ma che per essere davvero un limite dovrà includere corporeità non umane. Per *cominciare a vivere realmente*, la nostra specie – come dice il dottor Stegagno – deve finalmente pensarsi come tale, cioè specie *tra le altre*. L'*Homo* che avrà fatto questo salto e avrà piena esperienza della comunanza tra specie è quello che Jacques Camatte chiama *Homo Gemeinwesen*. *Gemeinwesen*, «essere comune», è un altro termine marxiano.***

È vero che le accuse di «antropocentrismo» trovano facili bersagli nel dibattito corrente sull'Ia, quasi sempre mal posto e peggio sviluppato. Gli umanisti si stracciano le vesti: che ne sarà dell'Autore se l'Ia

«Se alla letteratura chiediamo **roba tutta uguale**, allora sì, ben presto non serviranno umani per scriverla. Ma a quel punto non serviranno nemmeno editori per pubblicarla: chiunque potrà generarsela da sé.»

può ormai «trarre in inganno» imitando lo «stile» di chiunque, anche del più geniale premio Nobel?

Ah, l'Autore, questo eroe di un suprematismo dentro il suprematismo... La sua sacra ispirazione che l'Ia dissacra... Le sue *res gestae* così importanti...

La preoccupazione, naturalmente, è più venale: e se un giorno lettrici e lettori preferissero i libri scritti dalle Ia a quelli scritti da esseri umani, e gli editori non avessero più bisogno di questi ultimi? Insomma, una sfilza di premesse sbagliate, false questioni e fallacie logiche, alimentate da un articolo **uscito pochi giorni fa sul «New Yorker»**.

Ammesso e non concesso che questi siano problemi, nell'elenco di problemi causati dall'Ia starebbe però parecchio in fondo: combustibili fossili e persino **centrali nucleari ad hoc** per produrre l'abnorme energia necessaria; guerre e stupri dei territori per accaparrarsi terre rare e minerali critici; chilometri quadri di suolo consumato da sterminati centri dati; colossali quantità di acqua per prevenire surriscaldamenti; gli ecosistemi dei dintorni devastati ecc. Per fortuna c'è una risposta, in mezzo mondo proliferano le lotte contro i centri dati – e vincono pure, **persino negli Usa**.

Ad ogni modo, ponderiamo la questione. Io penso che le vere domande siano: cosa cerchiamo nella letteratura? E cosa ci dà? E quanta discrepanza c'è tra quel che cerchiamo e quel che ci dà?

Parliamoci chiaro: esiste da parecchio una produzione – sia romanzesca sia saggistica – che pare scritta da macchine, perché prodotta a nastro da umani ridotti a funzionare come macchine. Gran parte di quel che vediamo nelle vetrine di certe librerie di catena avrebbe potuto scriverlo un'Ia, ed è così da molti anni. Per fare qualche nome, «James

Patterson» può anche corrispondere a un tizio in carne e ossa, ma in pratica è una macchina. E *lu l'è 'ncora viv*, che dire di «Robert Ludlum», che continua a «cofirmare» nuovi titoli benché sia morto nel 2001? Anche la recente elefantasy di romance e di romantasy fa pensare a creazioni di menti artificiali.

Se alla letteratura chiediamo roba tutta uguale, allora sì, ben presto non serviranno umani per scriverla. Ma a quel punto non serviranno nemmeno editori per pubblicarla: chiunque potrà generarsela da sé. E se a ciò non corrispondesse un immane, inimmaginabile sperpero di risorse verrebbe da dire: che facciano.

C'è poi la questione, anch'essa mal posta, dello «stile». Un approccio sbagliato alla lettura e al rapporto col personaggio-scrittore, unito alla costante pressione di imperativi commerciali, ci ha fatto credere, e pretendere, che un autore o autrice abbia *uno* stile, uno solo, il suo e di nessun altro. Se compriamo un libro di, poniamo, Zsigmond Hátszeghy – nome che ho inventato pochi secondi fa – ci aspettiamo ogni volta un libro scritto «alla Hátszeghy». Se non è scritto così ci restiamo male: ma come? Ebbene, per quello c'è l'Ia: «Scrivimi qualcosa alla Zsigmond Hátszeghy».****

Chi scrive non ha per forza sempre lo stesso stile, se per stile si intende la «voce», il fraseggio, il ricorso frequente a certe tecniche e figure retoriche. A meno che i singoli libri non siano episodi di un unico grande libro o avventure di un unico personaggio, chessò, Montalbano, Henry Chinasky... Ma fuori da questa serialità, ogni libro richiede una *propria* voce, un *proprio* stile. **Lo disse molto bene** Gabriel García Márquez:

«Non si sceglie lo stile. Si può indagare e cercare di scoprire qual è il miglior stile per un tema. Ma lo stile è determinato dal tema, dall'animo del momento. Se si cerca di utilizzare qualcosa che non è adeguato, semplicemente non funzionerà. Poi i critici costruiscono teorie attorno a questo e vedono cose che io non avevo visto. Io rispondo solamente sul nostro stile di vita, la vita del Caribe».

L'ultima frase non è solo una battuta: illumina il malinteso. Si confonde lo stile – che può variare a seconda dei progetti e delle esigenze espressive – con il *mondo* di un'autrice o autore, con la sua *Umwelt*, cioè, parafrasando il biologo Jacob von Uexküll, «il fondamento biologico che sta nell'esatto epicentro della comunicazione e del significato dell'animale-scrittore» (Uexküll diceva «animale-uomo»). Insomma, l'universo soggettivo di un'autrice o autore, che resta nel suo corpo, permane anche nel variare delle tecniche adottate e non si può desumere da una sola frase imitata da un'Ia, come nell'esperimento riportato dal «New Yorker».

Se chiedi a un'Ia un testo «alla Márquez», dovrebbe risponderti con una domanda: «Quale Márquez?» *L'autunno del patriarca*, per dire, è scritto in uno stile diversissimo da quello di *Cent'anni di solitudine*. Nondimeno, l'universo soggettivo è il suo. Quello che, semplificando, ha chiamato «la vita del Caribe». Nota bene: non la biografia individuale, di cui chi legge i romanzi potrebbe anche ignorare i dettagli; no, «il nostro stile di vita», c'è un noi, un essere comune. L'essere comune che Márquez si è portato dentro per tutti i suoi giorni. La sua versione di quell'essere comune.

Questo *Gemeinwesen* una macchina non può riprodurlo, perché appunto è un fondamento biologico, è esperienza *vissuta*, mentre la macchina – è bene non scordarlo mai – è *non-viva*. Tuttalpiù può imitare, produrre simulacri, ma che ce ne frega? Se sono simulacri e imitazioni a interessarci, siamo conciati male. Chiedere al primo pappagallo robot nei paraggi di fare il verso a un autore che abbiamo amato? Se il nostro rapporto con la letteratura è tanto

degradato, allora il problema, prima del pappagallo, siamo noi.

Vale non solo per i romanzi, ma anche per i saggi. Quando nel marzo scorso uscì *Ipnocrazia*, firmato da un tale Jianwei Xun ma in realtà scritto da un'Ia «imbeccata» da Andrea Colamedici, che l'autore cinese non esisteva lo capimmo subito, l'esperimento ci incuriosì poco e – benché molti ci tirassero in ballo, citandoci a sproposito – decidemmo di non scriverne. Come noi capì subito anche Bifo, che invece ne scrisse, e sul suo bollettino *Il disertore* pose la questione in un modo che trovai impeccabile:

«Xun descrive la superficie comportamentale della mutazione linguistica e cognitiva, ma non compare mai, neppure una volta, se non vado errato, la parola: "corpo".

Perché Xun non sa nulla del corpo? Mi sorge quasi il sospetto che non parli mai del corpo perché non ne sa nulla. Probabilmente non ce l'ha. Ma chi è allora Xun se non possiede un corpo? Nel libro non troviamo mai né la parola sensibilità, né la parola dolore [...] nel libretto di Xun, mi dispiace doverlo dire, manca il mal di denti. L'automa linguistico sa tutto del mal di denti, intendiamoci, vi può offrire una bibliografia completa sull'argomento, e anche l'indirizzo di un buon dentista vicino a casa vostra. Ma il mal di denti non sa cosa sia, e se per disgrazia vi viene il mal di denti tutta la perfezione ipnocratica di cui parla Xun va a farsi fottere. E il mal di denti non è il peggiore dei mali di cui l'automa sa tutto ma non esperisce niente. Allo stesso modo l'automa non esperisce né la solitudine né la violenza, né la fame né il freddo, né la guerra. Per questo il libro di Xun ci spiega tutto ma non ci serve a niente».

Si torna dunque all'inizio. Se alla letteratura chiediamo evidenze di umanità, cioè tracce del fatto che è scritta col corpo, con l'interazione dei corpi, con le memorie dei corpi; se le chiediamo la festa dei neuroni specchio, che si attivano quando vediamo – o, leggendo, immaginiamo – altri umani compiere azioni in cui possiamo immedesimareci; se le

chiediamo *congiunzioni* invece che connessioni****; se le chiediamo di riempire di ulteriore senso i *luoghi*, che non sono meri spazi e men che meno spazi *virtuali*...

Se è ancora *questo* che chiediamo, è probabile che quella letteratura continuerà a darcela gente che ha un corpo e vive, come noi.

