

retabloid

settembre 2021

«Non sono mai stato così vicino alla risposta,
e così indifferente alla domanda.»

—Daniele Del Giudice

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
settembre 2021

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

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

Gli Atomi

Antonia Santopietro , <i>Sacred</i>	5
Gianfranco Di Fiore, <i>Cielo di gelso</i>	6

Gli articoli

# <i>Il Far West dell'editoria</i>	
Paolo Di Paolo, «la Repubblica», 2 settembre 2021	7
# <i>Daniele Del Giudice e la polvere del mondo</i>	
Corrado Bologna, «Doppiozero», 3 settembre 2021	9
# <i>Daniele Del Giudice, letterato in volo tra cielo e terra</i>	
Ernesto Ferrero, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 5 settembre 2021	13
# <i>Giulia Caminito vince il Campiello</i>	
Gianluigi Simonetti, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 5 settembre 2021	15
# <i>The Sorcerer</i>	
Francesco Pacifico, «New Left Review», 7 settembre 2021	17
# <i>Anna Wiener, fuga dalla Silicon Valley</i>	
Leonardo G. Luccone, «Rivista Studio», 12 settembre 2021	22

<i># Bazlen, solo note a piè di pagina: confidenze su un esploratore</i>	
Giuseppe Marcenaro, «Alias», 19 settembre 2021	28
<i># Michaela Coel, l'autrice dell'anno che critica la tv</i>	
Francesca Faccani, «Rivista Studio», 22 settembre 2021	31
<i># Io&Andy</i>	
Giuseppe Videtti, «il venerdì», 24 settembre 2021	34
<i># Jonathan Franzen, normali tragedie</i>	
Francesca Borrelli, «Alias», 26 settembre 2021	39
Gli sfuggiti	
<i># Roberto Calasso: la letteratura assoluta</i>	
Elena Sbrojavacca, «Il Grand Continent», 4 agosto 2021	45
<i># Adelphi offre al lettore ciò che desidera senza saperlo</i>	
Daniele Rielli, «Domani», 31 agosto 2021	51

Antonia Santopietro

Sacred

Lucina conosce da sempre il suo scopo. Capelli stopposi, dita lunghe, porta gonne scure, casacche linde, un panno di moda antica in testa. Assomiglia alla bauhinia: fragili le sue cartilagini, attraverso le quali la goccia fatica a irrorare. Quando pure piove, rimane ritirata dall'intreccio, in altura.

Moros, abita poco lontano da Lucina, è un signore di mezza età. Vive con decoro, equilibrio ed è sostenuto da principi solidi. Non sa di fare male quando porta a casa tre bacinelle, un pacchetto di sigarette, due lattine di Coca-Cola, olio combustibile.

Di recente Moros ha cercato un contenitore dove custodire oggetti scelti. La moglie del vicino gli ha regalato una scatola color oro sostenendo che tutti prima o poi ne cercano una.

Moros vi ha riposto ingranaggi meccanici, pennelli, tele e residui di tempere, orologi fermi da tempo. Così il suo respiro di solitario dà forma a richieste di cura. A suo dire, si tratta di forme genuine, addirittura rupestri. Occasionalmente, la domenica perlopiù, risale il versante orientale del monte e le pone ai piedi di Lucina. All'ascensione Lucina riconosce Moros e la sua scatola dorata; annusa i suoi lunghi sospiri, che distingue dall'affanno per la salita. Avverte la sua disperazione. Moros ripete con rigore le ascese. Si impegna, suda, bestemmia, si sradica. Per resistere alla fatica usa un espediente: narra tra sé l'incipit di una storia:

Un bambino nasce, viene avvolto in un panno bianco, arriva la nonna con in mano una scatola dorata e all'interno il suo camicino.

Moros arriva in cima, sosta un paio di ore e poi riparte. Cosa prova alla discesa? Si tratta solo di un déjà-vu: chi si affida a Lucina sa che vi sono foglie in preghiera. C'è molto di sacro e di sacrificio tra le increspature, non è facile capire tutto: umanissime costrizioni, buone intenzioni, spettacoli abbacinanti. Tutto ben stipato in scatole color oro.

Antonia Santopietro vive a Verbania. Si è laureata in russo e inglese e ha conseguito un Master of Arts in Marketing&Sales. Dopo vent'anni nella consulenza e formazione, oggi insegna lingua e letteratura inglese. Nel 2016 ha fondato Zest Letteratura sostenibile per divulgare letteratura e sostenibilità e nel 2020 la rivista «Tellūs», quaderni di letteratura, ecologia, paesaggio.

Gianfranco Di Fiore

Cielo di gelso

Non volevo andarci al cimitero. Le persone grandi, sedute in piazza, con i piedi sfatti, parlavano spesso dei morti e ora anche di mia madre; non si coprivano la bocca con le mani, nemmeno quando passavano i ragazzini come me; li sentivo raccontare pure di altre donne, vive, madri e figlie che sudavano la vita dentro i corridoi delle case vuote, o camminando tra i frigoriferi quieti del supermercato; una volta un vecchio che possedeva dei terreni e molti camion – masticando una radice di edera, strappata dalla carne porosa dei muri dentro cui avevano nascosto un bar – aveva detto che la gente non provava più vergogna, che nel paese non si poteva guardare da nessuna parte: «Le femmine sono tutte uguali!» ripeteva, e io avevo perso mia madre da pochi mesi e non volevo fosse uguale a nessun'altra: non c'era mai stato un padre né gli altri maschi che venivano a casa di notte mi avevano insegnato a donare il cuore, o a essere forte. E così continuavo a immaginarla, vestita di corde bianche, innervata nella terra come una radice buona e carezzata dai vermi, ancora stanca degli uomini, in attesa di ascoltare i miei passi giungere piano dal sentiero scavato lungo i pini secolari; e pensavo alle sue gambe, dure come le corna dei tori, che si stendevano nel buio marcio, sollevando la terra e le piccole pietre, agitando le rose viola che pendevano sfibrate sulle lapidi delle tombe, che le stavano di fianco. Nemmeno quel giorno ci andai. Ero rimasto l'intero pomeriggio sotto l'albero di mele verdi, aspettando la notte. Dentro a una cassa di legno, piena di rami e di erba spezzata, era disteso un cucciolo di cane, aveva gli occhi sigillati da croste gialle; con la pancia gonfia galleggiava tra le onde colorate di una vecchia coperta. Lo presi in braccio e insieme ci sdraiammo tra le felci. Era una femmina, e adesso io ero suo padre, e con il dito della mano le indicavo il cielo della sera, scuro come la pelle del gelso, e sottovoce le parlavo di mia madre, che era stata una puttana in mezzo agli uomini, mentre adesso brillava santa tra le stelle.

Gianfranco Di Fiore (Agropoli, 1978), si è occupato a lungo di cinema, collaborando per anni con il Giffoni Film festival. *La notte dei petali bianchi* (Laurana, 2011) è il suo romanzo d'esordio, con la seconda opera *Quando sarai nel vento* (66thand2nd, 2018) è stato candidato al premio Strega, da Marcello Fois e Diego De Silva, e finalista al premio Flaiano. Ha pubblicato racconti in antologie e su riviste on line.

Paolo Di Paolo

Il Far West dell'editoria

«la Repubblica», 2 settembre 2021



Caporalato e violenze contro i lavoratori di una nota tipografia; turni di lavoro massacranti e senza tutela; scrittori, redattori e traduttori con salari da fame

Scrivo libri. Parte del mio reddito è frutto del cosiddetto diritto d'autore. Tra i 78.279 volumi stampati nel 2019 in Italia ce n'è anche uno mio, forse un paio. Comunque, prezzo di copertina: 16 euro. Stampato presso Grafica Veneta Spa di Trebaseleghe, provincia di Padova, la più importante azienda italiana nella stampa di libri. Quella al centro dell'inchiesta su caporalato, violenze e minacce ai lavoratori pachistani della ditta a cui era appaltato il processo di confezionamento dei pacchi di libri.

Su «la Repubblica» (28 luglio) è intervenuto lo scrittore Maurizio Maggiani: «Ho schifo, sì, ma tanto per cominciare ho schifo di me stesso. Di me che non ho avuto mai cura di chiedermi chi li avesse materialmente fatti i miei libri». La reazione degli editori legati a Grafica Veneta è stata perlopiù cauta. Ha reagito però il papa, rispondendo direttamente a Maggiani («credo che pubblicare libri belli e edificanti creando ingiustizie sia un fatto di per sé ingiusto»); hanno reagito pochissimo le autrici e gli autori: qualche voce più netta (Massimo Carlotto, il deputato Pd Alessandro Zan), altre prudenti.

Mentre i sindacati animano un presidio fisso davanti alla sede di Grafica Veneta, noi che facciamo? Noi che scriviamo libri e non sappiamo cosa c'è dietro alla copia che arriva in libreria. «Non sei tenuto a saperlo» mi rassicura un editore che resta anonimo:

«E nemmeno io come editore riesco a verificare tutti i passaggi, o a controllare il lavoro di una cooperativa che tra l'altro lavora anche con altri stampatori».

«Il punto è proprio questo» mi spiega Loris Scarpa, segretario generale della Fiom di Padova: «La deresponsabilizzazione. Lo sfruttamento si annida soprattutto nelle filiere lunghe e frammentate. E dove si esternalizza. Nel caso della ditta legata a Grafica Veneta, i lavoratori sono richiedenti asilo, perciò massimamente ricattabili. Se anche nel mondo culturale si sfrutta per competere sul mercato, vuol dire che il sistema è marcio. A molti livelli».

Quando, nel giugno scorso, alcuni lavoratori del più grande magazzino di libri italiano hanno scioperato per chiedere maggiori tutele a C&M Books Logistics, migliaia di titoli hanno tardato il loro arrivo in libreria. «Per le aziende di distribuzione libraria lavorano cooperative evanescenti, che cambiano di anno in anno, che fanno promesse bugiarde e intanto impongono una quotidianità intollerabile. Undici ore di lavoro, sabato, domenica e notturni compresi, senza adeguamento salariale» mi dice lo scrittore Gabriele Dadati, che nei giorni del sit-in ha raggiunto Stradella per parlare con i lavoratori. Stupiti che uno scrittore fosse lì.

C'è da domandarsi se la presunta nobiltà dell'oggetto libro non ci abbia fatto trascurare completamente

la trasparenza del piano produttivo. «Perché non chiedersi anche delle cartiere? Non sempre la carta è realmente certificata» mi dice Francesco Pedicini, socio di Edizioni Atlantide e collaboratore di Arti grafiche La Moderna. «Perché un editore abbia un determinato prezzo di stampa, spesso molto al ribasso, qualcosa che non va in qualche passaggio deve esserci. La verità è che abbiamo un po' chiuso gli occhi su troppi aspetti.» Cerco al telefono Mattia Cavani: fa parte di una associazione, Redacta, che riunisce lavoratori freelance dell'editoria, un segmento redazionale, come lui. Mi riassume il quadro in tre punti: «Gli editori negli ultimi anni hanno spinto progressivamente verso una compressione delle tariffe del cottimo (la modalità di pagamento prevalente); un aumento dell'intensità del lavoro per chi è inquadrato con compensi fissi mensili; un trasversale risparmio sui costi contributivi». I dati di un ampio e recente sondaggio anonimo sul lavoro editoriale mostra una sproporzione marcata fra freelance (oltre l'ottanta per cento degli intervistati) e lavoratori dipendenti. Gli accordi stipulati tramite contratto o lettera di incarico riguardano poco più della metà dei casi; spesso ci si limita a un accordo verbale (11,7%). Il 55% degli intervistati dichiara un reddito inferiore ai quindicimila euro. Sopra i ventimila euro, l'orario di lavoro supera le quarantadue ore settimanali. Tariffe medie orarie basse: da un massimo di tredici euro a un minimo di sei. Diffusa illegalità sui tempi di pagamento: tra i sessanta e i centoventi giorni. «L'esternalizzazione del lavoro redazionale – impaginazione, editing, correzione bozze – rende ancora meno solida la posizione di chi lavora per gli editori sul piano del contenuto» spiega Cavani. I famigerati service. «L'altra parola chiave» aggiunge Pedicini «è stage. Una rovina. E l'eccessivo utilizzo delle cooperative a tutti i livelli non aiuta». Un'ulteriore indagine elaborata dalla Federazione unitaria italiana scrittori, a partire dai dati raccolti nel 2016 mostra come il 59,8% di coloro che svolgono lavori nel campo della scrittura creativa non ha guadagni che provengano dalla scrittura (circa il 47% ha

pubblicato senza contratto: niente anticipo, e niente diritti d'autore). «Ma a differenza di autori e editor, gli altri lavoratori dell'editoria non pensano che lavorare nel mondo dei libri sia di per sé una ricompensa» mi dice Dadi. «La retorica della "fortuna" di lavorare nel mondo della cultura, i corsi di editoria frequentati sull'onda del sogno di fare libri occulta verità sgradevoli che toccano tutte le posizioni. È un Far est senza controlli. Il contratto a tempo indeterminato, a ogni livello, è una rarità: il nero abbonda» mi racconta Martina Testa, traduttrice e editor con esperienza ventennale. «Le associazioni di categoria degli editori italiani dovrebbero prendere posizioni nette. La rappresentanza sindacale è praticamente nulla, così come le tutele. E quasi nessuno se la sente di chiedere condizioni migliori, nemmeno un semplice aumento.»

È la logica illogica dell'autosfruttamento: scrittori, editor, redattori, traduttori convinti che «fare sacrifici» sia parte del pacchetto. Chiedo a Marco Zapparoli, fondatore di marcos y marcos e presidente dell'Associazione degli editori indipendenti, se c'è qualcosa che si possa fare. «La nostra battaglia sul prezzo fisso del libro non è stata condivisa da tutti, ma è un vantaggio per l'intera filiera, per una maggiore equità remunerativa. Non basta. Gli aiuti, i sostegni statali in questo settore sono pochi. Dare incentivi e sgravi a chi sceglie di assumere sarebbe importante. Anche per riequilibrare un processo di concorrenza al ribasso che incide sulla qualità dei libri.» Simona Baldanzi, scrittrice attenta al tema del lavoro, nata in una famiglia toscana di operai del tessile, mi racconta che al momento della pubblicazione del suo primo libro volle andare nella tipografia che lo stampava: «Raggiunsi in motorino uno stabilimento tipografico dei Castelli Romani. Ricordo le copie con le pagine non ancora tagliate, l'odore forte di inchiostro, e il calore soprattutto, come di una forma di pane appena sfornato. Volevo conoscere tutte le fasi della produzione: da figlia di operai so bene che un libro non è diverso dal paio di jeans che cuciva mia madre alla Rifle».

Corrado Bologna

Daniele Del Giudice e la polvere del mondo

«Doppiozero», 3 settembre 2021



Due ricordi dello scrittore erede di Calvino, per il quale la scrittura è geometria cosmogonica e metafisico artigianato della mente

Ora che anche l'ombra del suo corpo esile, tenero, fragilissimo, si è staccata per sempre da terra, negando quel gerundio colmo di energia antigravitazionale, ariostesca, che apriva il suo titolo più bello; ora che una mano invisibile si è allungata verso il cruscotto e ha chiuso la radio, nonostante tutto «rimasta aperta [...] con comunicazioni e crepitii tra torre e comandanti in avvicinamento», come nell'*Atlante occidentale*, mi domando che cosa sia stato quest'ultimo volo per lui, che l'Ombra aveva coperto da tempo, lasciandoci per anni di fronte alla sua «carne sola», ammutolita, «a lume spento».