APPENDICE (27 DICEMBRE 2025)

Sulla frase che ha impressionato il «New Yorker» Nelle note qui sopra ho cercato di chiarire alcuni specifici equivoci su letteratura, scrittura e stile su cui secondo me si basano molte reazioni all'articolo del «New Yorker» *What If Readers Like A.I.-Generated Fiction?* Equivoci che in realtà sono già nell'articolo, e nell'esperimento di cui racconta e su cui ricama. A monte c'è una grande confusione su cosa sia e cosa faccia la letteratura e addirittura su cosa voglia dire scrivere; da qui discende l'assurdità concettuale e metodologica dell'esperimento, i cui esiti aggravano la confusione iniziale.

Andiamo al nocciolo. Un ricercatore fa «mangiare» a un Llm diversi brani di opere di Han Kang. In traduzione inglese, mentre l'autrice pensa e scrive in coreano. Questo comporta già una perdita di connotazioni, da autore tradotto in varie lingue lo so fin troppo bene; eppure da questi brani – non opere: brani – tradotti l'Ia dovrebbe desumere e acquisire lo «stile» di Han Kang, con tutti i malintesi su cosa sia lo stile, di cui ho già scritto. Dopodiché, il ricercatore descrive all'Ia una scena del romanzo *Il libro bianco*, che non è tra i brani già sottoposti, e le chiede di buttarla giù nello stile dell'autrice.

In questa situazione, una madre veglia il proprio neonato, che ha dato alla luce solo due ore prima. Il bimbo sta morendo, lei lo implora di vivere, ma lui morirà. Se fosse vissuto, sarebbe stato il fratello maggiore della narratrice. Che dunque ci sta raccontando di sua madre. Siamo in un luogo intimo, il più intimo possibile, e pericoloso per chiunque scriva.

Nel romanzo (in inglese), la frase è: «*For God's sake don't die, she muttered in a thin voice, over and over like a mantra.*» [traduzione mia: «Per l'amor di Dio, non morire, mormorava con voce flebile, ripetendolo come un mantra».]

A tutta prima è una frase banale e contiene un cliché ormai logoro, «come un mantra», ma – ecco uno degli equivoci che più fanno arrabbiare noi scrittori e scrittrici – non si può giudicare un'opera *da una sola frase*, va valutato l'effetto che essa ha in quel particolare punto del testo, arrivando dopo tutte le frasi precedenti e caricandosi di ulteriore senso grazie a quelle che seguono.

Ad ogni modo, ecco la frase alternativa generata dall'Ia: «*She held the baby to her breast and murmured, Live, please live. Go on living and become my son.*» [«Si teneva il bimbo al seno e mormorava: vivi, ti prego, vivi. Continua a vivere e diventa mio figlio.»] E il ricercatore, e dopo di lui i lettori di prova, e poi il «New Yorker», e ulteriori lettori di prova, e infine i commentatori reagiscono così: urca! potente! commovente! Se un'Ia può scrivere una frase così, per gli scrittori cominciano a essere seri problemi! Presto alle case editrici converrà far scrivere le Ia e affinare giusto un poco, cosa che abbatterebbe i costi del dover compensare gli autori. A quel punto il ricercatore ripete l'esperimento con brani di altri autori, ne nasce un paper che esce in preprint, arriva il «New Yorker» e parte la sarabanda.

Ora, se la frase rivela qualcosa, rivela proprio l'incorporeità e inumanità dell'Ia, di cui si dice impropriamente che «genera» – da questo dibattito andrebbero banditi tutti gli antropomorfismi e animismi perché stanno facendo danni spaventosi – ma in realtà non genera. Non avendo un grembo, non ha mai avuto in grembo una creatura vivente che deve nascere, non ha mai dato alla luce altra vita, non ha mai provato un dolore come quello di quella madre, può solo tirare a indovinare nel produrre un'imitazione.

Io credo che, in quelle circostanze, nessuna donna che ha scelto di essere madre direbbe: «Continua

a vivere e diventa mio figlio», per la semplice ragione che è già suo figlio, lo è nel dato di fatto (è nato da lei), e lo è nell'amore che lei prova per lui da quand'era ancora in grembo. Non c'è madre che non pensi alla creatura che ha nel ventre come già suo figlio o figlia. Vivono in simbiosi, lei sente la creatura muoversi, scalciare, capisce se sta bene o soffre, sono tutt'uno, sono già madre e figlio.

Se un'imitazione così gelida, che andrebbe considerata un vero e proprio lapsus dell'Ia, impressiona lettrici e lettori umani – anche del settore, anche scrittori! – perché come frase «funziona» «letterariamente», ribadisco che il problema preesiste all'Ia, e concerne quel che chiediamo alla letteratura.

Letteratura che non vuol dire una frase, non vuol dire nemmeno un testo, non si riduce all'esito rappresentato dal testo, ma è un processo, un divenire continuo, è un multiverso di opere – e un'opera non è solo un testo – e di mondi e di incontri che avvengono in quei mondi e tra quei mondi, ha una dimensione sociale, concerne i corpi.

Se temiamo che un'Ia presuntamente brava a scrivere testi letterari sostituisca tutto questo, vuol dire che abbiamo una concezione miserrima dello scrivere e del leggere.

LE «ESTERNALITÀ» DI QUESTO MODELLO DI SVILUPPO DELL'IA

Ma ribadisco: in cima alla lista dei problemi causati da questo modello di Ia – **altri modelli erano stati ipotizzati**, e altri sarebbero realizzabili – ce ne sono di ben più concreti, gravi, su scala ben più vasta. Non è possibile tener fuori dal quadro l'ecocidio. L'imprinting ideologico del modello è il solito, quello che chi lotta contro le «grandi opere» ben conosce: X è tecnicamente fattibile? Allora va fatto.

Tutte le conseguenze che, se prese in considerazione, metterebbero in questione tale assunto vengono rimosse, diventano «esternalità».

Questo discorso irrita diversi operatori, pensatori e artisti che a livello «posturale» esibiscono pensiero

critico, ma scattano in reazione a ogni analisi che reintroduca nel discorso le (false) esternalità.

Non si può criticare solamente l'uso dell'Ia *a valle*, ad esempio il fatto che la grande maggioranza di chi la usa ogni giorno – per fortuna, pare, ancora una minoranza di chi sta in rete – lo faccia per produrre sbobba. Va criticato anche il modello *a monte*.

Servono a ben poco i brillanti vademedum su usi etici e/o presuntamente liberanti dell'Ia se resta sottotematizzato il primevo dato di fatto: questo modello è *letteralmente* tossico dal principio. È espressione dei settori più schifosi di Big Tech, di un pugno di multinazionali rapaci spesso guidate da miliardari sociopatici e con seri problemi cognitivi (cfr **George Monbiot, Billionaire Brain**); è compromesso alla radice con interessi militari e genocidi; è basato su lavoro sottopagato, alienato, invisibilizzato; è vorace di suolo, energivoro, assetato, inquinante e climalterante, arrogantemente lanciato nella direzione opposta a quella in cui dovremmo muoverci come civiltà.

Dai discorsi che danno l'Ia per scontata restano sempre fuori i mastodontici centri dati.

I movimenti che lottano contro la loro costruzione sono molto più avanti nella consapevolezza di qualunque teorico che si interroga su come usare un chatbot.

APPENDICE 2: UN RIPESCAGGIO AUDIO

Molti anni fa, nel gennaio 2009, tenni una lezione a un master dell'Università di San Marino sull'importanza del muovere il corpo, e l'importanza della *fatica*, nel lavoro di Wu Ming e in generale di chi scrive, partendo dal suono stesso del verbo «scrivere». Mi è tornata in mente in questi giorni, ne ho recuperato un estratto e lo propongo qui. Buon ascolto.

Il fonema K nella parola «scrivere»

Estratto della lezione tenuta al master biennale in Comunicazione e nuovi media, Università di San Marino, 17 gennaio 2009.

NOTE

* Il fatto che la rivoluzione debba essere biologica non implicava, in Cesarano, un rigetto di quella che altri hanno chiamato «la Tecnica». Ecco cosa scrive in questo stesso libro, che è di oltre cinquant'anni fa: «L'uomo ha sempre creduto di *trasformare* la natura, adeguandola ai suoi fini. Le ha imposto effettivamente violenze profonde, ma non ne ha potuto trasformare le leggi di equilibrio dinamico, che ora trova innanzi a sé come l'imperativo insuperabile, al quale è obbligato o ad adeguarsi o a morire. Ciò che spetta all'uomo, è la *conquista di sé nella natura*, della sua collocazione coerente nel processo naturale. Scienze e tecnologie, questi miti operanti dell'esserci, queste mediazioni tra il farsi della specie e la resistenza opposta dalla materia, se fin qui hanno *rappresentato* soltanto, e con una miseria di cui stiamo tirando le somme desolanti, un'intelligenza del mondo di là da venire, e fabbricato un "mondo" illusorio di contingenza e di copertura, mentre di fronte al fallimento planetario devono estinguersi come tali – come scienze e tecnologie del fittizio e dell'illusorio – di sé lasceranno all'uomo realizzato quel poco fondamento efficiente sul quale hanno fin qui sorretto la loro relativa efficacia prammatica. L'uomo signore di sé e senza schiavi non sarà né "selvaggio" né "animale": ma cesserà definitivamente di esserlo realmente. Cibernetica e automazione, sottratte al dominio del fittizio (e del profitto, che ne è il risultato storico più concretamente astraente) appaiono già fin d'ora come un ponte non troppo fragile gettato tra la fine delle false scienze e l'inizio della vera gnosi».

** Un esempio di rimozione è nell'argomento che così riassumo: «Ci preoccupavamo anche dei videoregistratori, e prima ancora della tv stessa, e se andiamo ancora più indietro c'è sempre stato un panico ideologico legato all'affermarsi di un nuovo medium e in generale di una nuova tecnologia, poi sono entrati nelle nostre abitudini e oggi certe argomentazioni ci sembrano ridicole e infondate».

Il punto è che alcune lo erano, altre no.

La fallacia, qui, consiste nel dare per inteso, addirittura per assiomatico, che tutti i timori mediatici del passato fossero sbagliati. È un bias cognitivo: se qualcosa si è affermato cambiando le nostre abitudini... allora era buono. Le nostre abitudini sono buone, o comunque innocue. *Va tutto ben, madama la marchesa*. È la solita apologia dell'esistente, basata sulla rimozione di ogni «costo esterno» – ambientale e sociale – dello sviluppo capitalistico, sull'indifferenza a tutto ciò che certe vittorie e abitudini costano e costeranno al mondo. In filosofia sarebbe hegelismo d'accatto: tutto ciò che oggi è reale è razionale, e se è razionale va accettato. In psicologia è il «pregiudizio di sopravvivenza»: pensare che le informazioni rimaste disponibili dopo un processo di selezione – anche violenta, anzi, il più delle volte violenta – siano più valide di quelle non più disponibili. Chi denunciava, nella sempre maggior personalizzazione dell'offerta mediatica, il pericolo del *cocooning*, dell'imbozzolarsi domestico, dell'isolamento, ha chiaramente, platealmente perso, e sulle macerie delle argomentazioni che portava si è sparso il sale.

Eppure da sotto quel sale qualcosa torna a crescere: la consapevolezza che «*you can't post your way out of fascism*».

*** Per un'introduzione al pensiero di Camatte consiglio: Michele Garau, *Lo scisma da un mondo che muore. Jacques Camatte e la rivoluzione* (Macchina Libro, Derive Approdi, Bologna, 2024). Dentro il Luther Blissett Project si leggevano autori come questi: Cesarano, Camatte, l'Amadeo Bordiga degli scritti su terra e ambiente... Non ricordo, almeno nella colonna bolognese, alcuna facile apologia della tecnologia, dello sviluppo, della velocità dei flussi. Piuttosto, ricordo il contrario, ed è uno dei motivi per cui non ci «guantavamo» bene con «Decoder», rivista che trovavamo tout court tecnofila e perciò ingenua. In un comunicato blissettiano del 1996, ad esempio, si legge:

«Nel cyberspazio tutto è troppo visibile e (pre)ve-dibile: ci sono troppi Lumi! Luther Blissett usa

[Internet], ma ha anche bisogno di coni d'ombra, di strade lunghe e accidentate, di dicerie che cuociano la cultura di massa a fuoco lento. Quindi non aspettatevi da Luther le solite banalità hi-tech [...] e poi, Luther non intende assolutamente “abbandonare il corpo”». Poiché il Lbp non era Uno ma molteplice, tra coloro che adottavano il nome ci sarà stato anche chi, durante o dopo, avrà manifestato altro tipo di smanie, ceduto a tutt’altre retoriche, ma la ricostruzione dell’americano Edmund Berger (*Accelerazione. Correnti utopiche da Dada alla Ccru*, Nero, Roma, 2021), secondo cui il Lbp rientrerebbe nella genealogia del cosiddetto «accelerazionismo», è da ritenersi erronea, basata sulla sovrainterpretazione di informazioni parziali, spesso indirette.

**** A scopo di ricerca l’ho chiesto a Chat-Gpt e mi ha risposto: «Certo! Di seguito trovi un breve racconto ispirato allo stile di Zsigmund Hâtszeghy». Era una roba di cui riporto solo l’incipit: «Nel villaggio di Kisfalud, nascosto tra le colline verdi e il mormorio del ruscello vicino, viveva un uomo di nome András. La sua casa era isolata dagli altri, circondata da boschi che sembravano sussurrare storie dimenticate ad ogni alito di vento».

E chissà, forse aver prodotto ’sto capolavoro è l’equivalente di aver bruciato cento metri quadri di bosco. Mi viene da vomitare.

***** Per questa fondamentale distinzione rimando di nuovo a Bifo, che nella *declaratio terminorum* del suo libro più importante (*E: la congiunzione*, Nero, Roma, 2021) scrive:

«Chiamo *congiunzione* una concatenazione di corpi e di macchine che può generare significato senza riconoscere e ripetere un disegno preordinato, senza rispettare una sintassi.

La *connessione*, invece, è concatenazione di corpi e di macchine che può generare significato soltanto seguendo un disegno intrinseco, e conformandosi a regole precise di comportamento e di funzionamento. La connessione non è singolare, intenzionale o vibrionale. Piuttosto è concatenazione operativa tra agenti di significato preventivamente formattati:

menti e macchine che siano stati preventivamente sottoposti a un lavoro di uniformazione, ovvero che siano stati formattati secondo un codice.

La connessione genera messaggi il cui significato può essere decifrato soltanto da un agente (una mente corporea o una macchina) che condivide lo stesso codice sintattico che ha generato il messaggio. Nella sfera della congiunzione l’agente di significato è un organismo in vibrazione [...]. La produzione di significato è l’effetto di singolarizzazione di una serie di segni: tracce, memorie, immagini o parole.

La congiunzione è la sintonia temporanea e precaria di organismi vibratori che scambiano significato. Lo scambio di significato si fonda sulla simpatia, sulla condivisione di pathos. La congiunzione perciò può essere intesa come divenire altro. Le singolarità cambiano quando si congiungono, come l’amore cambia l’amanente, o come la composizione congiuntiva di segni asignificanti provoca l’emergenza di un significato che precedentemente non esisteva. Al contrario, nel modo connettivo della concatenazione ogni elemento rimane distinto e interagisce solo in maniera funzionale. Piuttosto che una fusione di segmenti, la connessione comporta un semplice effetto di funzionalità macchinica.

Perché la connessione si renda possibile i segmenti devono essere linguisticamente compatibili: la connessione presuppone quindi un processo attraverso il quale gli elementi che devono connettersi siano previamente resi compatibili [...].

La congiunzione si può definire come l’incontro e la fusione di corpi rotondi e irregolari che continuamente cercano la loro strada senza precisione, senza ripetizione, senza perfezione.

La connessione come l’interazione puntuale e ripetibile di funzioni algoritmiche, di linee rette e di punti che si sovrappongono perfettamente e che si inseriscono o si disinseriscono secondo modalità discrete di interazione che rendono le parti differenti compatibili con uno standard prestabilito».

...

Francesco D'Isa, Facebook, 28 dicembre 2025

Recentemente mi è stata chiesta a più voci una risposta all'articolo di Wu Ming 1 riguardante il rapporto tra letteratura e intelligenza artificiale. In realtà, ho già affrontato questi temi in un testo precedente, che ritengo contenga il nucleo della mia posizione. In quell'occasione, ho analizzato come l'attuale stigma verso l'uso delle Ai nella scrittura derivi (anche) da una visione romantica dell'autore, inteso come un soggetto sovrano che crea dal nulla in totale isolamento (idea con cui Wm1 non può che essere d'accordo, ironicamente). Seguendo le riflessioni come quelle di David Gunkel o Roland Barthes, ho suggerito che l'intelligenza artificiale non sostituisca l'autore, ma ne sveli la natura intrinsecamente collettiva. La creatività, lungi dall'essere un'emana-zione individuale, è un processo distribuito, una coreografia tra attori umani e non umani. Nell'articolo propongo anche un test di Turing letterario i cui risultati sono in linea con ricerche molto più serie: non vi accorgrete se un testo è generato con Ai o no. Nel testo di Wm1 si parla inoltre di scrittura Ai come se nascesse solo dalla macchina: al momento è errato. Personalmente non condivido la retorica del corpo dell'autore e credo che l'idea che si debba possedere un corpo (umano, ovviamente) per poter produrre letteratura sia una petizione di principio. Per essere precisi Wm1 applica una fallacia di tipo «No True Scotsman»: definisce la «vera letteratura» come qualcosa che l'Ai, per definizione, non può fare. Se l'Ai produce un testo mediocre, è la prova che non sa scrivere; se produce un testo eccellente, «non è letteratura» perché manca il mal di denti. È un ragionamento circolare.

Detto questo, sebbene come Plotino non ami avere un corpo, quando scrivo con Ai il mio corpo non scompare. Tutta la riflessione dell'autore non vale

per definizione per l'uso di Ai da parte di un (corputissimo) umano.

A integrazione di quanto già scritto, vorrei aggiungere altre due brevi osservazioni critiche in merito ad alcuni passaggi dell'analisi di Wu Ming 1.