Non so quale luce illuminasse ancora il volto, la *persona* di Daniele Del Giudice negli ultimi tempi, dopo che la malattia lo aveva sottratto alla memoria, alla parola, all'immaginazione. Immaginava ancora? Vedeva ancora la Fortezza, con gli occhi del soldato di «Dillon Bay», «come una soglia tra fuori e dentro, un margine mobile nello spazio, elastico, tirato continuamente in qua e in là»? Non ho voluto saperlo, per conservare intatto di lui il profilo di *puer senex* timidamente sorridente, di eterno Peter Pan con quegli occhiali tondi tondi che sembravano la protesi di una mente insieme ombrosa e illuminata, il filtro del nitore stilistico con cui lentamente raccontava le cose, con cui raccoglieva e traduceva in parole la polvere cosmica che intride il reale. Ripercorro i

suoi libri, ritrovo le dediche affettuose, e mi commuovo di fronte a quella sua scrittura minuta e slanciata verso l'alto, come il suo sguardo e il sorriso da eterno bambino infelice in cerca di stelle.

Così l'avevo conosciuto, così da tanto lo conservo nel cuore. Lo incontrai nel 1983, appena apparso *Lo stadio di Wimbledon*. Lo ospitava, credo, un amico, in piazza de' Ricci, nel cuore stupefacente della Roma barocca, nello stesso fastoso palazzo in cui il nostro più grande anglista e comparatista aveva cesellato la Casa della vita. Quasi coetanei, dividevamo gli entusiasmi e le curiosità dei nostri trent'anni pieni di passioni, rendendoci conto che un'epoca straordinaria e difficile stava chiudendosi, e che molta incertezza si spalancava nel futuro politico e civile. Naturalmente leggevo le sue critiche letterarie sul «Paese sera», colte e raffinate, sempre tese come corde sensibili ai sommovimenti politici e culturali.

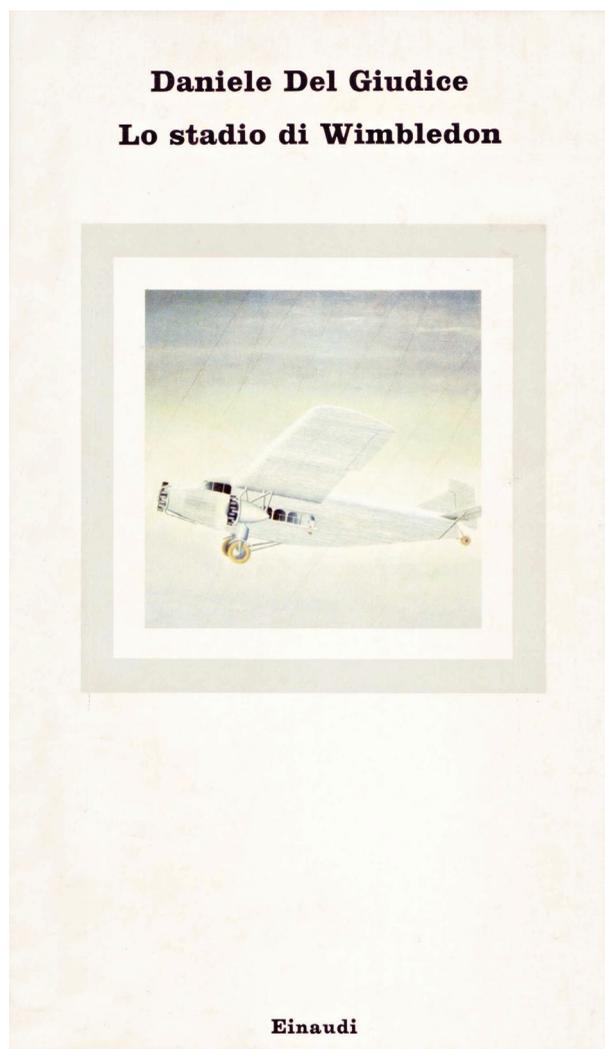
Quel giorno parlammo a lungo soprattutto di Bobi Bazlen, protagonista segreto dello *Stadio di Wimbledon*, maestro di sospetto e di curiosità, esploratore di un universo letterario in cui anche noi stavamo penetrando con stupefazione e anche con un lieve senso di terrore, quasi fosse la giungla di Salgari. Ho ripensato qualche giorno fa a quel mio lungo dialogo con Daniele leggendo *Bobi*, il testamento spirituale

di Roberto Calasso, che di Bazlen fu erede culturale, un po' come Del Giudice lo è stato di Italo Calvino. Daniele Del Giudice aveva compreso perfettamente Calvino, le sue *Cosmicomiche*, il suo *Ti con zero*, soprattutto le sue *Lezioni americane*. La Leggerezza, la Rapidità, l'Esattezza, la Visibilità, la Molteplicità sono categorie che guidano anche la sua prosa, che è cristallo e fiamma, soffio del vento e geometria dell'universo. Nell'aria rarefatta in cui le sue pagine raggiungono la perfezione astratta e solitaria del volo vibra un fuoco segreto, che si lega a una visione del mondo esatta e leggera, a un'immagine mentale delle cose, nata da quella che Calvino chiamava «immaginazione visuale».

Grazie a questa leggera esattezza Del Giudice riusciva a dar forma alle «cose», con quell'orecchio assoluto di cui parla alla fine del primo racconto di *Mania* (1997) lo «studioso della polvere», così calviniano fin dalle righe iniziali: «C'è una buona parte di polvere che arriva dallo spazio, pulviscolo cosmico, infinitissimi granelli di comete e di meteoriti che ricadono sulla terra, così il pianeta aumenta di peso ogni anno, ogni anno la terra pesa diecimila tonnellate in più, diecimila tonnellate di polvere». L'idea che la gravità terrestre si accresca per la spolverata di cosmo che la ricopre ha qualcosa di genialmente maniacale, dà vita a un'epica dell'universo luminosa e paradossale: accosta Lucrezio e Galileo, Ovidio e le *Cosmicomiche*, la lezione americana sull'Esattezza e l'astrofisica contemporanea. Ma c'è ancora l'eco dell'*Atlante occidentale* (1985), la metamorfosi della materia in pura geometria, che si lascia «vedere oltre la forma».

Chi dice «io», in «Dillon Bay», ancora in *Mania*, si sforza di «sentire un secondo, forse meno ancora», e vuole acciuffarlo «per i bordi e dilatarlo, e vedere e sentire e toccare le migliaia di informazioni che ci sono dentro, le migliaia di decisioni, le migliaia di scelte definitive, e irreversibili, tra cui anche la mia morte, che certamente non durerebbe di più». L'obiettivo da conquistare, la kafkiana «fortezza», è «conoscenza della luce, luce della conoscenza, conoscenza luminosa, conoscenza leggera». La contemplazione del

minuscolo, del millimetrico, apre alla comprensione di verità impendibili; una gnoseologia del minimo, dell'interstiziale microscopico, sostituisce l'ormai impossibile fede nell'assoluto. Gianfranco Contini riconobbe «le penchant de Montale à découvrir des valeurs cosmiques dans les détails infimes»; in un prosatore-poeta qual è Del Giudice, lirico erede di Calvino, «le nostre cose sono oggetti luminosi, sempre più fatti di luce e sempre meno di materia». Aveva ragione Franco Fortini quando, recensendo *Atlante occidentale* sull'«Espresso» del 29 dicembre 1985, nella sua griglia intitolata *Poesia*, suggeriva di



leggere quel «romanzo» «come un anomalo testo di poesia, poema didascalico sulla ecologia della mente, racconto in versi presunti». E aggiungeva: «Il genere “poesia” si qualifica anche per un elevato grado di rivolgimenti, di ritorni, ossia di “versi”. E qui ce n’è in abbondanza, per non dire di altri luoghi tipici, quali il catalogo degli aerei da turismo o degli idrovolanti e l’epica sfilata dei pezzi di ricambio destinati alle apparecchiature dell’anello sotterraneo per ricerche atomiche, fucina di Vulcano, alle porte di Ginevra». La memoria torna allora, per capir meglio Del Giudice omerico e lirico, alla *lezione americana* sulla Rapidità: «Mercurio, con le ali ai piedi, leggero e aereo, abile e agile e adattabile e disinvolto, stabilisce le relazioni degli dèi tra di loro e quelle tra gli dèi e gli uomini, tra le leggi universali e i casi individuali, tra le forze della natura e le forme della cultura, tra tutti gli oggetti del mondo e tra tutti i soggetti pensanti»; Mercurio rappresenta dunque «la *sintonia*, ossia la partecipazione al mondo intorno a noi». Ma accanto a lui c’è Efesto-Vulcano, emblema della «*focalità*, ossia la concentrazione costruttiva»: «dio che non spazia nei cieli ma si rintana nel fondo dei crateri, chiuso nella sua fucina dove fabbrica instancabilmente oggetti rifiniti in ogni particolare, gioielli e ornamenti per le dee e per gli dèi, armi, scudi, reti, trappole. Vulcano che contrappone al volo aereo di Mercurio l’andatura discontinua del passo claudicante e il battere cadenzato del suo martello». Del Giudice ha compreso alla perfezione il messaggio di Calvino sulla scrittura come geometria cosmogonica e metafisico artigianato della mente, della parola: «Il lavoro dello scrittore deve tener conto di tempi diversi: il tempo di Mercurio e il tempo di Vulcano, un messaggio d’immediatezza ottenuto a forza d’aggiustamenti pazienti e meticolosi; un’intuizione istantanea che appena formulata assume la definitività di ciò che non poteva essere altrimenti; ma anche il tempo che scorre senza altro intento che lasciare che i sentimenti e i pensieri si sedimentino, maturino, si distacchino da ogni impazienza e da ogni contingenza effimera».

La trasparenza è conquistata da Del Giudice attraversando in volo la polverosità del mondo, proprio nel modo in cui Giorgio Morandi, che solo apparentemente per tutta la vita riproduceva bottiglie, bottiglie, bottiglie, dipingeva invece l’accumularsi della polvere, la consumazione del tempo, la derelizione delle «cose» sulle quali il tempo si è stratificato fino a schiacciarle, fino a sottrarle alla temporalità. Si è parlato di un «culto morandiano della polvere»: io suggerisco di guardare allo stesso modo alla polvere di Del Giudice, «un universo ricco e variegato», come le sue nuvole, la sua nebbia. Seguendo il passo del colonnello «lungo il cammino di ronda», in «Dillon Bay», raggiungeremo «quel punto in cui si smette di capire, si smette di immaginare», e finalmente «si comincia a sentire».

In *Atlante occidentale* il volo in tandem nei cieli di Ginevra di un giovane fisico italiano, Pietro Brahe (il quale indossa ironicamente il nome del grande astronomo cinquecentesco che resistette alle dimostrazioni di Keplero sull’eliocentrismo), e dello scrittore Ira Epstein, vicino al premio Nobel, è altamente allegorico. Nel ventre dell’anello di accelerazione delle particelle infinitesimali il fisico è a caccia dei segreti della materia, e cerca le leggi unitarie dell’universo, ma sente il bisogno delle emozioni che solo la scrittura può donare; lo scrittore rimane incantato dinanzi alla geometria delle forme e sogna di scrivere «un *Atlante della luce*», «in cui uno, sollevando gli occhi dalla carta che ha in mano, guarda e vede davanti a sé, attorno a sé, un’enorme carta a grandezza naturale, e nonostante questo è capace di mettere il dito in qualsiasi punto e dire “qui”, e dire “io”...».

«La contemplazione del minuscolo, del millimetrico, apre alla comprensione di verità imprevedibili.»

Brahe, svegliandosi, è restato a osservare con gli occhi di un bimbo-scienziato davanti al miracolo il «raggio di luce sottile, concentrato e messo a fuoco dalle lamelle delle veneziane, che illumina il pulviscolo dell'aria; granelli in sospensione, che pure sono dappertutto, sembrano entrarvi nella penombra, muoversi piano nella luce e poi sparire verso il soffitto o il pavimento, di nuovo oltre la soglia dell'ombra». Questo «sfondato» luminoso «oltre la soglia dell'ombra» è l'orizzonte che in un volo della mente Brahe e Epstein cercano, scoprendo che «la luce resta sempre uguale a sé stessa, cambiano solo i sentimenti»: «invece mi piacerebbe trattare la luce come se fossero oggetti, visto che lo saranno». La sintassi si sforza di cogliere il paradosso: «la luce» esige il plurale («come se fossero oggetti»), quasi in una metafisica da teologia negativa, apofatica.

Per essere oggetti è necessario prendere il volo nella luce, perdersi nella nebbia, come i personaggi del capolavoro di Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra* (1994). Già in quel gerundio c'è lo scarto e lo scatto, c'è lo slancio ariostesco contro la gravità della terra e della grammatica, verso la Luna che conserva «le lacrime e i sospiri degli amanti, / l'inutil tempo che si perde a giuoco, / e l'ozio lungo d'uomini ignoranti, / vani disegni che non han mai loco». Nel *Castello dei giardini incrociati* (1969) Calvino colse a meraviglia le figure che dichiarano la scrittura come volo, sommatoria delle potenzialità, anzi come *espressione della potenza del pensiero*, del suo essere (ha scritto Giorgio Agamben) potenza in quanto «presenza di ciò che non è in atto», «presenza privativa»: «È in cielo che tu devi salire, Astolfo, [...] su nei campi pallidi della Luna, dove uno sterminato deposito conserva dentro ampolle messe in fila [...] le storie che gli uomini non vivono, i pensieri che bussano una volta alla soglia della coscienza e svaniscono per sempre, le particelle del possibile

«Noi **voliamo** per immagini mentali.»

scartate nel gioco delle combinazioni, le soluzioni a cui si potrebbe arrivare e non si arriva».

Daniele del Giudice era un aviatore dilettante: conosceva il peso e la resistenza delle macchine, la solitudine assoluta di chi «hante la tempête et se rit de l'archer»; e frequentava le nuvole riconoscendo la loro «impredibilità totale», e guardava la luna più da vicino di noi comuni mortali. Era uno scrittore-aeroplano, come quello che parla all'inizio di *Staccando l'ombra da terra*, guardando gli oggetti farsi cose e poi immagini, e svanire: «Io, come aeroplano, appartenevo al secolo delle traduzioni in cose, il secolo più realistico che mai si sia visto, un secolo che solidificava le fantasie in oggetti (e più tardi, superando sé stesso, sarebbe diventato il secolo della sparizione delle cose, sostituite dalla loro immagine)». Era, soprattutto, il protagonista di uno fra i capitoli più intensi, «Manovre di volo», il cui sogno segreto, confessa a Bruno, è «sapere tutto, anche più di tutto, e trasformare quel sapere in gesti naturali, da mettere in atto nel minimo tempo e in modo istintivo, ma non troppo istintivo», e quindi apprendere «la pratica precipitante della caduta e del disequilibrio, o [...] dell'equilibrio in un margine estremo. Vorrei poterlo applicare altrove, manovre nella vita».

In questo libro geniale, che l'Ariosto e Calvino avrebbero amato se avessero potuto leggerlo, si rivela che il volo e la scrittura sono la vita, e cioè che la vita è scrittura di un volo: «Noi voliamo per immagini mentali, [...] secernendole a ogni istante, visualizzando posizioni rispetto a un cielo e a una terra non più visibili, posizioni che immaginiamo mediante un atto [...] di ben calibrata fantasia, molto ben calibrata, ne va della vita». Nella nebbia totale, dove non si vede nulla e forse non c'è più nulla, insomma dove c'è il Nulla, il pilota dialoga con l'Ente, pura voce che viene da Nessun Luogo ma che «tutela», avvolgendo il soggetto come fa il cosmo.