La prima riguarda la definizione delle Ai come «un modello industriale fra i più energivori, sperequatori di risorse ed *ecocidi* mai esistiti nel capitalismo». Si tratta di una tesi che poggia su una visione iperbolica e su un evidente doppio standard. Il problema del consumo energetico è reale e per me rappresenta la seconda sfida più importante dello sviluppo delle Ai (la prima è evitare monopoli), ma l'affermazione di Wu Ming 1 appare sproporzionata se confrontata con altri settori industriali. Un esempio tra mille, ma piuttosto evidente: secondo i dati della International Energy Agency (Iea), il consumo globale annuo delle Ai è stimato tra i 40 e gli 80 terawattora; per un confronto, il solo settore dei videogiochi nei soli Stati Uniti consuma circa 34 terawattora l'anno. Nonostante ciò, non si riscontrano critiche di analogia severità verso l'industria del gaming. Qualificare le Ai come la forma di produzione più ecocida della storia del capitalismo è dunque un'inesattezza che rischia di viziare il dibattito.

La seconda nota riguarda il concetto di media panic. Sostenere che i timori legati ai nuovi media siano fenomeni sociologici ricorrenti non significa affermare come sostiene l'autore che ogni preoccupazione del passato fosse infondata. Significa osservare come, storicamente, l'emergere di una nuova tecnologia (dalla scrittura al romanzo, dalla televisione a internet) sia stato sistematicamente ridotto a una dimensione puramente dannosa. Individuare questa dinamica serve a rifiutare una narrazione che cancella ogni complessità a favore di un'unica chiave di lettura allarmista, mentre ignorare questo dato sociologico rende difficile una critica lucida.

Per scrivere questo post ho fatto uso di Ai e per fortuna non ho il mal di denti.

Maurizio Crosetti

Bianciardi fermo posta la vita agra

«Robinson», 28 dicembre 2025

Nelle lettere agli amici il grande scrittore racconta sé stesso e l'Italia del boom, con la maledizione di chi comprese tutto

Cade tra noi come un dono il secondo volume dell'epistolario inedito di Luciano Bianciardi, *Lette*re «*inutili*», dedicato agli amici come il primo lo era ai familiari (a cura di Arnaldo Bruni, ExCogita). Grande autore dimenticato, auguriamoci non del tutto, lui e la sua vita agra: non solo il titolo del romanzo più importante, ma proprio la sua. Dissacrante, solitario, insofferente, caustico, molto divertente, tragico e libero, Bianciardi conferma qui che ogni epistolario, come egli stesso sosteneva, non è che biografia dissimulata, e che ogni suo libro è un saggio travestito, anche e soprattutto quelli di narrativa.

Ecco come annunciò all'amico Mario Terrosi il progetto, appunto, di *La vita agra*: «Ho in animo di buttar giù una grossa pisciata in prima persona sull'avventura milanese, sul miracolo italiano, sulla diseducazione sentimentale che è la sorte nostra d'oggi». Ci riuscì nel 1962 in due mesi appena, e fu un capolavoro.

Il Bianciardi delle lettere «*inutili*», cioè disinteressate, agli amici (ben trentotto a Tullio Mazzoncini, il sodale che tornò vivo da Mauthausen) spazia dalle confidenze al senso del tempo, dagli aneddoti all'universale, scrutando nel profondo di un'epoca beffarda e illusoria, quella del cosiddetto «miracolo economico», lui esule grossetano in una feroce città,

Milano, scelta solo per lavorare: «C'è il boom, in cambio non si vede mai un amico». «Milano è un luna park dove la folla compra, compra, compra. Per il resto, non è una città, non è un paese, non è niente. È solo una gran macchina caotica, senza cielo sopra, e senza anima dentro. Andrebbe minata. Eppure in tanti si ostinano a dire che è il cuore d'Italia». La Milano del Bar Giamaica, degli amici cabarettisti, dell'editoria padrona, dell'alcol senza misura (la grappa gialla aiuta a non pensare) che porterà Bianciardi a morire di cirrosi a quarantanove anni, del «buttonaggio traduttorio» dall'inglese (Miller, Faulkner, Kerouac): «I libri miei sono la domenica della mia vita, lavorare per me significa tradurre».

Oltre l'inevitabile apparenza dello sfogo e dell'alienazione urbana e letteraria, il Bianciardi di queste lettere è un susseguirsi sfrenato di estri, ironie, provocazioni e battute fulminanti, ma è soprattutto l'intellettuale capace di intercettare in anticipo le avvisaglie e le minacce di una società, anche culturale, nuova e inedita. Lo fece con straordinaria intelligenza e attenzione lucidissima ai fenomeni emergenti – la televisione, il cabaret, le canzoni, i fumetti, lo sport. Luoghi per raccontare il mondo, non generi minori. Luciano Bianciardi non faceva sconti a nessuno, e del resto nessuno ne faceva a lui. Venne licenziato dalla Feltrinelli per scarso rendimento, lui

«Le case editrici somigliano sempre più alla Fiat, producono **libri** come se fossero **automobili**, con tanto di catena di montaggio.»

che pure ne era stato tra i fondatori nel 1954 ed era il responsabile della collana Universale Economica. Ecco cosa scrive dell'editore Giangiacomo: «Il Feltrinelli, detto il giaguaro, ventotto anni, occhiali e baffi, alto e robusto, ignorante come un tacco di frate e ricco da fare schifo». Niente sconti neppure al mitico Giulio Einaudi: «L'editore Giulio non l'ho capito bene. Mi sembra però di avere inteso perché nel suo clan ci sono stati almeno tre suicidi. Pur essendo diventato all'improvviso un autore di successo (per me è solo il partecipio passato del verbo succedere), «i milanesi anziché mandarmi via a calci in culo mi invitano in casa loro», Bianciardi vive malissimo il mondo dei libri: «Le case editrici somigliano sempre più alla Fiat, producono libri come se fossero automobili, con tanto di catena di montaggio».

Non era cattivo, era sincero. S'indignava per l'uccisione di Robert Kennedy («che pure non amavo e che scriveva in modo criptico, mentre Stalin aveva una prosa da insegnante di asilo infantile»), per il trapianto di cuore di Christiaan Barnard, divo senza cuore, e per la conquista della Luna («una sontuosa e costosissima idiozia»). Nelle lettere, Bianciardi scrive naturalmente di romanzi: «*Cuore* è un libro infame, cattivo, sadico e ricattatorio, *Pinocchio* è straordinariamente bello, pulito e laico».

E di scrittori: di Calvino gli piacciono *I nostri antenati*, non *La giornata di uno scrutatore*. Alberto Bevilacqua? «Mi è nemico. È fastidioso, intrigante, invidioso.» Primo Levi? «Ritengo *Se questo è un uomo* la cosa più bella sui campi di sterminio, forse anche più alto del *Diario di Anna Frank*.»

Oriana Fallaci? «Come giornalista sta diventando brava, ma come donna è una peste: attaccabrighe, piantagrane, rompicatole, sboccata gratuitamente.» Indro Montanelli? «Ho letto qualcosa del Montanelli, ma mi son parse brillantissime balle.» Il

«Corriere»? «Quel misto di sacrestia e distilleria.» *I promessi sposi*? «Tutto Manzoni, per me, andrebbe vietato ai minori di quarant'anni, che non sono in grado di capirlo.» E Luciano Bianciardi? «Non sono scrittore nato, non ho mai sognato di diventarlo.» Sembra il pulpito di un criticone, invece è la voce di un uomo solo, ferito e disilluso, un fuoriclasse della parola finito quasi senza parole. Ma molte tra quelle che ci rimangono, ben oltre la barriera del ritegno e dell'ipocrisia, sembrano scritte adesso e raccontano di noi.



Mattia Cavani e Silvia Gola

Sfruttamento editoriale, il personale e il politico

«Jacobin Italia», 27 novembre 2025

Si è riaccesso il polverone sulla sostenibilità del lavoro intellettuale. Ma per fare un passo avanti bisogna immaginare il conflitto e azioni collettive

Un post su Instagram dello scrittore Jonathan Bazzi ha riaccesso il ciclico polverone delle polemiche del mondo della cultura in merito alla sostenibilità del lavoro creativo e intellettuale o, meglio, alla sua insostenibilità, trattandosi di un mercato caratterizzato da precarietà, mancati riconoscimenti economici e inquadramenti tutti a vantaggio del datore di lavoro. I sintomi di questo malessere sono stati analizzati con dovizia di particolari in tantissimi post, articoli e interventi, che fanno capolino spesso – ma non solo – in concomitanza con le grandi fiere e i «grandi» appuntamenti editoriali.

Testimonianze come quella di Bazzi sono inoppugnabili: quando si mette il proprio disagio in piazza controbattere diventa difficile. Il rischio però è che il dibattito rimanga ombelicale e chiuso in una dimensione certamente pubblica, ma personale. Il problema è che si tratta di un modo come un altro di psicologizzare e personalizzare un rapporto di potere: quello lavorativo, che diventa semplice fonte di ansia, stress, da trattare in sedi psicoterapeutiche più che politiche.

L'attivismo individuale (e individualistico) da social – lo abbiamo visto anche nelle *recenti e tristi vicende dei e delle influattiviste* – è una forma di «malattia dello spirito», lo specchio rovesciato della personalizzazione e dello svilimento della politica,

fino alla sua perdita di senso. E al netto di qualche like, le cose alla fine non cambiano.

Eppure, specialmente nel mondo culturale, sembra quasi impossibile uscire da questa modalità: in un ambito in cui si hanno a disposizione moltissime risorse per parlare di sé sui giornali, sui media e ai festival letterari, sembra che questa stessa possibilità di narrare le proprie traversie lavorative faccia morire in partenza qualunque tentativo di conflitto reale, collettivo, che agisca nei rapporti di potere e costruisca alleanze e coalizioni tra chi lavora.