La pagina che ho sempre amato di più e che mi sarebbe piaciuto rileggere a Daniele, se il Male non

l'avesse ghermigliato proprio nella capacità di volare con la mente, è quella nel capitolo che apre il libro, «Per l'errore». È una sola, lunghissima frase, sintesi dell'esperienza altissima, da maestro del pensiero e della scrittura, di imparare a perdere gravità e a riacquisirla, prima staccando l'ombra da terra e poi riportandola a toccarla saldamente, la terra. Mi ricorda il fulmineo racconto-frammento *Alberi* di Kafka, allegorico perché tratta dell'apparenza e della sostanza, e dell'ineludibile sfumare dell'una nell'altra, che nessuna teoria saprà insegnarci: ma soltanto la vita, vissuta per quello che è, nella sua finitudine e nella sua sublimità, nella tragedia e nella commedia, nell'ascensione e più ancora nell'arte difficilissima della discesa, della caduta verso la fine del volo che ci ricongiunge alla nostra Ombra: «Eccolo lì Bruno, piccolo piccolo tra l'erba al bordo della pista, con il viso verso l'alto e la ricetrasmittente all'orecchio, così va bene ti dice, così va bene ripeti a te stesso controllando le distanze e l'assetto, sei seduto su un patrimonio di velocità da smaltire, di quota da dissipare, la discesa è il momento di maggiore ricchezza del volo (il corpo per primo avverte questo patrimonio da spendere, questa ricchezza della discesa, della caduta, questa felicità del peso ritrovato e della gravità), abbassa il muso dell'aereo, lascialo andare, lasciati andare, vieni giù planando sopra gli alberi, se non fossi così concentrato e teso ti accorgeresti dell'ombra che il sole alle spalle ti proietta davanti, di come si ingrandisce sull'erba e tocca prima di te, la tua ombra ha già atterrato, il tuo aereo ha già atterrato, lasciati andare, poggia le ruote centrali sull'erba e per un attimo tieni l'aereo sospeso così, subito dopo anche il ruotino davanti aderisce, adesso devi solo frenare, poco alla volta, deciso, frenare finché ciò su cui sei seduto e ti porta, rallentando, non sarà più un aeroplano».

«Diceva Del Giudice che solo la **precisione** permette di conservare lo stupore.»

...

Ernesto Ferrero, *Daniele Del Giudice, letterato in volo tra cielo e terra*, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 5 settembre 2021

Solo il più crudele e sadico degli autori o dei registi poteva immaginare un finale del genere. Due tra gli scrittori italiani più necessari, che letterariamente sembrano padre e figlio, e per di più figlio unico, dotati di una mente di rara acutezza, sono colpiti entrambi alla testa ancora nel fiore degli anni: Italo Calvino da un ictus fulminante, Daniele Del Giudice dal lento, inesorabile sgretolamento dell'Alzheimer che da anni lo aveva confinato in una struttura specializzata della Giudecca.

Era stato proprio Calvino a segnalare lo speciale talento del giovane Del Giudice (Roma 1949), già appassionato di teatro e di motori, poi giornalista a «Paese Sera», scrivendo la quarta di copertina del suo romanzo d'esordio, *Lo stadio di Wimbledon* (1983). Lì un giovane insegue, tra Trieste e Londra, una figura già leggendaria, scomparsa da quindici anni: l'elusivo, enigmatico, carismatico Roberto «Bobi» Bazlen, principe dei consiglieri editoriali, che non aveva mai pubblicato niente. Il romanzo si interroga sugli spazi che corrono tra vita e arte, tra detto e non detto, e sui perché della scrittura, sulla dialettica che lega presenza e assenza, dentro e fuori, vuoto e pieno.

Era, in questo, molto calviniano, e difatti Calvino scriveva che quel libro «insolito» annunciava «un nuovo approccio alla rappresentazione, al racconto, secondo un nuovo sistema di coordinate», e non a caso aveva una delle sue immagini-chiave nella «carta di Mercatore». La letteratura come cartografia, nell'età in cui l'avanzata impetuosa del digitale cominciava a cambiare il nostro rapporto con le cose, sempre più smaterializzate, trasformate in impulsi luminosi, nei tracciati che le particelle elementari lasciano dui display del Cern.

Quale percezione di sé ha l'uomo europeo in un mondo in rapida mutazione, che Del Giudice ha

colto tra i primi? È il motivo di fondo che sottende *Atlante occidentale* (1985). A Ginevra la passione per il volo fa diventare amici un anziano scrittore alle soglie del Nobel e un giovane fisico che lavora nel grande anello ipogeo di accelerazione. Lo scrittore vorrebbe riuscire a «vedere oltre la forma»; il fisico è affascinato dalla scrittura, perché ogni esperimento ha bisogno di emozione e di memoria, di un linguaggio adeguato che lo sappia esprimere. Oggetti e contesti radicalmente nuovi richiedono un più di immaginazione, rispetto alle vecchie sensibilità. Di qui l'interesse per le tecniche, per il funzionamento dei manufatti complessi, e più ancora, per le persone che li hanno creati. Diceva Del Giudice che solo la precisione permette di conservare lo stupore. Quanto più sei preciso, tanto più diventi evocativo. La letteratura deve misurarsi con la scienza restando fedele a sé stessa: «Un romanzo è tanto più forte quanto più riesce a raccontare quello che nessuna altra forma di comunicazione racconta».

Gli piaceva esplorare spazi dagli incerti confini. Non a caso aveva preso dimora a Venezia, dove terra, acqua e cielo si confondono; o negli aeroplanini con cui volava nei cieli sopra il Lido, dove l'aria può diventare nuvola e avvolgerci nel nulla. Era affascinato dall'Antartide poi descritta in *Orizzonte mobile* (2009), dove l'acqua trapassa in ghiaccio e in luce. Amava muoversi appunto su scenari indefinibili, compresi quelli in cui la razionalità può anche sprofondare nei buchi neri dell'inconscio. Si vedano i perturbanti racconti di *Mania* (1997): dove mania non è solo il daimon che travolge, ma anche la fedeltà integrale e rigorosa al proprio lavoro: maniacale, appunto.

Non diversamente, uno dei suoi libri più belli, *Staccando l'ombra da terra* (1994), racconta attraverso otto storie nate dalla sua passione per il volo (dal primo decollo senza istruttore alla tragedia del Dc9 di Ustica, su cui poi scriverà con Marco Paolini un potente testo teatrale) quello che possiamo capire di noi attraverso l'artificio dell'alzarsi in aria. Sono voli concreti, ma anche trasvolate mentali, metafore governate da una grammatica precisa, «una meditazione sulla possibilità di un Umanesimo in pieno Novecento», come lui stesso ha scritto a proposito di Saint-Exupéry (che peraltro considerava un pilota un po' maldestro).

Quanto più si sottrae ai lenocini della psicologia e del sentimentalismo, questo scrittore così riservato e controllato, che sembra tutto di testa, ma in realtà usa strumenti freddi per una calda curiosità conoscitiva, sa accumulare sulla pagina un pathos quasi insostenibile, come quando cataloga i relitti del Dc9 ripescati dal mare, ed elevati alla dignità di materia vivente e offesa.

Era convinto di appartenere a quella categoria di scrittori che a ogni libro cercano di acquisire un nuovo modo di sentire e di vedere (era anche un acuto osservatore d'arte, come dimostra *Il museo di Reims*, 1988). Con Calvino e Primo Levi (per il quale aveva scritto una splendida introduzione ai due volumi delle *Opere*, Einaudi 1997), questo Conrad volante ha segnato nella nostra letteratura, sempre un po' troppo postimpressionista (ma poi nella nostra cultura tutta intera), una svolta non molto dissimile da quella che Einstein aveva impresso alla fisica con la teoria della relatività. Fra cent'anni parleranno ancora di lui.

La letteratura deve misurarsi con la scienza restando fedele a sé stessa: «Un romanzo è tanto più forte quanto più riesce a raccontare quello che nessuna altra forma di comunicazione racconta».

Gianluigi Simonetti

Giulia Caminito vince il Campiello

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 5 settembre 2021

Il Campiello lo vince il romanzo di Giulia Caminito. Una riflessione sui cinque libri finalisti del premio che negli ultimi anni si è un po' «stregghizzato»

Rispetto allo Strega, scandito dall'enfasi competitiva e mediatica, il premio Campiello – che ieri ha chiuso la sua cinquantanovesima edizione con la vittoria di Giulia Caminito – è abituato a esibire un'identità più discreta, una maggiore autonomia, una tendenza a incoraggiare autori meno noti al grande pubblico – talvolta «scoprendoli» e preparandone la futura consacrazione, anche commerciale. Così ad esempio, per restare negli undici quindici anni, i casi di Murgia, Di Pietrantonio, Postorino o Mazzantini (prima finalista al Campiello, poi vincitrice dello Strega e del Campiello stesso). Anche Daniele Del Giudice, scomparso tre giorni fa dopo una lunga malattia, e ieri premiato con il riconoscimento della Fondazione Campiello alla carriera, era stato selezionato nella cinquina del premio con i suoi ultimi due libri, *Staccando l'ombra da terra* (nel 1995) e *Mania* (nel 1997). E in effetti la figura di Del Giudice [...] costituisce un ottimo esempio del tipo di scrittore che il Campiello ha valorizzato fino almeno alla fine del Novecento: autori colti, consapevoli, legati alla tradizione nazionale e a un'ideale di stile spesso chiaro e elegante.

Negli ultimi anni le cose sono un po' cambiate, perché è mutata l'identità stessa della nostra narrativa (mentre cresce il peso sociale dei premi letterari più prestigiosi, ormai determinanti non solo per il

blasone del vincitore, ma sempre più anche per il suo esito commerciale). Lo Strega, per tradizione attento al potenziale di popolarità dei premiati, si è un po' per così dire «campiellizzato», assorbendo parte dell'attenzione che il premio veneziano ha sempre riservato alla ricerca di un punto di fusione «tra qualità e leggibilità» (così ieri Walter Veltroni, presidente della giuria dei letterati). Il Campiello, dal canto suo, si è un pochino «stregghizzato», premiando non di rado, anche attraverso la giuria popolare, i romanzi più sintonizzati con la cronaca, i più aggiornati alle tendenze letterarie e di costume, insomma i più facili, consensuali e amichevoli nei confronti del lettore. Non a caso quest'anno ben due finalisti sono comuni allo Strega e al Campiello: *Il libro delle case*, di Andrea Bajani, e *L'acqua del lago non è mai dolce*, di Giulia Caminito, che non a caso – lineare, emotivo e fatto per piacere a molti – ha vinto il Campiello di quest'anno. Come non è un caso che entrambi i premi abbiano scartato il romanzo certo più potente e ricco ma anche più glaciale e spigoloso uscito nell'ultimo anno: *Le ripetizioni* di Giulio Mozzi.

In questo convergere dei nostri due più importanti premi letterari verso un certo tipo di «romanzo leggibile di qualità» crediamo sia possibile annusare la cosiddetta aria del tempo – tempo romanzesco,

beninteso – che quest’anno tende a una dolorosa ricomposizione familiare (e quindi sociale). Quattro libri su cinque – ma perfino il racconto di Alice Scalas Bianco vincitore del Campiello giovani di quest’anno – ruotano intorno all’asse narrativo di un rapporto difficile tra genitori e figli. Così, esplicitamente, in *L’acqua del lago non è mai dolce*, che attraverso la storia della giovane protagonista e della madre (forte e battagliera, col peso intero della famiglia sulle spalle) prova a raccontare una difficoltà – individuale e di genere – a crescere, a imporsi in una società maschilista e classista, e insomma a trasformarsi e a evolversi agli occhi di chi non la riconosce. Così, non meno esplicitamente, in *La felicità degli altri*, di Carmen Pellegrino, in cui un’altra giovane protagonista cerca attraverso il legame con figure parentali estremistiche di fare i conti a distanza con un padre assente e una madre anaffettiva, riscoprendo le risorse della regressione all’infanzia e all’ombra. Così, implicitamente, in *Se l’acqua ride*, di Paolo Malaguti, la cui credibile, felice ambientazione nella comunità dei barcaroli veneti alla metà degli anni Sessanta – vista con gli occhi di un ragazzino che rilutta ad abbandonare il mestiere degli avi – è in fondo un modo per ricostruire una lingua (vernacolare) della nostalgia premoderna, recuperare un rapporto con la generazione dei padri e dei nonni, riappropriarsi dei valori della società contadina, proprio nel momento storico in cui il boom economico recide i legami con quel mondo. Ma dopotutto un regolamento di conti con la propria famiglia è pure al centro del *Libro delle case*, in cui gli appartamenti che il protagonista ha abitato nei suoi cinquant’anni di vita organizzano la biografia di un bambino molto solo che impara a venire a patti con gli altri (e con la Storia stessa) attraverso gli spazi e gli oggetti. Stili diversi – dall’enfatico-solenne di Pellegrino allo stenografico

di Bajani, dal lirico-concitato di Caminito all’oraleggiante di Malaguti – ma in comune un guardarsi dietro, e intorno, alla ricerca dei genitori (e lettori) che finalmente ci riconoscano e ci accettino.

Stranamente, il peso delle genealogie risparmia soltanto un libro in cinquina – che però è anche il più bello, divertente e libero del gruppo. In *Sanguina ancora. L’incredibile vita di Fëdor M. Dostoevskij*, di Paolo Nori, non solo si mescolano romanzo, biografia, autobiografia e saggio, ma la stessa voce narrante si confonde con quelle dei personaggi – gli eroi di Dostoevskij, Puskin, Gogol, Tolstoj, Turgenev. Non padri o madri o nonni più o meno ingombranti, ma fratelli e alter ego che ci rivolgono da ieri le domande di oggi e di sempre; che come sempre ci interrogano; che continuano a far sanguinare.

«Lineare, emotivo e fatto per piacere a molti.»



Francesco Pacifico

The Sorcerer

«New Left Review», 7 settembre 2021

Roberto Calasso e l'Adelphi. Il geniale autore di fama internazionale di una vasta Opera senza nome. Cosa dicono di lui Codignola, Guglielmi, Berardinelli

Roberto Calasso died this summer at the age of eighty. Among the unpindownable Italian erudites – Eco, Calvino, Pasolini – the author of the international bestseller *The Marriage of Cadmus and Harmony* (1988), a hybrid meditation on the enduring relevance of Greek myth, is perhaps the hardest to figure out. *The Marriage* was the second chapter of a hazy, complex and confounding project – Calasso called it an «opera» and would never explain much further – that might be described as a sustained effort to unlock the mystical potential of literature. Extending to eleven volumes with *La tavoletta dei destini* (2020), it ranges across world history and geography, freely connecting Kafka and Baudelaire, the Vedas and the Bible, Tiepolo and Talleyrand, Mesopotamian and Greek mythology. Of the first installment, *The Ruin of Kasch* (1983) – whose wandering, eclectically citational reflections on ancient ritual and the nature of the modern established his procedure – Calasso wrote that he wanted to steer clear of the essay form as it had become «sclerotized». «From aphorism to brief poem, from cogent analysis of some specific issue to narrated scene», the book he'd written was rather «a whole host of forms...»

Calasso's hybrids gained worldwide traction in the cosmopolitan eighties and nineties, touted by stars

of international letters like Brodsky and Rushdie – the latter praising the erudition and mix of novelistic and essayistic in his book on Vedic theology, *Ka* (1996). Not perceived as part of a cohort or scene (in contrast to Pasolini and «Nuovi Argomenti», or Eco and the Gruppo 63), Calasso was never characterised as particularly Italian, and this always inhibited popular understanding of his work. Those who have frequented Italian bookstores in the last half century, however, have had a more intuitive path to Calasso. We have been able to read the books he worked on as a translator, curator, editor-in-chief, all the way to president and owner, for Adelphi Edizioni.

«Bookstores were white back then», long-time Adelphi editor Matteo Codignola told me about his teenage years. White was the colour of foremost left-wing Italian publisher Einaudi. They were «the canon of everything serious and beautiful. I loved Einaudi. And yet it's not as if you saw their books and said "What's that?". It might have been a study of Russian populism, on the enlightenment, interesting stuff – but you always knew what you were getting». From 1962 however, bookstores also started carrying a collection of puzzling, colourful books: «It was hard to understand Adelphi at first. Going from Sartre's Einaudi books to this

stuff, it was a big leap... Adelphi's books took us to unknown worlds».