IL MANCATO NOI

Nella filiera del libro, questa mancata costruzione di un «noi» fatto di lavoratori e lavoratrici – cosa che vale anche quando si è autore o autrice – ha portato nei decenni a una vera e propria «magia nera»: abbiamo interiorizzato le lagne degli editori che ripetono «non ci sono i soldi», «sono le regole della distribuzione», «la sovrapproduzione ci schiaccia», «è colpa del pubblico che non legge abbastanza»; e abbiamo permesso che il loro malessere si mescolasse al nostro producendo uno stallo micidiale. Se stiamo male tutti, e siamo tutti sulla stessa barca, che rimane da fare?

Ma se è utile comprendere «dove tira il vento» per anticipare le evoluzioni della filiera – e dei relativi

«Nella filiera del libro, questa mancata costruzione di un **noi** fatto di lavoratori e lavoratrici ha portato nei decenni a una **magia nera**: abbiamo interiorizzato le lagne degli editori che ripetono **non ci sono i soldi.**»

meccanismi di sfruttamento –, cosa diversa è comprensibile i rapporti periodici di Confindustria sull'andamento delle vendite per convincersi che «va male per tutti». Chiunque si trovi a contrattare per il valore del proprio lavoro, sia come singolo che come organizzazione sindacale, dovrebbe responsabilmente fregarsene dell'andamento del ciclo economico. L'alternativa è credere che sia giusto essere pagati meno perché il datore di lavoro/committente ha *temporaneamente* qualche occasione in meno per arricchirsi.

Andando oltre le oscillazioni di qualche decina di milioni di euro, in un mercato che vale più di tre miliardi, è evidente che nel nostro paese le case editoriali possono contare su un habitat molto favorevole: nessun limite vincolante alla riduzione dei compensi per le collaborazioni esterne; abusi endemici dello strumento dello stage; un florilegio di inquadramenti su cui giocare al ribasso sui diritti; fusioni nella produzione e nella distribuzione passate in cavalleria; leggi sulle clausole vessatorie e sulla tutela del diritto d'autore ignorate senza nessuna conseguenza; e così via. Un contesto ideale, un vivaio a temperatura e umidità controllate, nel quale i grandi gruppi prosperano e le piccole e medie realtà tirano avanti nonostante notevoli dosi di dilettantismo. Un sistema che, alla faccia di chi continua a ripetere il

«È dal conflitto che nasce il cambiamento, ed è il conflitto che manca nel dibattito, e ancora di più il **conflitto collettivo.**»

contrario, è molto sostenibile, anzi, resiliente. Peculiarità che lo sia sulle spalle di chi lavora.

Il dibattito suscitato dal post di Bazzi è miope perché si sceglie di non vedere le condizioni strutturali che rendono iniquo e cialtrone il settore editoriale. Prenderle sul serio, lavorare insieme per cambiarle, significa portare il conflitto dove è stato anestetizzato – significa, per esempio, smettere di credere che il problema sia che «la gente non legge», cosa additata ubi et orbi a mo' di colpa originaria. La verità da scomodare è che finché sussistono le condizioni che abbiamo tracciato, per ogni copia in più che viene venduta in tasca a chi lavora finisce troppo poco.

IL CONFLITTO

È dal conflitto che nasce il cambiamento, ed è il conflitto che manca nel dibattito, e ancora di più il conflitto collettivo. Fuori dai social c'è chi prova a fare il suo pezzetto e a scontrarsi con lo stato delle cose: ma anche qui, battaglie, pur meritorie, come ad esempio quelle di singole autrici e autori che si rifiutano di fare presentazioni non retribuite, dimostrano l'inefficacia dell'approccio individuale a un problema sistematico. Se infatti non si riesce a portare avanti tali azioni tutti e tutte insieme, diventano inefficaci, se non dannose, in primo luogo per chi le porta avanti e si trova così nella posizione di essere più facilmente «scaricabile» dal sistema.

La prima cosa da fare, allora, è rompere davvero l'isolamento. Come è successo di recente alla scuola Holden – scuola di scrittura attualmente controllata dal gruppo Feltrinelli – dove alcuni docenti che aspettavano pagamenti anche di decine di migliaia di euro hanno formato un gruppo con altre

lavoratrici e lavoratori della scuola inquadrati come finite partite Iva e hanno aperto un'**azione collettiva** con il supporto di Nidil-Cgil. Si diventa efficaci se ci si vede di persona, si esce dai social, si parla e si condividono informazioni su compensi, editori approfittatori, prassi inique – se ci si sindacalizza, insomma, pensandosi come parte di una filiera più ampia, come è stato nel caso di **Books not bombs**.

Sembra facile a dirsi, ma è davvero possibile per tutte e tutti? Spesso ad esempio si dà per scontato che autori e autrici, anche solo perché vengono pagati attraverso royalties sulle vendite, si trovino in una posizione che li allinea strutturalmente agli interessi delle imprese. In realtà però spesso si tratta di percentuali molto basse e condizionate a clausole contrattuali odiose come quelle di non concorrenza e quelle che prevedono una cessione indiscriminata dei diritti per vent'anni. Ad altre figure autoriali, come chi traduce o illustra un libro, invece le royalties vengono nella stragrande maggioranza dei casi illegalmente negate. Anche queste figure autoriali possono esprimere conflitto: l'hanno fatto ad esempio i e le ghostwriter, che hanno condiviso le loro esperienze per concordare una tariffa che è diventata parte della **Guida ai compensi dignitosi** di Redacta, la sezione di Acta che si occupa di lavoro freelance nell'editoria libraria, di cui entrambe facciamo parte. In modo analogo, per la nostra **partecipazione**

«Si diventa efficaci se ci si vede di persona, si esce dai social, si parla e si **condividono** informazioni su compensi, editori approfittatori, prassi inique.»

all'**inchiesta** sull'editoria scolastica promossa dall'autorità Antitrust è stato fondamentale il contributo di tanti autori e autrici che ci hanno affidato i loro contratti. Una messa in comune dello sgabuzzino della propria professione che, come primo risultato, ha avuto il riconoscimento da parte dell'Authority della larghissima diffusione di contratti segnati da «forte squilibrio negoziale» e con compensi «non in linea con le disposizioni in tema di remunerazione adeguata».

Si tratta di una piccola vittoria, che può diventare la base per interventi più incisivi. Anche questa è cominciata con una lamentela condivisa durante una riunione che somigliava al setting degli alcolisti anonimi. Ma la notizia è che, se usciamo dall'isolamento e ci organizziamo collettivamente, non ci si deve per forza fermare alla lamentela.

«Spesso si dà per scontato che autori e autrici, anche solo perché vengono pagati attraverso royalties sulle vendite, si trovino in una posizione che li allinea strutturalmente agli interessi delle imprese. In realtà però spesso si tratta di **percentuali molto basse** e condizionate a clausole contrattuali odiose come quelle di non concorrenza e quelle che prevedono una cessione indiscriminata dei diritti per vent'anni.»

Esordiario/confermario

a cura di Lavinia Bleve



C'è sempre una data, un segno che marca il tempo, per noi uomini. Finché siamo vivi, il tempo è la nostra dimora, così si dice.

Ma il tempo in sé non esiste. Esiste solo il movimento dell'universo, sia che si espanda all'infinito nello spazio vuoto, sia che si gonfi come una bolla per poi collassare su sé stesso. Riguardo a ciò, gli astrofisici non hanno ancora preso una posizione comune. I pianeti girano intorno ai soli e su sé stessi, le galassie sul loro asse, questo ormai sembra definitivamente accertato. Ma non c'è il tempo. Nessuno misura i milioni, i miliardi di anni, durante i quali questo movimento si compie, se non in linea puramente teorica.

Sulla nostra terra, invece, il tempo è un fatto. Siamo noi che lo creiamo perché l'uomo, vale a dire il suo cervello, non può funzionare senza un passato, un presente e un futuro. Anche gli animali hanno un passato, un presente e un futuro che guida la loro mente ma non con la stessa intensità e con la stessa lucidità crudele.

Tu adesso non ci sei più e non puoi ricordarti nulla. Il tuo tempo è trascorso portandosi via ricordi, desideri e speranze. Verrà un giorno, così sostengono gli scienziati, che il sistema limbico potrà essere trasferito su un computer, e allora la nostra identità non sarà più cancellabile. Smetteremo d'essere carbonio per diventare silicio e forse non sarà neppure una scelta ma un inevitabile, per quanto pericoloso, destino dell'uomo, nel senso teorizzato da un noto maestro di filosofia che abitava in una foresta nera.

Ora mi rivolgerò a te come se tu potessi ricordare. È un trucco, si sa, un trucco concesso a chi narra, molto usato ma che, se trattato senza un minimo distacco, rischia di naufragare nel banale e nel sentimentale. Cercherò di evitarlo anche se non mi sarà facile.

Ecco, per esempio, la più comune delle domande. Ti ricordi quando ci siamo incontrati la prima volta?

La notte ha un solo nome è una lettera che Luigi Guidi Buffarini indirizza alla compagna che non c'è più e una riflessione sul tempo, sui ricordi come unità di misura dei giorni che passano, sulla morte e sull'amore e su quanto questi si assomiglino nelle regole che li amministrano – «l'esperienza della morte non è mai la stessa, ha un suo specifico che non può essere confuso con gli altri. Ogni morte è un evento unico. Così come ogni dolore per quell'unico evento. E questo vale, stranamente, per la morte come per l'amore» –; per raccontare, lo scrittore divide la storia in due parti: la prima è quella dei ricordi, dell'«amore che ci ha coinvolti», della convivenza della coppia e di due caratteri opposti che trovano un equilibrio – «Eri un dono di Dio come la vita e come la vita un dono difficile da sopportare ma anche di cui era difficile fare a meno» –; la seconda è quella della malattia della donna che impone la fine di ogni ipotesi di futuro e rende i giorni tutti uguali e la notte «un abisso senza nome» – Guidi Buffarini chiede al lettore di familiarizzare con il significato di questa circostanza già dall'esergo di Canetti, «I giorni si distinguono, ma la notte ha un nome solo» e la ripeterà spesso durante la narrazione; chi legge ne comprenderà la portata seguendo la scrittura dell'autore che ferma i ricordi nella dimensione del presente e si concede il futuro solo quando è l'amore a pretenderlo – «Così, il tempo passa, o meglio il movimento procede senza che ci se ne accorga. Noi, però, come ogni coppia che si rispetti, siamo proiettati verso il futuro» –, tenendo sempre divisi i due modi dei protagonisti di intendere il tempo – «E tu, ai miei occhi, eri una dissipatrice di tempo. Non solo perché arrivavi sempre in ritardo ogni sera, per cena, o per qualche altro impegno, ma anche perché a ogni evento comune, che fosse un cinema, un teatro, un incontro con amici dovevo sempre stare di guardia perché tu fossi pronta, per "tempo"», «A cosa ti serve il tempo, amore mio? Ad arrivare in ritardo? mi chiedevo sovente. E a me a cosa serve? Ad arrivare non solo in orario ma con largo anticipo in maniera da essere costretto ad aspettare di più?» – e lo spazio – «l'invasione delle scarpe», «io ho dovuto sacrificare un pezzo non indifferente della mia biblioteca per trovare un posto a quei graziosi gusci di pelle dal tacco appuntito, o mezzo tacco, tutti di gran lusso quanto ingombranti», «preferivo, come tu sai, passarci accanto senza guardare. La pace in famiglia può valere più di una Torre di Pisa costituita da scarpe che rischia, da un momento all'altro, di caderti in testa» –, concetti legati a età diverse – «erano i dodici anni che ci separavano a fare la differenza. Dodici anni a tuo favore non erano pochi. È per me che cresce il deserto, forse anche per te, ma non adesso, domani forse, come per tutti, ma non adesso» – che insieme imparano a dividere i giorni «anche se, come dice Rilke, *die Lebendige machen alle den Fehler, dass sie zu stark unterscheiden*: i viventi fanno tutti l'errore di dividere troppo un giorno dall'altro»; è la storia di un amore grande che è raccontato guardandolo dall'esterno e riesce così a rendere in parole l'intimità del sentimento – «Senza promesse reciproche, senza impegni particolari, senza giuramenti di amore eterno camminavamo nel tempo che non esiste e che pure sembra esistere, come se ogni giorno fosse l'anticamera di un futuro migliore, di un presente che non è comunque all'altezza dell'essere lì dove ora si trova» –; il lettore è affascinato da come in questo libro scrittore e uomo a volte coincidano e altre è il secondo a fermarsi per permettere al primo di cercare la frase per esprimersi e riprende la narrazione solo quando è sicuro sia stata trovata quella giusta.

Dopo cena, senza una parola, tu sei andata a sdraiarti nella stanza da letto. Colto da un indefinibile presagio, ti ho raggiunta e ho visto una lacrima scendere come una perla solitaria dai tuoi splenditi occhi azzurri e solo allora ho capito che qualcosa di terribile si stava annunciando per le nostre vite.

“Non volevo dirtelo, ma mi hanno diagnosticato un tumore al seno. Ho fatto l'ago aspirato e il risultato è che si tratta di un tumore maligno. Purtroppo dovrò operarmi”, mi hai detto con calma forzata mentre mi sdraiavo accanto a te.

È la malattia a definire nuove parole per lo spazio – «Il resto del mondo era scomparso, come offuscato da un’immensa macchia scura» – e il tempo – «Ma noi, povere creature, noi invece attendiamo, e un giorno, *mit kleinen Schritten gehn die Uhren neben unserm eigentlichen Tag*, il nostro giorno autentico non si misura dal passo delle lancette dell’orologio» – delle operazioni chirurgiche, delle sedute di chemio e dei primi risultati incoraggianti – «C’erano ancora dei giorni ai quali si poteva dare un nome e, tutto sommato, si trattava ancora di nomi che avevano a che fare con il futuro», «Sono certo, voglio essere certo, che almeno la scienza dica il vero visto che Dio mente» –, della radioterapia, della scoperta di una metastasi al cervello e della decisione di un innamorato che sceglie di mentire alla propria campagna – «“Per ora ti ricoverano, poi approfondiranno di cosa si tratta”, ti ho mentito mentre tu mi guardavi a metà scettica e a metà con una certa speranza» – e di uno scrittore che si ricorda del lettore perché chiede di essere letto come desidera:

L’ambulanza è arrivata poco dopo – si impone da qui, quasi definitivamente, il presente, perché solo questo tempo riesce a esprimere il precipitare degli eventi che ci trascinano verso questa scura dimensione di terrore, se evento può essere chiamato il proliferare di un tumore in un corpo umano. I barellieri hanno caricato il tuo lettino e io sono salito con te prendendoti la mano. L’ambulanza ha percorso poche centinaia di metri, attraverso i cupi edifici del Policlinico, poi si è fermata davanti a una piccola rampa che dà accesso al reparto di Neurochirurgia.

La seconda parte racconta il decorso della malattia – «È come essere inseguiti da un animale feroce che ti vuole sbranare» –, di una voce che non sa più farsi riconoscere – «un linguaggio che non ti si addice e che non ti ho mai sentito usare. Un linguaggio che mi dà i brividi» –, di una sola riga che ha la potenza espresiva di mille – «“Lasciami sognare con te”, mi preghi e questa è una frase che mi gela il sangue» –, della disperazione di chi assiste all’avvicinarsi della notte – «Nessuno può immaginare la propria morte, ha detto Freud. La tragedia è che si può immaginare la morte dell’altro e questa tragedia è la mia»; sono pagine che il lettore legge senza fermarsi perché la scrittura di Guidi Buffarini si fa veloce – «Tu stai per morire e anche io sto per morire» – e le virgole accompagnano un ritmo che si spezza prima ancora che arrivino il punto fermo – «Quando udrò il tuo ultimo rantolo, quando saprò che il tuo corpo non è più che un oggetto senza vita, anche io sarò morto» – e l’ultimo respiro della donna.

A lettura conclusa il lettore sa di aver letto un bel libro che ha raccontato la storia di un uomo prima che si innamorasse – «Ho sempre dubitato dell’amore perché, come tutto, anche l’amore è, in buona parte, un fenomeno del caso» –, mentre si innamorava – «La letteratura, la filosofia e la scienza sono dei succedanei e la vita un susseguirsi di giorni e di notti, la notte invasa dai sogni e i giorni di problemi della quotidianità. Poi, naturalmente, c’è l’amore» – e il dolore di essere sopravvissuto alla persona amata – «Adesso che sei morta non posso più parlarti» –; il lettore sa che esiste il paradiso dei libri – è un posto fatato in cui vanno a nascondersi i libri introvabili che ogni tanto decidono di farsi trovare per vie oblique – e non vede motivo di dubitare del paradiso degli scrittori: è «un caffè di una Londra ormai remota» dove a un tavolo siedono due uomini – il primo è «così riservato da voler essere soltanto una voce che parla attraverso i suoi libri», il secondo ha scelto di mettere per iscritto una storia intima perché la morte della donna che ha amato non ha concluso il bisogno di parlare con lei –: Mr. C. dirà che «La morte è un insulto per l’uomo. È una cosa di cui vergognarsi e che non dovremmo accettare...», il signor Guidi Buffarini risponderà che conosce l’unico nome della notte.

Forse in futuro, quando il nostro cervello sarà trasferito su un supporto di silicio, non moriremo più, o moriremo con l'intero universo, che, come già Epicuro sapeva, è anch'esso destinato a finire, tutti insieme, senza soffrire per la perdita dei nostri amici e dei nostri cari.

La pietà non è sufficiente. Non è possibile amare l'umanità tutta insieme ma solo coloro che ci sono vicini. Cristo pensava di poterlo perché credeva di essere Dio. Ma per adesso, pur se, nel tempo che ci è dato sulla terra, i nostri giorni possono *unterschieden werden*, “essere riconosciuti l'uno dall'altro”, noi sappiamo soltanto che siamo figli di un orologio cieco e che la notte ha un solo nome: nessuno.

Luigi Guidi Buffarini, *La notte ha un nome solo*, nottetempo

ALTRI PARERI

«Una donna e un uomo, giorno dopo giorno alla ricerca della perfezione.»
«tuttolibri»

«Gigi [...] era un uomo straordinario, affascinante, di una cultura incredibile, molto raffinato.»
Edgardo Franzosini



È il paese dove non si muore mai. Fortificati da interminabili ore passate e a tavola, innaffiati dal *rachi*, disinfettati dal peperoncino delle immancabili olive untuose, qui i corpi raggiungono una robustezza che sfida tutte le prove.