The house was founded by Bobi Bazlen, an intellectual with ties to Italo Svevo, Umberto Saba and Eugenio Montale, who died a few years later. Calasso, who joined in the midst of a doctorate on Thomas Browne, dedicated a short book to his mentor – oddly, wondrously, it came out in Italy the day after Calasso's death. There he recalls Bazlen's «ability to establish, as though it were obvious, the most acrobatic links: *La via del pellegrino*: you read that? If you like it, I think we should publish it along with *Solitary Confinement* by Christopher Burney, *Father and Son* by Edmund Gosse, and possibly a very different book as a fourth title, if god throws it our way». The fourth volume might have been a history of Noh theatre. «The way they'd come one after the other had an exotic quality» Codignola told me, that was «somewhat frowned upon». In *Bobi*, Calasso writes that «For post-1945 Italy, the Irrational was everyone's arch-enemy», mostly in reaction to fascism's bogus mythologies. «Bazlen, though, ignored those quarrels. He thought they were a waste of time.»

Adelphi's books «felt dangerous» Codignola said «as everything literary was extremely targeted at the time: people wanted to know what you were reading and they judged you for it – you were right wing, you were less right wing, you were a comrade, a bourgeois...». The relationship with the left-wing reader is crucial to defining Adelphi and Calasso's impact on the Italian scene. Here's how a major cultural player of the Italian left, Angelo Guglielmi, explained what the two meant to each other: Calasso is Adelphi's «mirror image. Adelphi are very serious, find everything commonly known insufferable», «they want nothing to do with any flatly pedagogical notion of publishing», are committed

«Calasso thought that literature was meant to serve a **different god**.»

to publishing «authors from cultures that are distant from the domestically humanistic tradition that rules Italy». Calasso is just as «serious... he's committed to what's hard, and distrustful of what's easy», and deserves much credit for publishing those who have «made the Culture of the Modern», showing Italian readers how Nietzsche let philosophy give in to the real pressure of the world, highlighting the «fragrance» of Adorno's prose in opposition to the «grimness of the new dialectics», the value of the «enraged aesthete and euphoric moraliste» Karl Kraus...

A big «but» is coming from Guglielmi, but let's hold it for a minute.

Let's go back to those white books offering the canon from Marx to Beauvoir. Luciano Foà is said to have left Einaudi to join Bazlen because they refused to publish Nietzsche. To defend Adelphi from accusations of being right wing it was always necessary to explain that the orthodoxy in left-wing publishing was leaving out too much. Adelphi saw Einaudi's approach as narrowly instrumental, committed to serving only practical needs. «The earth is crumbly... perspectives wobble» Calasso writes in the *The Unnamable Present* (2017). The «unnameable present», Elena Sbrojavacca, author of the only comprehensive study of his work, summarises, «is the progressive teleological skidding from religious to social, where every element of society is only invited to convey their efforts toward the interest of society itself and only that». Calasso thought that literature was meant to serve a different god. What this god was is hard to tell, maybe the invisible itself, the hollowness we come from.

In his writing, Calasso strived to create *a circulation between the visible and the invisible*. That's my favourite expression of his. Sbrojavacca writes that «on every page Calasso invites us to use reading as an instrument to investigate the unseen». Literature, in this conception, is the polysemic, ambiguous vessel we can use to venture into the invisible. *La Folie Baudelaire* (2009) is perhaps most explicit on this. Calasso argues that the French poet is the master of

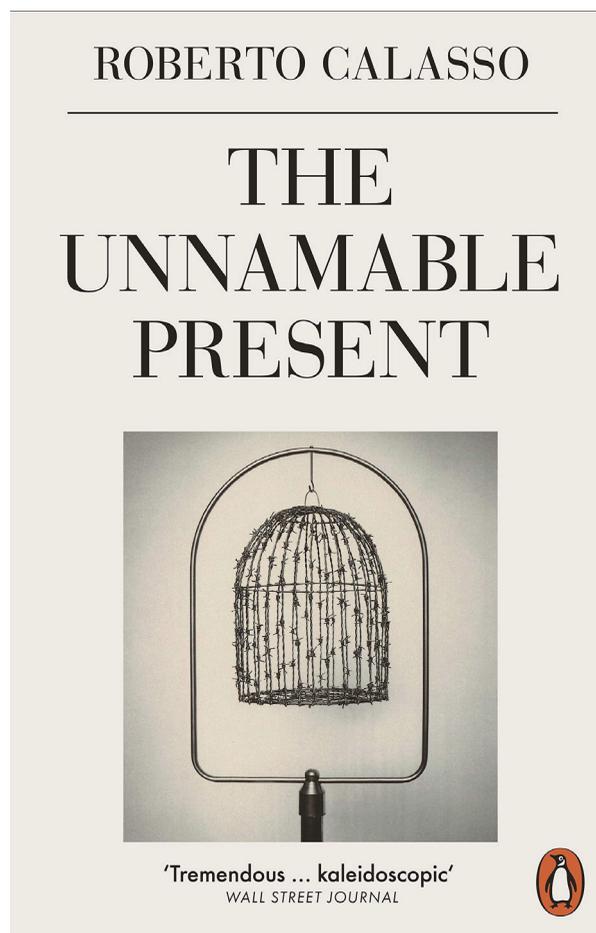
analogy, and represents the moment where the sacred becomes the purview of literature as the rest of society abandoned it. Analogic thinking is presented as the only way to access the kind of knowledge «that shines a light on the natural obscurity of things». This is why everything in Calasso is juxtaposed but never explained. The «opera» was a gnostic project, shrouded, as most gnostic projects are, in a mist of poetry, eruditeness, and beauty.

As Baudelaire explained in a letter cited by Calasso, «the imagination is the most scientific of the faculties, because it is the only one to understand the universal analogy, or that which a mystical religion calls correspondence». This aspect of Baudelaire is said to place him in a lineage of «pansophists». «Universal analogy: it suffices to utter this formula to call up, like some vast submerged architecture, the esotericism of Europe starting from the early fifteenth century. The forms it assumed were numerous – from the mild Platonism of Ficino to Bruno’s harsh Egyptian version, from Fludd’s Mosaic-naturalistic theosophy to Böhme’s Teutonic-cosmic variety, down to Swedenborg and Louis-Claude de Saint-Martin.» This freewheeling argument ends with a quote from Goethe: «Every existent is an analogon of the entire existent; and so that which exists always appears to us isolated and interwoven at one and the same time. If one follows analogy too closely, everything coincides in the identical: if one avoids it, all is dispersed in the infinite».

The words by Guglielmi quoted earlier come from a newspaper debate over Calasso’s *The Forty-Nine Steps* (1991), a collection of essays on his favourite European authors. Guglielmi argued that this canon – from Adorno to Heidegger, Kafka to Gottfried Benn – consisted of the «authors of end times», for whom «modernity was not a step forward in history but its grinding to a halt». «What Calasso lacks is the curiosity for the strivings of the present. Maybe the reason is he doesn’t believe there is a later to the earlier he is used to devoting his attention to, as he is convinced that that earlier is also the now.»

Calasso though was busy doing something different, in the process rearranging the perception of writers in Einaudi’s backlist. Here’s his take on Walter Benjamin: he was «the utter opposite of a philosopher: a commentator. The boastful immodesty of the subject saying “I think this” was fundamentally foreign to him. ... his dream was to disappear, at the acme of his oeuvre, behind an insurmountable lava flow of quotes» (this also works as a description of Calasso’s own books).

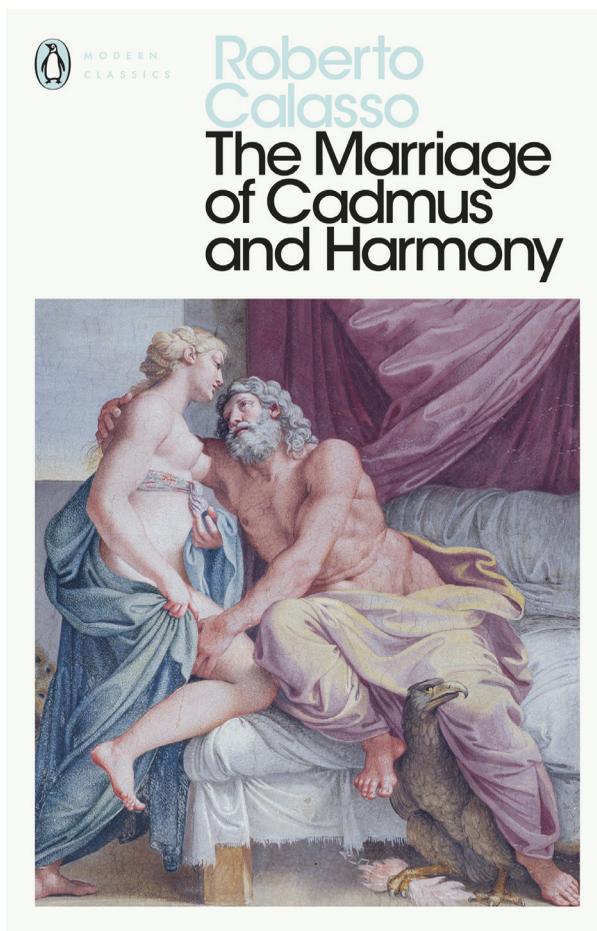
The harshness of Guglielmi’s judgement is testament to how strongly his side felt that this was all just unorthodox *ricercatezza*, something decadent and bourgeois by default: «The present times being missing from his work, you can only read him for



erudition, or the pleasures of good prose». Most Italian left-wing intellectuals today would be hard-pressed to choose a side, since we are the offspring of both. I think I know what Codignola meant when he told me about a time when everything seemed to make sense, but that Adelphi's books made you feel that the others weren't telling you the whole truth. I also feel that while the likes of Guglielmi saw themselves as different in kind to the generation spawned by the *Miracolo Economico* and portrayed in the *Commedia all'italiana*, Calasso must have felt that this self-referential, booming society was too self-involved and lacking in transcendence; he must have had a unique view of the sleazy mix of Marxism and establishment, seaside villas and existentialism, of the characters played by Mastroianni in *La notte* and *La dolce vita*.

Calasso didn't really want to debate with his foes. In *The Unnamable Present* he wrote of the present time: «Thought would benefit more than ever from a period of concealment, of a covert and clandestine existence, from which to re-emerge in a situation that might resemble that of the Pre-Socratics. The powers have to be recognized before even naming them and venturing to theorize the world». Alfonso Berardinelli, one of Italy's best critics, seemed to assent to Calasso's argument even when highly critical: «Modern western literature begins its existence when Europe relinquishes traditional *saperi* and perennial philosophies. It's not a given that renouncing all that was a good thing. The virtues of doubt and criticism have been exercised without limits for so long that now we don't know what to think anymore, where to go, what to love». Calasso, then, «is right on some level' to devote himself to 'the superior mind, ecstatic and enlightened». Berardinelli wrote this in 2007. The debates that faded with the end of the Italian Communist Party were by now a distant memory, and yet Calasso remained obsessed by his own «fight against the modern Western world, against the notions of History and Progress, against the Enlightenment

and against "leftwing" politics...». In *Bobi*, Calasso cherry-picks from his mentor's writings, giving a sense of where his own focus was towards the end: «And when the revolution comes I'll put my dinner jacket on and light a cigarette (Egyptian Prettiest Chinasi Bros.) read a Henry James and wait for the son of my *portinaia* to come take me to the guillotine, it'll be great times I hope I'm not a coward...». Sbrojavacca told me that Marx in fact was «one of the most important authors for Calasso. He says Marx is a demonologist as he can see the ghosts that haunt the modern world. His criticism of Marx, and of Freud, is that they are human types from the second half of the 19th century who tried to tame the wildness of the modern world, tried to find a way to



«Calasso (it seems to me) wants everything: to be a sorcerer and a dandy, a neo-ancient man of wisdom and a postmodern narrator (and antimodern). He wants it because he can have it.»

act on the modern world... a way to cheat the machine and harness the ghosts and make them work the way they wanted to».

And in *Bobi*, Calasso quotes this fantastic passage Bazlen wrote on Freud: «Hunched over his microscope, Freud discovers the soul's bacilli. And so he discovers the soul. But he is a 19th century scientist, and he believes that the soul's riddle is only solved by looking at the bacilli. He's a scientist, he refuses to be considered a philosopher, and yet, from his work, a work born in that environment, a philosophy implicitly is derived, a vision of life, a program, a human ideal: of the Man with the Pasteurized Soul, who, in a world that has lost all symbols, and in virtue of his finally normalized sexuality, has the libido liberated that is necessary to finally pursue a career».

Both Einaudi and Adelphi's partisans ultimately managed to do enough character assassination to give us a feeling that the fight amounted to nothing. And yet it is Calasso's adversaries that shed the most light on the risks he took. In that same article, Berardinelli wrote: «Calasso (it seems to me) wants everything: to be a sorcerer and a dandy, a neo-ancient man of wisdom and a postmodern narrator (and antimodern). He wants it because he can have it: the neo-ancient is postmodern and today's sorcerers, here, are just one specific kind of dandy. Since all mystical investigation has ended for the West a few centuries ago, it reappears as illustration, mise en scène, decoration, culturalist orgy, aestheticized depth».

Codignola employed some Adelphian irony on the «decoration» part. After the successes of Kundera and Calasso's books, Adelphi «went from 10,000 to 50,000 copies... In the meantime, the *gnagnera* started of how chic how refined how snob how elitist

they are, which Roberto and I both disliked – well obviously you can spot some mannerisms here and there, but it wasn't a *plan*... Then people start saying they loved our pastel-coloured covers, “so elegant!”. Somebody wrote me once: “I need to furnish my house in Capalbio” – that's where some of the more wealthy left traditionally goes in the summer holidays – “I need 30cm of pink 30cm of yellow, and 20cm of red if you can find them”. [...] She meant the colour of spines and covers to arrange on the shelves, regardless of authors and titles... she sent me a blueprint of the house, and colour codes».

If it became decoration for some, Adelphi was the darkroom of Gen X readers. When I was twenty, I told my mother I must kill her and my father in order to be free. I was brandishing my yellow, compact Nietzsche books, where I was supposedly learning about how thin the veneer of civility in my parents' centre-left and Catholic world view was. A dear friend of mine appeared in a television show with Calasso a few years earlier, a lesson on Greek myth with an audience of high-school students. A handsome young erudite who listened to Blur and appeared destined for a centre-left Weltanschauung, he was tasked with asking Calasso a question: «What can we get from myth, today? Can it still show us the way to the spiritual life?». Calasso replied that we can indeed try to use myth, to «try to enter that circulation and understand things we otherwise wouldn't». He says one crucial thing: that it's up to the individual to choose it for themselves. By 1997, individual solutions to problems were now the norm for most of us.

My friend converted to Catholicism two years later and is now a vicar in the Netherlands. He pursued the circulation of visible and invisible.

Leonardo G. Luccone

Anna Wiener, fuga dalla Silicon Valley

«Rivista Studio», 12 settembre 2021

Intervista all'autrice di *La valle oscura*, il memoir di una umanista che ha trascorso cinque anni nel grande laboratorio di trasformazione tecnologica e sociale

Un'insider nella Silicon Valley, un'umanista nel più grande laboratorio di trasformazione tecnologica e sociale – un mondo a somiglianza di ingegneri e algoritmi. Anna Wiener ha passato cinque anni nella Bay Area lavorando per alcune rampanti start-up del comparto tecnologico, ha condiviso il loro linguaggio, le loro abitudini alimentari, i ritmi di lavoro deliranti, i limiti del loro futuro glorioso, immersa nella nebbia di San Francisco che smorza il senso di *disruption*, quello sì davvero inalienabile. Di tutto questo ho parlato a lungo con Anna, autrice di *La valle oscura*, Adelphi (traduzione di Milena Zemira Ciccimarra), un memoir che è contemporaneamente un rapporto scientifico su come il mondo si sta standardizzando, guidato da una sarabanda di esaltati che hanno a cuore solo il profitto e la prosecuzione della loro perenne adolescenza, e un'analisi affilata delle nostre fragilità etiche e sociali, decisamente meno importanti rispetto alla nostra sete di iperconnessione.

Dal 2013 al 2018, nell'illusione che nella Silicon Valley si stesse compiendo una rivoluzione, hai lavorato accanto a ingegneri e smanettoni in tre start-up, assegnata a qualcosa di «non così tecnico» che un ingegnere era in grado di fare «perfino da ubriaco». Com'è successo che da New York sei finita lì, lasciando musica, libri e un

lavoro nell'editoria? L'hai fatto per soldi, per curiosità, perché volevi essere parte di quell'onda tecnologica?

Nelle start-up ho sempre fatto lavori utili e importanti; il problema era che loro non li ritenevano cruciali perché non ero un tecnico. Sono entrata nel tech perché cercavo un lavoro che avesse un futuro, visto che in editoria non c'erano prospettive sostenibili: il turnover delle persone della mia età era esasperante e gli sbocchi professionali sempre di meno. Dall'altra parte il tech sembrava non avere altro che futuro, sembrava che – al di là delle critiche – soldi e opportunità fossero infiniti. Era come spalancare la porta verso un modo nuovo di fare business, e io ero ammaliata da tutta questa potenzialità.

Credi che quella novità fosse nuova per davvero? Non hai avuto la sensazione che la tecnologia proceda per cicliche distruzioni dell'esistente, come se ogni volta debba creare qualcosa di inimmaginabile e imporre che sia nuovo? Voglio dire: la Silicon Valley sta lì da più di quarant'anni ed è un susseguirsi di rivoluzioni annunciate e fallimenti, basta leggere i libri di Paulina Borsook e Ellen Ullman). Perché ce ne dimentichiamo così in fretta?

Certo, la Silicon Valley è sempre stata lì, ha avuto i suoi alti e bassi, ma c'è stata un'evoluzione nel modo di fare impresa, anche se è di natura, come

«L'attuale ciclo della Silicon Valley non sorprende nessuno dei nati negli anni Novanta. Quell'industria dà lavoro a un sacco di giovani e fa affidamento proprio sulla **memoria corta**.»

dire, puramente cosmetica o estetica: si pensi solo al linguaggio che usano, alla loro cultura aziendale, a come sono organizzati e come parlano di sé.

Sono d'accordo: se leggi Ellen Ullman, Paulina Borsook o Kate Losse, ti salta subito all'occhio un certo grado di ripetizione e, per arrivare al cuore della domanda, cioè perché ci scordiamo così in fretta delle cose, penso che sia importante capire chi si intende con «noi». L'attuale ciclo della Silicon Valley non sorprende nessuno dei nati negli anni Novanta. Quell'industria dà lavoro a un sacco di giovani e fa affidamento proprio sulla memoria corta. Una buona parte dell'attuale internet economy è fondata sulla vendita di cose vecchie spacciate per nuove. Insistere su originalità e innovazione è nel loro Dna.

Una persona importante ha detto che i limiti del proprio linguaggio determinano i limiti del proprio mondo. Non credi che laggiù stiano costruendo un mondo troppo grande per loro? In fondo si tratta di un manipolo di ragazzotti ancora intrisi della mitizzazione della loro adolescenza.

Quello che dici è interessante. Non credo che la visione del mondo dipenda dalla limitazione linguistica; per essere più precisa, penso che abbia più a che fare con gli aspetti economici dell'industria (che, ovviamente, a loro volta influenzano il linguaggio). Più in generale, penso che uno dei più grandi difetti della Silicon Valley sia che le aziende operino con una visione cinica e priva di immaginazione; ed è così perché esaltano la logica del libero mercato e credono che sia una panacea per tutti i mali della società. Non credo che un vocabolario più esteso o sofisticato possa cambiare le cose. Le persone del tech hanno un talento speciale nel creare parole nuove per concetti vecchi e nel cooptare espressioni dense

di risonanze, adattandole ai loro scopi. Si pensi alla parola «rivoluzione».

Credo che a dispetto delle loro mission e dei loro proclami molti di questi baby Ceo abbiano una visione limitata e per loro il lavoro non è altro che il proseguimento di ciò che facevano da adolescenti nella loro cameretta o nei primi anni dell'università. È come se le loro prospettive si fermassero lì. Tutto questo nel tuo libro si vede benissimo: un'orda di venticinquenni arricchiti troppo in fretta che ricreano il loro spazio giochi ideale; penso ai colloqui di lavoro che descrivi: li vivono come le sfide dei videogiochi o, nel migliore dei casi, come un test universitario. Hanno un senso di comunità che non va oltre i dieci metri. Tu che idea ti sei fatta?

C'è del vero in quello che dici, ma è più che altro un'iperbole, e varia da individuo a individuo. Circola una vasta mitologia sui fondatori delle start-up che non avrebbero finito gli studi; la verità è che la maggior parte di quelli che contano si sono laureati e che le forze in campo sono di tipo economico. Se il sistema che hanno messo in piedi è anti-intellettuale e antistorico non dipende – in ogni caso – dal fatto che uno sparuto numero di loro ha lasciato il college anzitempo, dipende dal modello di sviluppo. L'irriverenza, la giocosità, l'infantilità hanno di certo a che vedere con il fatto che siano molto giovani, ma è pure una questione di marketing, e rispondono a questa logica anche le loro modalità di reclutamento – un modo per convincere i dipendenti che quel posto di lavoro, che di fatto prevede le stesse fatiche impiegate di qualsiasi lavoro d'ufficio, è diverso. Tutto questo è decisamente americano, no?

Quasi il 95% delle start-up fallisce, a dispetto di ingenti investimenti dei venture capitalist. In una famosa

intervista Franz Zappa disse che alla fine degli anni Sessanta si produsse un bel po' di musica sperimentale e fuori dai canoni perché a dirigere le imprese musicali non c'erano ragazzini alla moda ma vecchi signori col sigaro che guardavano il prodotto e dicevano «Non ne so niente» e alla fine lasciavano i musicisti liberi di esprimersi. Negli anni Ottanta i vecchi col sigaro sono stati rimpiazzati da giovincelli che avevano studiato all'università e sembravano capire di musica ma alla fine si sono dimostrati dei tradizionalisti senza rispetto per l'arte perché erano convinti di sapere cosa la gente voleva ascoltare. Pensi che, «mutatis mutandis», alla Silicon Valley possa succedere lo stesso con venture capitalist troppo giovani e arricchiti?

A dire la verità non ne ho idea. Ci sono un sacco di soldi sul piatto, e un sacco di persone che vorrebbero diventare venture capitalist. Parecchi di quelli che lavorano nel tech diventano angel investor («investitori informali»). Se si è advisor o investitori di start-up promettenti si gode di un certo status. Perché pensi che le nuove generazioni saranno più tradizionaliste se si troveranno a finanziare delle start-up?

Per la ciclicità di cui parlavamo prima. Credo che siamo alla fine del ciclo social media e che seguirà un periodo più concreto, in cui ci sarà – spero – più spazio per equità sociale e rispetto della privacy, più che altro perché peggio di ora non si può. Ritorniamo al linguaggio della Silicon Valley. Nel libro scrivi: «A volte sembrava che tutti parlassero una lingua diversa – o la stessa lingua ma con regole completamente diverse. Mancava il lessico comune. Al suo posto le persone usavano una specie di non-linguaggio, che non era né bello né particolarmente efficace: un miscuglio di gergo aziendale e metafore atletico-belliche, gonfio di presunzione. Appelli all'azione; prime linee e trincee; crescita blitz. Le aziende non fallivano, morivano. Non eravamo in competizione,

«Le aziende della Silicon Valley sono ossessionate dall'idea di **crescita**.»

eravamo in guerra». Una delle prime cose che noti nella start-up di analisi dati dove hai lavorato è che quasi tutti indossano una maglietta aziendale con su scritto «I am data driven» senza il trattino tra «data» e «driven», un errore che ai tuoi occhi editoriali appariva imperdonabile. Non ho capito se alla fine sei diventata «devota alla causa» come pretendevano loro, ma di certo non eri indifferente a quelle aggressioni del linguaggio. Ti sentivi un'estranea o alla fine ti sei immersa in quel gergo e in quel modo di fare?

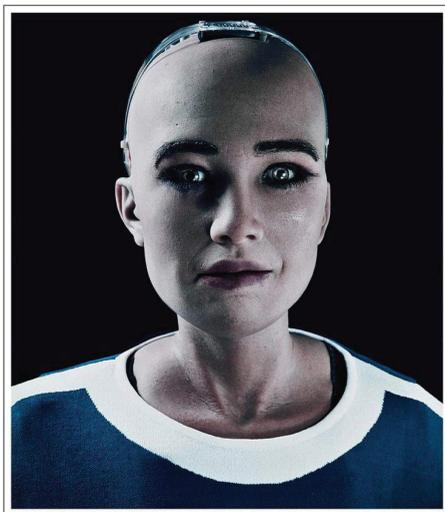
Mi sono immersa eccome! Ho trovato il mio equilibrio e una certa stabilità; ho fatto l'upgrade dei miei modelli; ho eliminato i punti deboli facendo leva sugli insegnamenti-chiave per arginare la mia obsolescenza [lo dice in perfetto aziendalese della Silicon Valley].

Quando eri lì, non avvertivi un senso di distruzione attorno a te? Non intendo quando eri al lavoro, ma quando eri a casa, sola, e ripensavi a quello che ti succedeva. La maggior parte delle start-up erano animate da altezzosità biblica: costruire qualcosa di «totalmente nuovo» in un certo campo (musica, taxi, libri, cibo, intrattenimento in generale), e per farlo avevano bisogno di radere al suolo l'esistente. Quelli che ci sono riusciti sono diventati parte del sistema (o il nuovo sistema) e ora sono sotto attacco dei nuovi arrivati. È un sistema predatorio che è diventato rapidamente tossico. Quanto bisogna allontanarsi da lì per percepire questa tossicità? Penso che la si possa saggiare a intensità diverse. Le aziende della Silicon Valley sono ossessionate dall'idea di crescita, ed è del tutto normale a livello strategico. Molte di quelle nate nella Bay Area hanno un impatto globale. Non c'è bisogno di stare vicino ai meccanismi dell'industria per renderti conto che il mondo sta cambiando, si sta ribaltando.

In una delle parti più toccanti del libro racconti di quando il Ceo della start-up di analisi dati ti ha detto: «Sono giunto alla conclusione che non sei analitica. Non penso che abbiamo gli stessi valori. Non so nemmeno quali siano, i tuoi valori». Aveva deciso chi eri e cos'eri, e si sentiva in diritto di farlo perché eri una non tecnica, e

probabilmente perché eri una donna. Perché queste start-up milionarie non spendono più tempo ed energie per coltivare la cultura dell'equità e della diversità, per crescere con una visione tecnico-umanistica? Non pensi che l'industria tecnologica ne trarrebbe un enorme beneficio? Credo che ci fosse qualcosa di più del mio essere non tecnica o donna. Si era convinto che non fossi più «devota alla causa»: metteva in dubbio il mio senso di responsabilità, il mio impegno. Comunque sì, penso proprio che le tech company potrebbero creare prodotti più interessanti, utili ed equi se organizzassero i luoghi di lavoro secondo i principi dell'equità. Voglio sottolineare che dentro alcune di queste aziende ci sono persone che si battono per questi valori; la

Anna Wiener



La valle oscura



ADELPHI

questione è se le aziende gli daranno il potere e le risorse per mettere in pratica un cambiamento.

Dovrebbero sviluppare tecnologie che non ci incollino tutti alla rete come dei deficienti. Grazie ai cookie dovrebbero suggerirci anche ciò che è davvero meglio per noi e non solo cosa è meglio per loro facendoci credere che non aspettavamo altro. Sarebbe una rivoluzione, perfino vantaggiosa in termini di ritorno finanziario.

La verità è che le aziende fanno solo ciò che conta per il profitto.

Che ne pensi dei Big Data? Possono essere usati come armi di persuasione di massa?

Credo sia più una questione di amplificazione che di persuasione. Contenuti estremi e teorie della cospirazione hanno sempre avuto il loro pubblico, ma gli algoritmi dei social network veicolano quel materiale e quelle idee verso un pubblico molto più ampio.

Pensi che siamo manipolati dalla tecnologia?

La questione è parecchio complessa. Ritengo che le principali piattaforme tecnologiche abbiano algoritmi di ranking e suggerimenti che possono modificare la visione della gente distorcendo il paesaggio dell'informazione. Questo è certamente vero se si parla di notizie (o di disinformazione) o dei trend dei consumatori e della pubblicità.

Ritieni che prima o poi dovremo rinunciare all'idea che molte delle cose che ci sono su internet siano gratuite?

Non necessariamente. Perché pensi debba succedere?

Così la smettiamo di dare le cose per scontate; smettiamo di considerare che tutto sia sempre a disposizione. Ci siamo dimenticati dell'importanza dell'attesa e di costruire il futuro un pezzetto alla volta. Pensa all'accesso al sapere durante gli anni di studio, pensa alla musica. Ora qualunque contenuto è immediatamente accessibile più o meno gratuitamente. Da ragazzo se volevo copiare una cassetta ci voleva un tempo pari alla durata

«Le persone si rapportano alla tecnologia e ai suoi prodotti come se fossero **inevitabili**. Non è così. È un'industria relativamente giovane, ed è radicata in quel territorio, ma ritengo che debba darsi un abito diverso.»

dell'album o della compilation, e stavamo lì pazienti ad aspettare. Ora abbiamo pile di hard disk pieni di musica e di serie tv che non vedremo mai. Che ne pensi?

Anche a me mancano le cassette. Mi manca fare le compilation, stare lì ad aspettare davanti alla radio che trasmettessero le mie canzoni preferite e scattare a premere il tasto di registrazione. (Va detto che era più o meno gratis anche quella musica lì.) Ho il sospetto che la sovrabbondanza di contenuti digitali (canzoni, articoli, ebook, film e cose del genere) abbia cambiato il comportamento dei consumatori, ma non so dire che conseguenze avrà in futuro.

Hai scritto che «la linea che separa ad tech e sorveglianza di Stato è molto sottile». Shoshana Zuboff in un passaggio di «Il capitalismo della sorveglianza» sostiene che «I capitalisti della sorveglianza fanno tutto “di noi”, mentre “per noi” è impossibile sapere quello che fanno. Accumulano un'infinità di nuove conoscenze “da noi”, ma non “per noi”. Predicono il nostro futuro perché qualcun altro ci guadagna, ma non noi». Pensi che stiamo davvero vivendo in un capitalismo della sorveglianza?

Viviamo in un capitalismo capitalismo. :)

Di quali antidoti possiamo servirci? Dobbiamo ribellarci? Disconnetterci?

Sono piuttosto ottimista sul futuro della tecnologia perché c'è ancora moltissimo da fare. Per esempio: mettere in atto politiche intelligenti e significative che incidano sugli aspetti della concorrenza e sulla legislazione che regola il lavoro; migliorare il modo di lavorare; pensare a nuove forme di organizzazione aziendale, come le cooperative possedute dai lavoratori e le no-profit. Non credo che ribellione e disconnessioni individuali siano una soluzione

efficace, anche se danno senz'altro un risultato sul piano personale.

E tu, che ormai sai tutto sul data mining, che strategie adotti?

Cerco solo di stare più attenta possibile visto che uso gli stessi servizi che hanno tutti. Quando è possibile riduco al minimo le informazioni da dare. E continuo a coprire la telecamerina del mio portatile.

Quali sono gli effetti del Covid-19 sulle start-up della Silicon Valley? Come se la cavano con smart working e solitudine, ora che non possono più stare in ufficio?

Bella domanda; se lo chiedono in tanti. È veramente un periodo stranissimo, ovunque. Non so delle start-up nello specifico, ma le aziende del comparto tecnologico stanno ottenendo risultati finanziari incredibili – prosperano e consolidano il potere, e la cosa è un po' surreale nel mezzo di una pandemia. Posso immaginare che le persone non vedano l'ora di tornare in ufficio, almeno part-time, quando sarà possibile, ma, davvero, non ne ho idea. Molti potrebbero scegliere di lavorare da remoto, anche quando il vaccino sarà disponibile per tutti. Penso che assisteremo a un mix; non credo che sia stata decretata la fine del lavoro in ufficio, ma immagino che sarà diverso.