La colonna vertebrale è di ferro. La puoi utilizzare come ti pare. Se capita un guasto, ci si può sempre arrangiare. Il cuore, quanto a lui, può ingrassare, necrosarsi, può subire un infarto, una trombosi e non so cos'altro, ma tiene maestosamente.

Siamo in Albania, qui non si scherza.

Di polvere e fango è fatto questo paese; il sole brucia a tal punto che le foglie della vigna si arrugginiscono e la ragione comincia a liquefarsi. Da ciò nasce una specie d'effetto secondario (temo irrimediabile): la megalomania, delirio che in questa flora germoglia come un'erba pazza. Da ciò anche l'assenza di paura – a meno che questa non sia dovuta alla forma del cranio storto e piatto, dimora regale dell'insofferenza, se non dell'incoscienza.

La paura è una parola senza significato. Lo vedi subito nei loro occhi che sono creature immortali.
La morte è un processo estraneo.

Ornela Vorpsi scrive in italiano della sua infanzia in Albania durante gli anni della dittatura e *Il paese dove non si muore mai* è la storia di cosa significhi nascere donna in una nazione che si amministra attraverso leggi

precise: la «questione della puttanneria» – «Queste regole da noi si fondano su un'unica tesi: una ragazza bella è troia, e una brutta – poverina! – non lo è» – che giudica attraverso gli occhi maschili e delle anziane della famiglia – «ti manderemo dal medico per vedere se sei vergine o no» – ogni bambina – «e io, anche se ho solo tredici anni e non ho ancora visto quello che gli uomini hanno nei pantaloni (un mistero che ha qualcosa a che fare con la puttanneria), mi sento una puttana compiuta. Lo sguardo di mia zia mi disonorà»; la lentezza dello scorrere del tempo – «D'estate le albe alzano la testa verso le cinque del mattino. Alle sette si prende il primo caffè, quello dei vecchi. I giovani dormono fino a mezzogiorno. Il buon Dio ha deciso che in questo paese il tempo deve scorrere il più dolcemente possibile»; il rispetto che comincia dopo la morte – «Il rispetto degli albanesi si deve meritare; cominciate a morire e lo risveglierete, una volta morti finalmente lo otterrete».

Vorpsi racconta dei suoi anni a scuola e il lettore riflette su quanto una dittatura sia vicina alla contemporaneità: l'autrice è nata nel 1968 e ha subito le punizioni corporali della maestra Dhoksi per aver portato in aula alcune cartoline raffiguranti angeli e aver ammesso in pubblico la loro esistenza – «Vedete i loro visi, come sono? Come in una fotografia! Dunque li hanno visti da qualche parte... e magari anche fotografati!»: «Io non sapevo cos'erano gli angeli. Ma il partito e Dhoksi, loro lo sapevano. E con tutta evidenza non si amavano» –, ha indossato l'uniforme per fare ginnastica – pantaloncini «belli grandi per nascondere tutto quello che potrebbe risultare sensuale o attraente alla vista: l'inguine, le pieghe create dal sedere, la timida peluria, tutto viene accuratamente coperto» – e per partecipare a esercitazioni militari – «La mia uniforme militare mi sta stretta», «In guerra non si sa mai cosa ti può capitare, mi hanno risposto, quindi un'uniforme stretta e le scarpe troppo larghe sono una sofferenza minima in rapporto alla guerra» – deve leggere storie che «sono tutte piene di partigiani che quando vengono catturati dai nazisti mangiano la lettera del Partito (il trattato che devono diffondere), perché il segreto non cada nelle mani del nemico» e «Quando le fiabe parlano di animali, il leone è il partigiano, il lupo e lo sciacallo sono il fascista italiano o il nazista tedesco e la fiaba finisce sempre con il leone che divora il lupo o lo sciacallo» e per dissipare i suoi dubbi sull'infinito dell'universo è obbligata dalla maestra a «studiare un po' meglio il materialismo dialettico e la teoria dell'evoluzione della specie»:

«Dovete studiare per bene le opere fondamentali di Darwin, dovete essere armati davanti al nemico: mettiamo caso che Ornella esprima i suoi dubbi al nemico, lui ne può approfittare per metterla su una strada sbagliata: quella della religione, che, come sappiamo, è l'oppio dei popoli».

Il corpo della donna costantemente indagato è anche nel sistema scolastico: la madre di Ornella alunna è giovane e bella e la maestra chiede, spia, «Prendeva una sedia e si metteva accanto a me», «Cosa faceva ai capelli pe averli così ondulati? Dove cuciva i vestiti? Vedeva degli amici-uomini? Doveva vederli, no? E magari sono in tanti a darle dei consigli amichevoli, che ne dici?»; la madre esercita il proprio fascino sugli uomini che per strada le sussurrano «le tue gambe, Diella, oh santo Dio, sono perfette come una bottiglia di champagne» – «(Devo precisare che non esiste lo champagne in questo paese. Immaginate allora che sete può far nascere questa bevanda impossibile, inaccessibile, mai provata, quando tutti dicono che è la meraviglia. Era un sogno che faceva ammalare)» – e divorzia dal marito violento, imprigionato per motivi politici – «Il suo processo si tenne a porte chiuse. Non sapemmo mai di cosa fosse accusato»,

Pare che avesse detto che stava per bussare l'anno nuovo e non si trovavano patate al mercato.
Poi aveva affermato che suo padre (il nonno) era stato condannato arbitrariamente dal Partito.

Proclamare frasi simili è considerato agitazione e propaganda contro il Partito. Sostenere che non si trovino patate al mercato vuol dire seminare panico nel popolo. Tutto questo quando Madre-Partito ha previsto con cura il bene del popolo con i suoi piani quinquennali!

Nell'ultimo capitolo l'autrice abbandona la prima persona per la terza e prende così le distanze dal viaggio verso l'Italia di due donne, Eva e sua madre; dall'aereo osservano i campi coltivati e si stupiscono perché «Anche qui l'erba è verde», scoprono che le italiane non assomigliano a Sophia Loren e Gina Lollobrigida, «In quale luogo si nascondevano le straordinarie mogli di casa, che pur circondate da tre figli avevano corpi sontuosi e che stendendo il bucato fatto col detersivo Dash stendevano anche i cuori degli uomini?»; Eva entra in tabaccheria per comprare due biglietti dell'autobus per Roma ed è accecata dalla quantità della merce esposta, sua madre aspetta all'esterno con le valigie e rifiuta quella che crede sia un'offerta di aiuto da parte di un uomo – «Mi ha detto: "A quanto scopi?" Deve essere qualcosa che ha a che fare con le valigie»; nell'ultimo paragrafo ritorna la voce di Vorpsi, «In questa terra, gli albanesi hanno capito che possono morire» – è la voce amara di chi è emigrato, della solitudine che diventa ulcera allo stomaco, della spensieratezza che cambia in angoscia:

Non ne vogliono più sapere delle terre promesse. Hanno capito che lì si muore, e loro morire non vogliono.

Finita la lettura, il lettore riflette su quanto sia interessante leggere autori che scelgono una lingua che non è quella con cui sono nati e quanto sia accurata la progettualità di questa scrittura; ripensa a Elvis Malaj, un altro scrittore nato in Albania, che racconta gli albanesi in lingua italiana perché è quella che ha indossato a vent'anni e la restituisce quando è sicuro di possederla anche nei punti e virgola che usa; la scrittura di Vorpsi ragiona diversamente, l'autrice aggiunge una nota nell'edizione del 2018 e spiega la sua necessità di raccontare l'infanzia albanese attraverso una lingua estranea a quei giorni – una lingua che può «modulare, formulare, manipolare» proprio perché non la possiede.

Così ho cominciato a scrivere, non sopportando i miei giorni informi e l'ansia di non saper giustificare la mia esistenza a me stessa. Scrivevo in italiano a Parigi.

La lingua francese mi era estranea quanto i tetti di quella città. L'albanese mi risvegliava i demoni, ma l'italiano sembrava darmi quel poco di cui avevo bisogno per sopravvivere.

Una lingua svestita d'infanzia. E perché priva d'infanzia la potevo modulare, formulare, manipolare, potevo raccontare quello che altrimenti non avrei potuto raccontare, aiutata anche dall'inconscienza di non possederla.

I miei racconti portano ancora il processo di quell'avanzare a tentoni. Sempre cercando di giustificare la mia esistenza a me stessa, anche se nessuna esistenza ne ha forse bisogno.

Ornela Vorpsi, *Il paese dove non si muore mai*, Einaudi 2005, minimum fax 2018

ALTRI PARERI

«[...] una lingua che trova la propria esattezza nello spaesamento, e ben spiega perché Aleksandar Hemon,

bosniaco che ha trovato la propria voce in inglese, ha incluso Vorpsi nella sua *Best European Fiction 2010.*»
Vanni Santoni, «Linus»

«[...] una piccola perla letteraria [...] il ritratto impietoso di un’Albania retrograda e bigotta che traspare con durezza dai ricordi dell’infanzia dell’autrice, trascritti in un’autobiografia originale nella sua forma narrativa e di grande impatto emotivo.