E che ne sarà della vita nella Silicon Valley? Lì c'è un mondo a sé con bar, ristoranti, supermercati e ogni genere di intrattenimento creati apposta per la gente del comparto tecnologico, e in un certo senso anche parte di San Francisco è diventata così, basta pensare al caro affitti. Mi hanno detto che molti ex residenti stanno tornando. San Francisco può ridiventare un centro di innovazione culturale o continuerà a fiorire la cultura dell'individualismo?

Spero che le cose vadano meglio. Le persone si rapportano alla tecnologia e ai suoi prodotti come se fossero inevitabili. Non è così. È un'industria relativamente giovane, ed è radicata in quel territorio, ma ritengo che debba darsi un abito diverso.

C'è qualcosa che hai imparato stando a stretto contatto con quelle tecnologie che pensi potremmo usare con profitto in altri settori?

Apprezzo la loro cultura della sperimentazione, ma è anche il motivo della mia delusione: hanno pochissima voglia di immaginare un futuro migliore per tutti. Certo, mi piacerebbe che molte più persone godessero di aiuti e protezione in termini di capitali per sperimentare con l'obiettivo di dare un aspetto nuovo al mondo in cui viviamo.

Nel 2016 ho letto «Uncanny Valley», il tuo bellissimo pezzo su «n+1», e ho pensato: «Che bel modo letterario per dire queste cose». Poi mi sono imbattuto in un'intervista in cui dicevi che all'inizio non avevi intenzione di scrivere un libro, ma durante il periodo di lavoro alle start-up avevi tenuto una specie di diario fatto di email mandate agli amici e a te stessa in cui cercavi di spiegare cosa ti stava capitando. Quando hai deciso che tutto quel materiale sarebbe diventato la base per un libro?

Grazie per il complimento. Mi è piaciuto scrivere il pezzo per «n+1» e quando l'ho consegnato ho subito sentito che volevo continuare a scrivere sull'argomento. Gli appunti e tutte le mail sono stati utili per mettere le cose in fila, è come se mi estendessero la memoria. La cosa più importante è che ho continuato a scrivere; andavo a consultare le mail quando mi serviva. Un altro contributo essenziale sono state

le interviste agli ex lavoratori delle start-up, ascoltare la loro versione dei fatti.

Grazie a dedizione e intuito in cinque anni sei riuscita a guadagnare un bel po' di soldi nel tech; una volta fuori però ti sei messa a criticare la Silicon Valley e il modo in cui fanno profitto a scapito dell'etica e dei valori. Ti sei pentita? Ti sei sentita in colpa quando il libro è diventato un best seller?

Se intendi che lavorare nell'industria per cinque anni – e ricevere, nel mio caso, compensi e benefit assolutamente standard – significhi che si debba rimanere acritici, no, non mi sembra giusto. Credo di non avere alcun obbligo nei confronti dei miei ex datori di lavoro o di altre aziende. Di contro penso che sia ingiusto che certi lavori siano strapagati, specialmente in confronto ad altri che hanno maggiore impatto sociale. Certo, provo un certo senso di colpa per aver beneficiato anch'io di questo regime di ingiustizia, e per la verità mi sentivo in colpa anche quando lavoravo lì.

Hai avuto qualche riscontro sul libro dalle persone di cui parla, quelle che critichi di più per esempio (non era così difficile riconoscersi)?

Non in modo diretto. Non so chi abbia letto il libro. In generale la maggior parte delle persone del tech è piuttosto immune dalle critiche e, più importante, risponde solo ai vincoli della loro posizione sociale.

Pensi che qualcuno di loro possa aver cambiato atteggiamento in questi anni, come in fondo è successo a te?

Non credo, e poi non è particolarmente utile concentrarsi sulle trasformazioni individuali; come ho detto, abbiamo di cambiamenti strutturali e sistemici.

«Penso che sia **ingiusto** che certi lavori siano strapagati, specialmente in confronto ad altri che hanno maggiore impatto sociale. Certo, provo un certo senso di colpa per aver beneficiato anch'io di questo regime di ingiustizia.»

Giuseppe Marcenaro

Bazlen, solo note a piè di pagina: confidenze su un esploratore

«Alias», 19 settembre 2021



Il triestino Bobi Bazlen, scrittore «senza libri», fu amico di Saba, Svevo, Montale e altri. Ideò l'Adelphi, e Calasso l'ha ritratto poco prima di morire

Il giorno esatto dell'uscita in libreria del numero 767 della Piccola Biblioteca Adelphi, iconico «doppio autoritratto» costruito sulla memoria autoidentificativa del raro maestro di archeologie contemporanee quale fu «tra i miti il mito» – l'ormai supercitato Roberto Bazlen –, quel 28 luglio 2021, di Roberto Calasso, autore dell'appena edito libretto in forma di personalissimo ex voto, con precisione iperuranica la cronaca informava della «dipartita», a sorprendente imitazione iniziatica extratemporale, quasi a volersi sovrapporre, affidando il proprio tempo al volo delle casualità in misteriosa imitazione subterrena del suo ideale culto e «modello»: morto anch'egli in una calda estate, il giorno avanti, il 27 luglio, del 1965. Il piccolo libro, titolato confidenzialmente *Bobi*, dal familiare Roberto di ascendenza dialettale triestina, affabula la memoria: una testimonianza in prima persona di un allora giovanissimo Calasso quando, a Roma, fu travolto dalla personalità prorompente di Bazlen, esploratore unico di universi letterari. «Parlava continuamente di libri che pochi o nessuno aveva letto.» Un «lettore» capace di individuare nei testi il possibile segreto della creatività letteraria. La forma scritta come oggetto di svelamento di ciò che si pretenderebbe far comprendere al di là del significato medesimo delle parole. L'opera in quanto tale. Personalizzato da Calasso in schegge di memoria

della crescente confidenza, Bobi è un ulteriore ritratto di una intrigante Primula Rossa. E anche, diciamo a futura memoria, la testimonianza di chi visse dall'interno la nascita e lo sviluppo di una casa editrice, l'Adelphi, con l'aura e le suggestioni formulate da Bazlen. Pur costeggiandola direttamente, a Calasso l'ombra di Bazlen sfugge e si nasconde, tra le affabulate rievocazioni e il chiacchiericcio di chi Bazlen aveva conosciuto e si ostinava a raccontarlo. Nella ciarla del Novecento letterario italiano, mettendo al centro il «mistero» Bazlen, si gioca sempre a rimpiazzino: ricerca ostinata dello scoop, dell'inedito, della testimonianza da conciergerie. Ogni tipo di svelamento per sorprendere e meravigliare: sono le immagini che nel rievocare Bobi emergono fantasiose da testimonianze avventizie tali da consentire all'immaginazione la «costruzione» di uno scenario sempre nuovo, magari fantasiosamente ricreato. A ogni riesumazione di personaggio «raro» è necessario tuttavia mettere le cose a posto. Come in un'anagrafe andata fuori sesto, è obbligatorio e opportuno ripartire sempre dal principio... Si chiamava Roberto Bazlen. Era nato a Trieste 10 giugno 1902. Morì a Milano il 27 luglio 1965, come detto. A vent'anni, al di là di leggere in tre lingue (il tedesco primario) e di scrivere segretamente versi, non sapeva fare niente. Nemmeno un po' di elementare

«Era sé stesso con autentica spontaneità. Incatalogabile. Schivava ogni appartenenza affettiva, morale, e politica. Era semplicemente un uomo a cui piaceva vivere negli interstizi della cultura e della storia, esercitando il suo influsso su quanti potevano comprenderlo, rifiutando di apparire alla ribalta.»

dattilografia. Che imparò (male) facendo l'impiegato in una ditta di importazioni a Genova dove lo aveva collocato uno zio per avviarlo comunque a un lavoro. Dalle esercitazioni dattilografiche compiute in ufficio trasse un sublime scartafaccio sull'onda del Dada, che è una sorta di autobiografia esistenzial-letteraria. Quando si conobbero in un caffè genovese, e divennero amici (Bazlen fu per me una finestra spalancata sul mondo), cambiò i connotati a Eugenio Montale, ribattezzandolo Eusebio; e fu la levatrice dei versi di *Dora Markus*: aveva spedito allo scontroso autore degli *Ossi di seppia* la fotografia di un paio di gambe femminili: «Perché non ci scrivi sopra una poesia?».

E queste sono alcune tessere che reggono un curioso gioco dell'oca, che vorrebbe consentirci la confidenza con il celebrabile Bobi, qual tentativo ulteriore di svelamento di quel che sembrerebbe essere un irrisolto fantasma della letteratura italiana del Novecento, slavinando in un coacervo di scenari ronzanti: corrispondenze inedite a onore del solito scoop, dove i pettegolezzi ça va sans dire si sciolgono nel mito. Tutto a onore di quel rompicapo esistenziale che fu Roberto Bazlen, scrittore senza libri, di cui rimane quale memoria un'invitta fascinazione. A un certo punto lasciò Trieste. Ellesse Roma a sua città. Il ricordo del sito natale lo coltivò come uno spettrale simulacro.

Cultore di pergole delle osterie dalle parti di Olivano Romano, epistolografo, scriveva lettere erudite e gaglioffe fitte di garbugli e tripli salti mortali, carteggiava a briglia sciolta con letterati del suo tempo: Umberto Saba, Italo Svevo, Pier Antonio

Quarantotti Gambini, Stelio Mattioni e con madamine in foia di letteratura: Gerti Frankl, maliziosa «maghetta» triestina – quella del *Carnevale* di Montale –, Lucia Rodocanachi, Anita Pittoni, Franca Malabotta, Linuccia Saba, Ljuba Blumenthal, gratificate dall'attenzione di uno scanzonato della vita. Con giochi: «la gianna [Manzini, Ndr] hélas resta il più grande scrittore contemporaneo e per lei ho creato il concetto di catafalqui [Falqui, Ndr] cui si può aggiungere l'ariana [Adriana, Ndr] pincherle... Dato che ti ha fatto piacere: Guttuso: Guttus Lautrec ovvero Il Picasso della contezza... Sinisgatto e i Pennerasti... io mangio con i secondi, anzi, di penna sono molto amico...».

«...non ho reagito subito alla tua lettera. scusami, ma dopo i mesi di felicità assoluta sono entrato nel mese della sonnolenza ininterrotta, e salvo *lebenswichtiges* (cose di importanza vitale) non ho fatto altro che cader sfinito sul letto... in queste ultime settimane avrei dovuto scrivere *ausgerechnet* (proprio) una lettera d'amore ma sono invece stato costretto a scrivere parecchie lettere di poche righe in cui annunciavo la lettera d'amore per quando avrò finito di dormire...»

Iconoclasta di professione, Bazlen viveva in una zona grigia. Si potrebbe definire di frontiera. Non imitava nessuno. Era sé stesso con autentica spontaneità. Incatalogabile. Schivava ogni appartenenza affettiva, morale, e politica. Era semplicemente un uomo a cui piaceva vivere negli interstizi della cultura e della storia, esercitando il suo influsso su quanti potevano comprenderlo, rifiutando di apparire alla ribalta. Intrugliato nella psicoanalisi, costeggiava

cartomanzie e simboli. Un tipo come questo Bobi biografato sembra essere un'invenzione raccontata, e quelli che lo raccontano vorrebbero sedurci con i loro episodi esistenziali che sfiorano l'aneddotica. Bazlen è stato semplicemente un grande non scrittore, una scheggia non codificata di avanguardia europea, un vero e proprio *performeur*. Le sue intenzioni le aveva dichiarate: «Non si possono più scrivere libri ma soltanto note a piè di pagina». Tutto è affidato alla fantasia della memoria. La finzione come apparenza. «Scrivere non è importante, però non si può fare altro.»

Un poco ci si deve tuttavia dar ragione di quel supercilioso rompicapo esistenziale che fu Roberto Bazlen, scrittore senza libri. Un tipo di cui uscirono postumi, per cura dei suoi amici, *Note senza testo*, *Lettere editoriali* e un *morceau* di romanzo, *Il capitano di lungo corso*. Poi, per chi fosse volontaristicamente intrigato, era uno che aveva esplorato tutti i libri del mondo. Leggeva e fumava, questa fu la sua vita. Faceva il consulente editoriale, consigliava libri da pubblicare. Senza di lui chissà quando avremmo scoperto *L'uomo senza qualità* di Musil di cui sollecitò la traduzione in italiano: «...come valore assoluto rimane una della faccende più grosse tra i grandi esperimenti di narrativa non conformista». Resa concreta da Luciano Foà e poi proseguita da Calasso, partecipò idealmente alla nascita della Adelphi.

Foà raccontava che l'idea di una casa editrice come l'Adelphi era molto antica. Bisognava tornare al 1937, quando lui aveva conosciuto Bazlen che lo aveva dissuaso dal progetto di fondare una rivista letteraria. «L'Adelphi nacque per pubblicare autori che uscissero fuori dai binari codificati da una visione del mondo erosa in senso deteriore...» Libri

del passato e della contemporaneità, «luoghi» della realtà e dell'immaginazione, del mondo degli affetti e del pensiero. Si trattava di far scoprire o riscoprire i grandi scrittori della crisi europea, Hesse, Joseph Roth, Walser, Lernet Holenia, la spiritualità orientale, la mitologia classica... Kubin, *L'altra parte*; Gosse, *Padre e figlio*; Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza*; Artaud, *Al paese dei Tarabumara*; Abbott, *Flatlandia*; Groddeck, *Il libro dell'Es...*, Shiel, *La nube purpurea*... È in questi libri che si può «intravedere» la biografia e l'anima letteraria di Roberto Bazlen, «un grande sgangherato», come alluse a sé, sovrapponendosi a un personaggio di Hamsun, in una lettera inviata il 10 maggio 1961 a Luciano Foà: «Nagel è uno dei grossi personaggi paradigmatici, uno dei più grossi, della serie che Werther da un lato, Adolphe dall'altro, porta a Leopold Bloom... Nagel con un vestito giallo, un berretto di velluto bianco, molti soldi in tasca, qualche valigia, una cassetta di violino (vuota, con dentro stracci e carte, perché lui non sa suonare; invece suonerà straordinariamente; ma finirà con una stonatura da far fremere), forse agronomo (chi sa), si stabilisce nell'alberghetto di un piccolo porto di mare norvegese, parla parla parla, fa lega con un mezzo deficiente che forse non è mezzo deficiente, parla parla parla, beve, s'innamora perdutamente (ma forse no) di una giovane bellissima, parla parla parla, beve ancora di più, avvelena un cane, si esalta esalta esalta, tiene discorsi nietzscheani tutti sballati e in fondo tutti giusti, vuol sposare (ma forse no) una donna attempata, parla si esalta beve, fa i pasticci più inverosimili, tenta di avvelenarsi ma fa fiasco, finché alla fine si ammala e si butta in mare». La propria autobiografia Bobi l'aveva scritta. Sondando l'indeterminatezza dell'esistente.

«L'Adelphi nacque per pubblicare autori che uscissero fuori dai binari codificati da una visione del mondo erosa in senso deteriore.»

Francesca Faccani

Michaela Coel, l'autrice dell'anno che critica la tv

«Rivista Studio», 22 settembre 2021

Poco prima di vincere l'Emmy per *I May Destroy You*, ha pubblicato un libro su come si raccontano i disadattati partendo proprio dalla sua storia

Quando Michaela Coel va a scuola di teatro, una delle prime cose che mettono in chiaro i suoi insegnanti è che nessuno degli studenti avrebbe mai fatto veramente i soldi, che il loro compito era solo di raccontare delle storie, e di farselo piacere. All'inizio l'idea non le dispiace, «tutti noi insieme, mossi dal desiderio di narrare, rasentando la povertà, che urliamo “sì, facciamolo!»». Fino a quando, durante una stranissima lezione, agli studenti viene chiesto di correre verso un punto A se i loro genitori hanno una casa di proprietà, e se non ce l'hanno verso B: Coel si trova da sola al punto B. Così torna a casa, apre il suo blog e inizia a scrivere «della forza che nasce dalla mancanza di una rete di salvataggio, di iniziare una carriera senza un terreno stabile sotto di te». Da allora Michaela Coel, afroinglese, racconta proprio quelle storie, di personaggi che di solito non verrebbero mai presi in considerazione e rendendoli persino protagonisti attraverso ruoli che interpreta lei stessa. Lo ha fatto in *Chewing Gum* (2017), la sua prima serie su una ragazzina cattolica che decide di voler perdere la verginità a tutti i costi, poi con *I May Destroy You* (2020), che racconta di una blogger londinese che deve fare i conti con uno stupro di cui è appena stata vittima; lo farà in un nuovo capitolo della Marvel. Questi sono i personaggi della televisione del futuro, dice, ma a una condizione: di far rispettare le loro condizioni.

È quello che scrive in *Misfits: A Personal Manifesto*, il suo primo libro uscito nel Regno Unito questo mese, che dovrebbe essere una specie di lettura obbligatoria per tutti e non solo per quelli che dopo quella serie inglese della E4 (*Misfits*) continuano a definirsi *misfit*, «disadattato», un po' «sfigato». In realtà il manifesto non è altro che il discorso chiamato *MacTuggard Lecture* che Coel ha tenuto nel 2018 all'Edinburgh Tv Festival e che ha poi raccolto in questo volumetto di appena 128 pagine. Perché i momenti in cui Coel sale sul palco e le telecamere la inquadrano sono sempre, in qualche modo, una lezione, come l'altra sera alla cerimonia degli **Emmy**, in cui ha vinto per la migliore sceneggiatura di una miniserie sbaragliando una concorrenza composta da candidati tutti uomini e tutti bianchi (lei è la prima autrice nera a vincere nella categoria). Sembrava non voler salire sul palco all'inizio, e poi ha parlato meno di tutti, selezionando le parole col contagocce: ma è stata l'unica che, oltre a ringraziare gli amici e i produttori già seduti in sala ha parlato a chiunque la ascoltasse, a chi era nelle ultime file o a casa, quelli che lei chiama tanto amorevolmente *misfits*: «Scrivete la storia che vi fa paura, che vi rende insicuri, che non è confortante, vi sfida». Come spiega nel libretto, alla definizione canonica di *misfit*, e cioè qualcuno che non appartiene a nessun



gruppo, ha aggiunto una piccola variazione: «Il termine *misfit*, “disadattato”, assume due connotazioni: uno, è disadattato chi guarda alla vita in modo diverso; due, altri, invece, sono resi disadattati perché è la vita che guarda loro in modo diverso». Michaela Coel è una *misfit* autodichiarata, spiega che se ne è accorta quando, da piccola, dalla sua casa all'interno di un complesso residenziale sociale in centro a Londra notava la differenza tra l'abbigliamento di chi le passava davanti per dirigersi alla Bank of England e quello della sua famiglia. Lo è rimasta all'università, prima studentessa nera accettata nel suo corso, fino a quando si è trovata da sola nel punto B alla classe di recitazione. Secondo Coel, essere disadattato è uno stato di grazia, «semplicemente significa non essere interessato al commerciale e non provare attrazione dal mondo convenzionale».

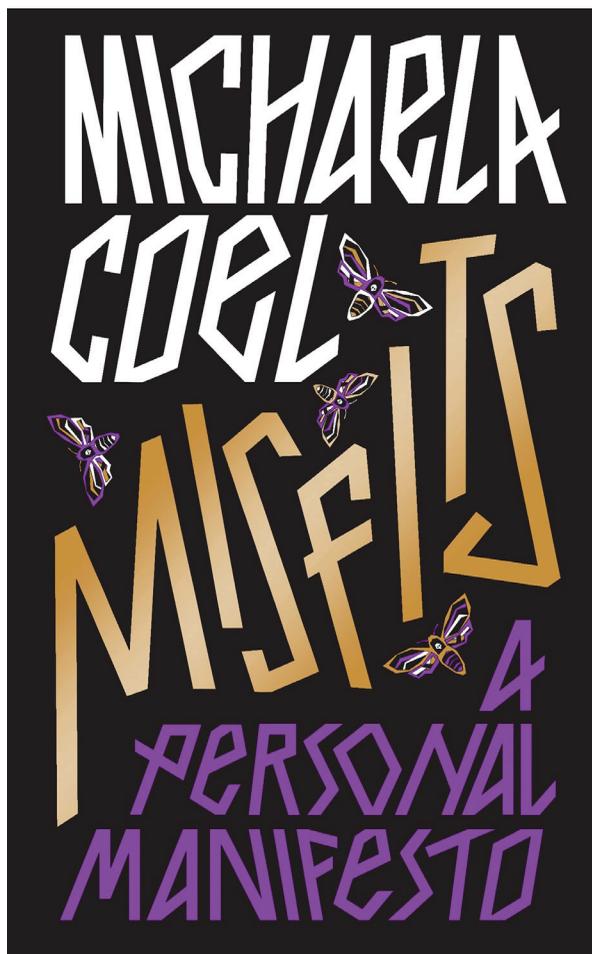
Il punto a cui arriva nel libro è che c'è stato un periodo, fino a qualche anno fa, in cui le loro storie non venivano nemmeno prese in considerazione; serviva una narrazione dominante, nella quale in molti si

potessero riconoscere o in cui sognare di vivere, la *prestige television*. «Ultimamente i canali, le compagnie di produzione e i servizi streaming si trovano a cercare disperatamente i disadattati perché sanno che ora portano profitto» scrive, spiegando come simili personaggi e caratteri che prima venivano trascurati ora sembrano invece risuonare improvvisamente con il momento culturale.

Il problema, però, è che bisogna rendere appetibili queste storie al pubblico di prima: vogliono la narrazione degli outsider, ma vogliono essere loro a raccontarla. Al contrario, nella sua *Lecture* e quindi nel

«Ultimamente i canali, le compagnie di produzione e i servizi streaming si trovano a cercare disperatamente i disadattati perché sanno che ora **portano profitto.**»

volume, Coel fa sapere che c'è un'altra strada, che è importante raccontare la propria storia con i propri termini, che rappresentazione e autenticità sono importanti sì, ma non in un discorso collegato alla cultura *woke* di superficie. Volevano che *Chewing Gum* [...] la firmasse come ideatrice e non come autrice e produttrice, «ma senza un team di autori e una bella storia, cos'altro c'è sullo schermo a ispirare i disadattati? Ah, Love Island». Per questo il libro si muove tra i mondi della televisione e dell'editoria costruendo una critica all'industria culturale, e soprattutto alla sua pretesa di inclusività e diversità. In *Misfits: A Personal Manifesto* c'è Michaela Coel autoriflessiva (è a tratti un memoir e una seduta dallo psicologo), provocatoria (è determinata a cambiare il sistema di rappresentazione televisivo parlando direttamente a chi la televisione la fa), c'è la comica («ho scoperto che dormire non è qualcosa che fai profondamente o ogni sera, ma solo qualche sera, come il sesso anale»), come l'abbiamo conosciuta in *I May Destroy You*, quando interpretava la blogger disadattata in crisi per il secondo libro. Alla fine il libro l'ha pubblicato, come Michaela Coel, disadattata come il suo personaggio, che alla fine su quel palco ci è salito e ha tenuto un discorso profondamente necessario.



«I just wrote a little something, for writers, really. Write the tale that scares you, that makes you feel uncertain, that isn't comfortable. I dare you. In a world that entices us to browse through the lives of others to help us better determine how we feel about ourselves, and to in turn feel the need to be constantly visible, for visibility these days seems to somehow equate to success—do not be afraid to disappear, From it. From us. For a while. And see what comes to you in the silence.»

Giuseppe Videtti

Io&Andy

«il venerdì», 24 settembre 2021

Intervista al grande regista Gus Van Sant, che dopo quarant'anni di cinema debutta in teatro rileggendo in forma di musical vita e successi di Andy Warhol

Andrew Warhola Jr arriva da Pittsburgh a New York come un fuorisede qualsiasi, in mano la shopping bag celeste di Tiffany che non contiene anelli né braccialetti ma un tesoro più prezioso, i suoi disegni. Timido e tenace: deve convincere il gallerista Leo Castelli della bontà delle sue opere e fare amicizia con la gente che conta, che lo guarda con diffidenza, che lo deride, come quel riottoso di Truman Capote. Deve diventare un newyorchese doc; di più, simbolo della Big Apple; di più, accenderne contemporaneamente le mille luci. Dopotutto Ny è iscritta nel nome che si è scelto: aNdY.

Sul palco del Teatro Nacional D. Maria II di Lisbona, in uno spettacolo che oscilla tra la commedia e il musical off Broadway (con spunti di grande illarità, come la conversazione tra Warhol e una Vergine Maria più glitterata di Gaga), intorno a quelle quattro lettere che giganteggiano come grattacieli, si muove un drappello di giovanissimi attori portoghesi a impersonare icone dell'underground (Lou Reed, Dennis Hopper, Edie Sedgwick, e anche un Bertolucci un po' caciaroni), a raccontare storie che hanno ridefinito l'estetica di New York, a mettere in scena le complicate dinamiche della Factory con i suoi divani letto sempre troppo affollati da creature blasonate e disgraziate, a dare voce a un protagonista dell'arte del Novecento, Andy Warhol

(1928-1987), che parlava pochissimo ma ha fatto parlare moltissimo.

A addestrarli, il regista Gus Van Sant, sessantanove anni, che il 23 settembre ha aperto la biennale BoCa di arte contemporanea con *Andy* [...], il suo debutto teatrale dopo quarant'anni di cinema. E che cinema! Diciassette film di cui almeno sette diventati cult movie, a partire da quel *Belli e dannati* del 1991 (con Keanu Reeves e River Phoenix e una colonna sonora da urlo), che andrebbe rivisto almeno una volta all'anno, fino a *Elephant* e *Cowgirl. Il nuovo sesso*.

Per non parlare di quelli che Hollywood ha dovuto suo malgrado applaudire (e premiare): *Will Hunting*, *Genio ribelle*, *Scoprendo Forrester* e *Milk*, che insieme al più recente *Don't Worry, He Won't Get Far on Foot* ha il diritto di figurare tra i migliori biopic mai realizzati, grazie anche alle geniali interpretazioni di Sean Penn e Joaquin Phoenix.

Il cinema degli emarginati, degli omosessuali, scrivono i critici, ma che senso ha ghettizzare l'arte?

«All'epoca di *Belli e dannati* per me il cinema era un'ossessione – e lo è ancora» dice Van Sant, camicia di flanella grunge, jeans logori e una ritrosia sulla quale la celebrità non ha mai avuto la meglio. «Non avevo confidenza col teatro, né avevo la curiosità di esplorarlo. Oltretutto, per il tipo di regista che sono, sarebbe stato estremamente difficile fare qualcosa a

Broadway. L'incontro con John Romão, direttore della Biennale di Lisbona, è stato determinante. Pensi che una volta comprai un teatro. Era il 1990, un vecchio edificio di Portland – The Star Theater – costruito nel 1911, all'epoca del muto. Poi mi resi conto che rimodernarlo sarebbe costato una fortuna, per non parlare dell'energia che avrebbe richiesto gestione e programmazione, così nel 2001 lo rivendetti.»

L'interesse per Warhol, tuttavia, ha stuzzicato la fantasia del regista fin dagli esordi. Dopo la prima di *Belli e dannati*, che ironicamente si tenne proprio in Portogallo, vagheggiò l'idea di farci un film, con un cast di giovanissimi e con il ventitreenne River Phoenix come protagonista. «*Andy* è un'estensione di quel progetto ispirato alla biografia di Victor Bockris (*The Life and Death of Andy Warhol*, 1989)» spiega. «All'epoca incontrai molte persone che avevano ruotato intorno all'universo di Andy. Andammo alla Factory, che era sulla Trentanovesima; c'erano Fred Hughes e Vincent Fremont, che dal 1974 era presidente della Andy Warhol Enterprise; consultai l'archivio di Paige Powell, una fotografa che avevo conosciuto a Portland, amica intima di Andy e compagna di Jean-Michel Basquiat (1960-1988). Credo che a scoraggiarmi fu la difficoltà di scegliere su quale periodo della vita di Warhol concentrarmi e a quale dei molteplici personaggi della Factory dare più spazio. Il progetto è rimasto dormiente fino a quando Romão non mi ha contattato per la BoCa. In questo spettacolo mi sono concentrato su tre periodi fondamentali: le ambizioni del giovane che voleva diventare un artista; il periodo in cui era il pittore famoso che operò la transizione

«River Phoenix aveva di **Hollywood** la stessa impressione che ho sempre avuto anch'io: un posto **deprimente e stressante.**»

dall'espressionismo astratto alla pop art; la vita dopo l'attentato per mano di Valerie Solanas [il 3 giugno 1968, al sesto piano della Factory, che all'epoca era al 33 di Union Square West; la sua ex collaboratrice lo ferì gravemente con due armi da fuoco, Ndr] – fu dopo quell'incidente che il businessman cominciò a prevalere sull'artista.»

River Phoenix (1970-1993), a cui lei si è ispirato nel romanzo «Pink» del 1997, sapeva che la parte di Warhol sarebbe stata sua se il progetto fosse andato in porto?

Sì, ne avevamo parlato. Francamente non so quanto ne sapesse su Andy, credo poco o niente, ma voleva farlo assolutamente. E sarebbe stato straordinario in quella parte, ne sono sicuro. Ero a Tokyo quando appresi della morte di Phoenix. Eravamo diventati molto amici dopo *Belli e dannati*. Aveva di Hollywood la stessa impressione che ho sempre avuto anch'io: un posto deprimente e stressante. Non credo sia solo a causa dell'industria del cinema, ma della posizione geografica. Questione di campi magnetici!? Quando River frequentava gli studios cambiava umore, si comportava in maniera strana e imprevedibile. È stata dura ammettere che non ci fosse più. Per me, doloroso e devastante quanto l'assassinio di Jfk. Non era affatto vero, come hanno scritto, che un incidente di droga fosse quasi inevitabile: era un ragazzo forte, ed eravamo in molti a contare su di lui.

Com'è nato invece il suo rapporto con il Portogallo?

La prima volta che sono venuto qui è stato al festival cinematografico di Vila do Conde, nei pressi di Porto, dove presentai alcuni miei cortometraggi e il film *Mala Noche*. Poi più nulla, fin quando, proprio a ridosso della pandemia, non ho ricevuto una telefonata di Romão. Mi ha chiesto se volessi partecipare alla biennale BoCa. Ci siamo incontrati a Los Angeles, gli ho detto che la proposta era interessante, ma l'unica cosa che avevo in mente era un musical su Andy. Era previsto per l'inverno scorso, poi la pandemia ha paralizzato la produzione.

È stato difficile trasmettere a un gruppo di giovanissimi artisti portoghesi l'estetica di Andy Warhol, un personaggio che forse conoscevano solo di nome?

Hanno appreso tutto molto in fretta, YouTube e la rete sono stati ottimi maestri, e poi avevano a disposizione tutte le mie ricerche. Sono tutti attori professionisti, dai diciassette ai ventiquattro anni, hanno già lavorato in teatro o televisione; un paio di loro sono attualmente impegnati in produzioni cinematografiche.

Perché un cast così giovane? Sembra un'ostinazione.

Volevo distanziarmi dalla realtà, rappresentarla come una pantomima. Romão voleva che il cast fosse fatto a Los Angeles, con attori americani, poi abbiamo cambiato idea, forse anche a causa della pandemia. Qui ho trovato una riserva di talenti straordinaria. Dei venticinque che si sono presentati alle audizioni, ne ho scelti nove; bravi, parlano perfettamente inglese, e comunque un difetto di pronuncia non sarebbe stato un problema.

Che ha fatto durante la pandemia? Crisi di creatività? Paura?