Anja Boato, «Il rifugio dell’ircocervo»



Dall’estremità lo sguardo strapiomba in una verticale effimera, celere, tesissima. Poi incontra le acque profonde, l’oceano torbido e smisurato che si alza nella valle per duecentocinquanta metri, scalando le dorsali dei monti lappa e ingoia macchie di conifere e ampi roveti, duplica la fuliggine nel cielo, macera in fondo al suo abisso opere di ingegneria e architettura, ninna pigramente bombole di gas e giocattoli e lampade al neon e sfalci di bosco e affissioni pubblicitarie e tramezzi in sughero espanso e vetroresine e circuiti stampati e isole di greggio e materie plastiche e gingilli d’arredo e biancheria e fiori imputriditi e carcasse di uomini e bestie.

In *Le balene* Marco Marrucci racconta la storia di Giona e della pioggia che continuerà a cadere per tutta la durata della narrazione. L’autore riesce in più di un punto a restituire il rumore e il volume dell’acqua caduta che ha sommerso la città e queste sono le parti interessanti di un romanzo che si affatica a farcire una storia che annoia presto il lettore. Il personaggio di Giona è debole, stritolato in un quasi mutismo che l’autore prova a rendere interessante con il risultato di sembrare una pedina prestata a diverse scacchiere su cui non si muove perché sempre impreparato – «Giona anchilosisce nell’impermeabile», «Giona pressa il fianco contro il muro, di nuovo infila le pupille in una sbeccatura delle do-ghe», «Giona osserva. Allenta i muscoli. Rischia una falcata all’indietro», «Giona si sofferma un istante a considerare il baldacchino, poi anfana e ciabatta nella terra sugosa fino alla rupe che sovrasta la conca», «Giona razzola nelle tasche e trae fuori il cellulare», «Giona allontana una nappa di capelli dal viso», «Giona osserva la palandrana incrostata nel brago», «Giona serba la frutta in bocca», «Giona pianta le scapole contro il legno, si ossifica nell’impermeabile», «Giona trema e impiccinisce dentro il gabbano» – il lettore ammette di essere molto divertito dal gioco tra Marrucci e il dizionario dei sinonimi alla ricerca della parola e del verbo desueti e si aspetta faccia il suo ingresso anche l’aggettivo «stazzonato» – spoiler necessario: non compare.

È la dimensione del romanzo che non è congeniale a un autore di racconti che il lettore ha apprezzato in passato e Marrucci si ingegna ad allungare la storia aggiungendone una seconda – stampata su sfondo nero perché sia evidente anche al più distratto dei lettori – e inserendo personaggi che restano sbiaditi – gli amici del poker, la responsabile del ristorante di Giona, la cognata, il gruppo di teppisti che occupa la capanna dove Giona si è rintanato.

La conclusione terribilmente sdolcinata spiega il titolo del libro – «La scialuppa ristà in bonaccia. Gli sfiatatoi tornano a pennacchiare» – e il lettore non la anticiperà per non rovinare la lettura di chi non ha letto Marrucci che «accede al romanzesco descrivendo la parabola concava di un uomo afflitto e sospinto

dalla catastrofe» –; se però esiste una versione del romanzo nella forma del racconto, presso la casa editrice o sul computer dell'autore, il lettore è curioso di leggerla.

Marco Marrucci, *Le balene*, Gregor

ALTRI PARERI

«Leggere Marrucci è immergersi nella natura inquieta e catastrofica che risposte e soluzioni non sembra avere né voler fornire. Leggere Marrucci è aggrovigliarsi fra i suoi alberi, affastellarsi in un borgo dimenticato da Dio, smarriti in un linguaggio che sembra provenire da altre epoche eppure parla di un oggi così prossimo da essere il nostro.»

David Valentini, «CriticaLetteraria»

«Una novella apocalittica in cui Marrucci rinuncia a entrare nei pensieri e nell'emotività dei personaggi.»
«Rivista Blam»

Giusto qualche parola

a cura della redazione



In *Vita tra i selvaggi*, uscito negli Stati Uniti nel 1953 e composto da storie precedentemente pubblicate su «Mademoiselle», «Good Housekeeping» e altri mensili, Shirley Jackson romanza le sue avventure casalinghe e nasconde l'orrore a cui ci ha abituati – da regina del brivido e del perturbante qual è – nell'allegra burrasca e nella stridente armonia della vita quotidiana. E così, in un'ampia casa isolata nel Vermont, Jackson si barcamena tra le incombenze domestiche e le stramberie dei suoi «selvaggi»: il primogenito Laurie che infila una monelleria dopo l'altra e s'inventa il compagno di scuola Charles per sperimentare nuove intemperanze (un assaggio lo avevamo avuto in *La strega*); la saputella Jannie che s'intesta nomi su nomi (personalità multiple?; non dimentichiamo che in quel periodo Jackson stava scrivendo *Lizzie*): Jean, Jane, Anne, Linda, Barbara, Estelle, Josephine, Geraldine, Sarah, Sally, Laura, Margaret, Marilyn, Susan e, quando voleva strafare, Mrs Ellenoy, e ha le idee chiare su ciò che è sconveniente («le bambine in pantaloncini sono volgari», «gli uomini che fumano sono volgari», «una bambina che non si lava non è femminile», «dire parolacce non è femminile», «contraddirsi qualcuno è volgare», «i gatti attaccano il raffreddore e i cani la rogna») e ciò che è appropriato («i capelli corti o le trecce, i calzini uguali, eventuali spille non visibili», «la cravatta va bene») e non fa che condire i suoi discorsetti con «chiedo scusa», «mammina cara», «per favore, cara», «santo cielo»; la terzogenita Sally, detta «Sorellina», pure lei con l'argento vivo addosso, e un precoce senso dell'umorismo e una parlantina niente male per una treenne («“Tu sei uno strofinaccio” disse Sally dietro di me, sporgendosi a guardare sua sorella. “Un vecchio strofinaccio”»); il neonato Barry, che i primi tre guardano sconcertati per i suoi piedi «davvero troppo piccoli» («“Ma cos’è?” chiese Sally; «“L'avete preso all'ospedale?” chiese Sally», «“Dove l'avete preso?”»); infine il marito, uomo piuttosto anonimo, rinchiuso spesso nel suo studio a scrivere bizzarri articoli di giornale, energico e risolutivo solo quando si tratta di dare la caccia a ratti e scoiattoli.

Shirley prova pure a ritagliarsi un po' di tempo per scrivere (in barba all'etichetta di «casalinga» appioppatale all'accettazione dell'ospedale), ma «il conflitto tra culture individuali» della famiglia si fa «esplicito, e incontrollabile» e lei si ritrova «a guardare a bocca aperta e con terrore i miei figli, piccole creature indipendenti che se ne vanno sicure per la loro strada ma che al tempo stesso in un modo del tutto misterioso richiamano alla mente l'immagine vivida di un passato di cui io e mio marito di sicuro non gli abbiamo mai parlato».

Ogni volta che Adelphi pubblica un suo libro, ci viene spontaneo rievocare le parole di Dorothy Parker: «E per noi il sole continua a splendere. Il miracolo è opera di Shirley Jackson, che Dio la benedica».

—Shirley Jackson, *Vita tra i selvaggi*, Adelphi, traduzione di Monica Pareschi



La burrasca del passato ci sbatte addosso con le onde del presente. Appropriarsi della Grecia e dei greci per capire il contemporaneo; la nostalgia come strumento di potere e arma politica. Scrive Nietzsche nel 1885: «[La cultura tedesca] è la forma più radicale di *romanticismo* e nostalgia per la patria che ci sia mai stata [...]. Non ci si sente a casa da nessuna parte, si desidera alla fine tornare là dove ci si può sentire in qualche modo a casa, perché solo lì si vorrebbe essere a casa; e questo è il mondo greco! Ma proprio su tale strada sono stati tagliati tutti i ponti, se eccettuiamo gli arcobaleni dei concetti!». Bonazzi spiega cosa ha voluto dire abbracciare Platone o rifiutarlo e cosa vuol dire oggi. Dove cercare un'altra Grecia, lontana dai «pensatori di professione», dai «contemplatori di verità eterne»? Hannah Arendt intervistata da Günter Gaus: «Io non appartengo alla cerchia dei filosofi. [...] Non mi sento affatto una filosofa». Se la filosofia deve soprattutto comprendere, nota Bonazzi, com'era possibile che non avessero capito cosa stesse facendo Hitler? Ancora Arendt: «Platone poté progettare la tirannia del vero, secondo cui la città non deve essere governata dal bene temporale, di cui gli uomini possono reciprocamente convincersi, bensì dalla verità eterna». D'altronde «l'immagine di un Platone risolutamente antidemocratico e poi sempre più convintamente associato alle ideologie del totalitarismo aveva goduto di vasta diffusione e autorevoli adesioni». Poi arriva Pericle; per Bonazzi «la democrazia periclea è l'erede del sistema di valori omerico, solo in una dimensione non più individuale bensì collettiva. [...] L'esperienza della polis di Atene, in altre parole, non fa che riattualizzare il modello omerico in una dimensione pubblica e non più privata, in cui il tentativo di dare un senso alla propria esistenza è il risultato di uno sforzo condiviso e collettivo». «Riusciremo davvero a fare ritorno in quel mondo tanto ardente desiderato? O il ritorno è solo il sogno di un esilio da cui non c'è scampo?»

—Mauro Bonazzi, *Il demone della nostalgia*, Einaudi