Ho scritto la sceneggiatura per una serie televisiva e ho lavorato a questo progetto praticamente tutto il tempo, eccezion fatta per il mese in cui sono stato a Roma per girare *Ouverture of Something That Never Ended*, i sette episodi concepiti con Alessandro Michele per presentare la collezione di Gucci. Lisbona, come Roma, è una città a misura d'uomo, e a essere sincero ci ho ritrovato anche un po' dell'atmosfera di Portland dove ho abitato per vent'anni [ora vive a Los Feliz, sulle colline di Los Angeles, Ndr]. Niente a che vedere con New York o L.A.

«La Factory divenne la sua gang e il teatro del suo genio; difficilmente lo si vedeva in giro con meno di sei persone al seguito.»

Quella che racconta a teatro è una tipica storia newyorchese, anche se ormai Andy Warhol appartiene al mondo intero, proprio perché ha anticipato tendenze che coinvolgono la cultura globale.

È come se avesse una lente incorporata che gli permettesse di scrutare il futuro. Da alcune mie ricerche ho scoperto, ad esempio, che, dopo una proiezione di *Chelsea Girls*, a New York nel 1971, si recò insieme ad alcuni membri della Factory, tra cui Henry Geldzahler e Paul Morrissey, in una stazione radio per un talk show. L'intervistatore gli chiese: «Ha girato *Chelsea Girls* nel 1966, ma ora che sta facendo?». E lui: «Ooohhh oggi come oggi guardiamo solo un sacco di tv». L'intervistatore obiettò: «Ma non è la stessa cosa, le immagini sono imperfette, il suono impastato, lo schermo troppo piccolo». Andy lo bloccò: «Ora è così, ma ogni cosa si perfezionerà col tempo, anche la definizione; vedrà, nessuno andrà più al cinema». È quel che sta accadendo, i servizi in streaming si stanno ormai sostituendo alle sale. Andy lo dava per certo mezzo secolo fa. Al gallerista Leo Castelli, che nel 1961, con qualche riluttanza, fu il primo a interessarsi alla sua arte, disse: «Allestiscimi una mostra, dentro ci vedrai il futuro».

Secondo lei, Warhol era un artista fragile, oppure determinato, spietato persino?

Fragile e determinato. Compensava la mancanza di autostima con un bisogno spasmodico di essere riconosciuto e apprezzato. Si muoveva con un'abilità diabolica – magari ostentando una finta timidezza – in quella società newyorchese fatta di intellettuali e *socialite* che contavano. La Factory divenne la sua gang e il teatro del suo genio; difficilmente lo si vedeva in giro con meno di sei persone al seguito. È formidabile la trasformazione dal timido, solitario e fragile Andrew Warhola Jr di Pittsburgh all'Andy Warhol che negli anni Sessanta diventò il cuore della Big Apple. Tutti gli artisti e le celebrity avevano una corte, ma la sua era diversa, popolata di personaggi unici, volti che tutta New York riconosceva,

«Ci fece capire che anche gli oggetti di uso comune possono diventare **manifestazioni artistiche**.»

non portaborse che vivevano nell'ombra. Non cerco di spiegare, in questo spettacolo, come fosse possibile a livello psicologico, ce ne sarebbe per un sequel. Io non l'ho mai conosciuto, lo incrociai una sola volta, doveva essere il 1982 o il 1983, stava parlando con qualcuno su Madison Avenue, all'altezza della Quarantanovesima. Il suo interlocutore aveva l'aspetto di operatore di Borsa, lui il solito piumino e zaino in spalla. Era il periodo in cui Keith Haring disegnava graffiti sotto la metropolitana e a nessuno veniva in mente di rimuovere quei pannelli e portarseli a casa. Questa era New York. Pensi a Basquiat.

A oltre trent'anni dalla morte chi è Andy per lei e in che modo ha influenzato la sua vita?

A scuola avevo un insegnante di educazione artistica omosessuale dichiarato – le assicuro che non era facile nel 1962 in un paesino come Darien, nel Connecticut. Ci faceva sognare, ci raccontava dei suoi weekend a New York, emozioni che trasferiva anche nei suoi quadri, poiché era un eccellente illustratore. I suoi (e nostri) orizzonti improvvisamente cambiarono quando Warhol disegnò il barattolo della zuppa Campbell's. Ci fece capire che anche gli oggetti di uso comune possono diventare manifestazioni artistiche. Il prof ci portava in un capannone



© Bruno Simão · BoCA Bienal de Artes Contemporâneas

vicino al fiume, dove periodicamente allestivano un mercato delle pulci; vendevano vecchie pompe di benzina, scritte al neon, grammofoni e frigoriferi del dopoguerra pronti a diventare modernariato d'arredamento. Per me, Andy diventò il principe di quel mondo, la sua arte ne era l'espressione. Più in là con gli anni, verso i quattordici, andavo a New York in treno a caccia di cartoline del primo Novecento (alcune ancora le conservo) perché sapevo che anche Andy era un avido frequentatore di quei negozietti intorno a Bleeker Street.

La intimidisce il lato oscuro di Warhol? Ne conosciamo la gloria ma, attraverso i suoi diari e le testimonianze, anche le miserie: avaro, egoista, egocentrico, manipolatore, sfruttatore, opportunist, calcolatore, vendicativo. Non è una novità che gli artisti siano un po' egoisti e opportunisti. Anche noi registi: possiamo far breccia nella sensibilità di un attore perché ne conosciamo il carattere e i punti deboli. Credo che Bertolucci fosse un maestro in tal senso. Sfruttatore? In realtà quando girava film – come si evince dallo spettacolo – raramente dava indicazioni agli attori, li mostrava per quel che erano. Siamo onesti, quale altro regista li avrebbe fatti lavorare? Joe Dalesandro, per citarne uno, oggi fa l'amministratore in un condominio di Los Angeles. La mia amica Paige dice, al contrario, che Andy era molto generoso, distribuiva in giro i suoi dipinti – quando ancora non valevano milioni.

In fondo avete molte cose in comune: cinema, scrittura, pittura, fotografia, musica...

...Sono un fan dei Velvet Underground, che hanno influenzato anche i miei dischi. E le musiche di questo spettacolo sono decisamente in sintonia con Lou Reed.

Non le passò mai in mente di bussare alla Factory per iniziare lì la sua carriera di filmmaker?

All'epoca avevo nozioni sporadiche sul cinema underground. Fu nel 1968, durante un lavoro estivo di fronte al MoMa, che ebbi occasione di vedere alcuni di quei film di Warhol e Jonas Mekas al museo. Non sapevo dell'esistenza della Factory. Fu solo dopo il tentato omicidio che Andy diventò una celebrità e cominciai a leggere articoli sul suo laboratorio creativo. Poi, nel 1970, mi trasferii a Portland...

Era lì quando il grunge cominciò a picconare il rock'n'roll. Più tardi, nel 2005, avrebbe girato «Last Days», ispirato agli ultimi giorni di Kurt Cobain.

Sì, ero preparato a quel tipo di rivoluzione culturale; nel 1989 il mio *Drugstore Cowboy*, ambientato a Portland, diventò un cult movie nel Northwest. Ma già all'epoca in cui girai *Mala Noche* (1986) c'era una comunità di filmmaker molto attiva e innovativa nelle zone tra Seattle e Portland, perfettamente in sintonia con la nuova scena musicale che noi continuavamo a chiamare punk o alternative rock. Tutto sarebbe confluito nel fenomeno del grunge.

A proposito della serie tv che ha scritto durante la pandemia: è la storia su un presidente gay?

Sì, ma non è più il momento. Aveva un senso durante l'amministrazione Trump...

«Non è una novità che gli artisti siano un po' **egoisti** e **opportunisti**. Anche noi registi: possiamo far breccia nella sensibilità di un attore perché ne conosciamo il carattere e i punti deboli.»

Francesca Borrelli

Jonathan Franzen, normali tragedie

«Alias», 26 settembre 2021

Dialogo con Franzen, che a ottobre torna in libreria col primo capitolo di una trilogia in cui si propone di aderire più compiutamente al suo progetto realista

L'infinita complessità che si nasconde in vite qualunque, questo sembra interessare Jonathan Franzen: le insospettabili varianti del *Midwestern Everyman*, che rischiano di apparirci esotiche, nonostante la loro diffusione planetaria, solo perché condividono stili di vita e contesti lontani dalle nostre abitudini. Quanti, per esempio, tra i lettori di *Crossroads* (traduzione di Silvia Pareschi, Einaudi) hanno familiarità con quella sorta di circoli parrocchiali dove ci si incontra per portare a galla le proprie emozioni e riceverne ascolto, commento, reciproco conforto, sollecitando rituali fatti di abbracci o grida liberatorie o altre diavolerie concepite per approssimarsi in modo più o meno obliquo alle strade del Signore? Molti più di quanti non immaginiamo noi disincantati cittadini europei di casa nel mondo delle lettere: proprio questo accade a *Crossroads*, circolo ricreativo annesso a una congregazione protestante, nella cittadina di New Prospect, Illinois, dove si svolge l'ultimo romanzo di Franzen. Dal Natale alla Pasqua del 1971, i componenti della famiglia Hildebrandt si affacciano a turno sulla pagina a presentare le loro vicende, sotto il controllo di un narratore in terza persona che, come in tutti gli equilibrati intrecci tradizionali, spesso cede loro la parola, ritraendosi dietro le quinte per poi tornare a riprendere le fila del personaggio di turno.

Crossroads è infatti un romanzo volutamente sprofondato nella consolatoria prevedibilità ottocentesca, sia per quanto riguarda le vicende occorse ai diversi personaggi, sia nel dosaggio delle loro alterne emozioni, sia nel lessico sapientemente accordato da Franzen – che parla una lingua ben più sofisticata – a giovani e vecchi esponenti di una devozione cristiana innestata di cultura hippie.

Sono i primi anni Settanta, un'epoca di battaglie ideali affiancate, in quel microcosmo idealtipico chiamato «*Crossroads*», dal persistere di convenzioni perbeniste quando non francamente bigotte. Due gli eventi che attirano a sé i personaggi, in una stessa giornata: un ritrovo informale per il clero, al quale si suppone partecipi tutto il circondario della chiesa protestante di New Prospect; e il concerto di *Crossroads*, meta ben più attraente per i ragazzi in pantaloni a zampa d'elefante e per le loro adoranti adolescenti, con tutto l'inventario di intrighi, invidie e gelosie che nutrono il copione di simili opportunità esibitive.

Tutta la famiglia Hildebrandt è a vario titolo coinvolta in entrambi gli appuntamenti: il padre, Russ, è il ministro associato della chiesa, i cui sermoni condannano la guerra in Vietnam e spesso riportano a galla la nostalgia dei Navajo, presso i quali aveva soggiornato in Arizona. Argomenti che gli avevano

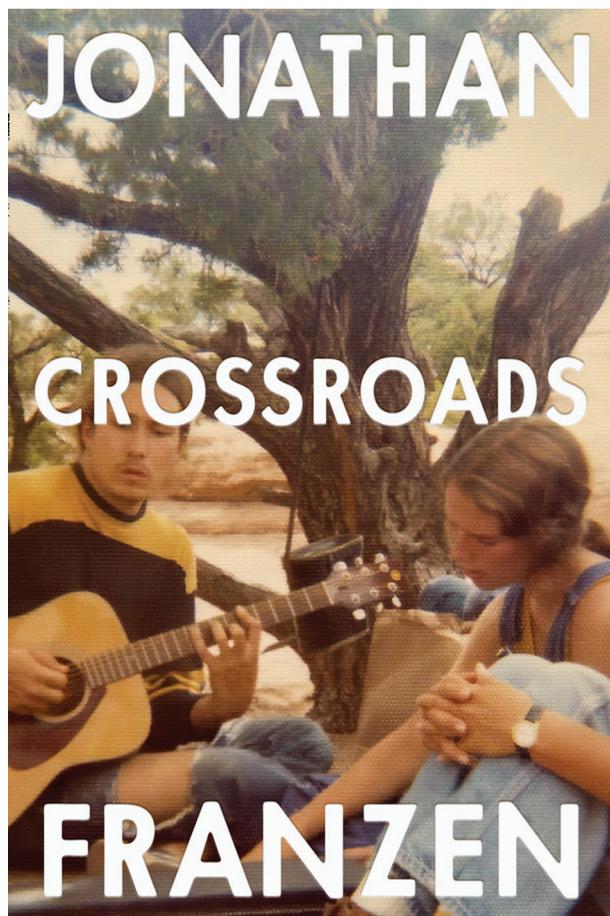
assicurato a suo tempo un uditorio entusiasta, ma avevano finito per trasformarsi via via nei «totem scoloriti» di una giovinezza i cui ideali stancavano ormai anche i più motivati militanti. Sua l'idea di coinvolgere il giovane, carismatico Rick Ambrose, rapidamente asceso al ruolo di responsabile della pastorale giovanile, e sempre più sfacciatamente propositivo nell'incarnare – con la sua fisionomia di satiro dotato di lunghi baffi e zoccoli di ordinanza – una alternativa al vecchio pastore, nel cuore dei giovani aggregati a Crossroads.

Le sue seduzioni passano attraverso l'invito a esporre pubblicamente ognuno le proprie vulnerabilità e a condividere ciò di cui ci si vergogna e ciò di cui si è orgogliosi: cose così, che in quegli anni di terremoti

esistenziali facevano presa sulle giovani coscienze allo sbando. Tra queste, la diciottenne Becky, unica femmina dei quattro fratelli Hildebrandt, inizialmente laica e votata al ruolo di reginetta della comunità, il cui tramite verso Crossroads è il talentuoso musicista Ivan Tanner con cui finirà per sposarsi; non prima di essersi concessa una serie di visioni mistiche, che la conquistano definitivamente alla parola di Dio.

Degli altri fratelli, l'unico che la ama, probabilmente in modo insano, è Clem, personaggio non immediatamente sollecitante la nostra empatia ma forse il più interessante, proprio a causa di certe sue fragili perversioni, che lo indurranno a compensare la vergogna indotta dalla debolezza del padre – sempre più in difficoltà a fronte delle seduzioni esercitate da Rick Ambrose sui ragazzi – con una assurda dimostrazione di virilità, grazie alla quale si rende disponibile alla leva. Con il rischio di venire spedito in Vietnam a combattere quella guerra contro la quale aveva tante volte manifestato.

Clem si dibatte tra il disgusto per il clan di fricchettoni radunati in Crossroads, l'umiliazione condivisa con il padre, di fatto espulso dalla comunità, il dolore per la necessaria frustrazione del suo amore per la sorella e il senso di colpa per l'inutile sofferenza inflitta alla sua ragazza, che abbandona per prepararsi a scontare i propri immaginari peccati di giovane privilegiato: se non in Vietnam, dove alla fin fine non verrà arruolato, sulle montagne delle Ande, dove si sottoporrà a lavori al limite di ogni umana resistenza. Umiliazione, vergogna, senso di colpa, aspirazioni alla punizione, tutto il corredo di una religione interpretata nel più corrivo dei modi viene distribuito, con notevole esercizio di letteraria abnegazione, da Franzen ai suoi personaggi: al ritorno a casa da un sofferto appuntamento con quella che vorrebbe diventasse la sua amante, Russ si avventa sul posacenere della moglie e si imbratta la faccia con i residui di sigaretta, poi non contento se li mette in bocca: «Vergogna e mortificazione erano ancora le sue vie d'accesso alla misericordia divina».



Solo il più piccolo dei figli, Judson, non è stato ancora guadagnato alla penitenza; e c'è qualche incertezza anche da parte del quindicenne fratello di mezzo, Perry, il quale – a vantaggio dei piccoli traumi necessari a ogni plot che desideri assicurare un godibile intrattenimento – ci fornisce alcuni motivi di apprensione, drogandosi, spacciando, sbronzandosi e rivelando una notevole propensione alla genialità, ciò che lo rende odioso al padre prima e alla sorella poi.

Caro lo è, invece, e molto, alla madre: Marion legge nella instabilità mentale del figlio una continuità con la propria, teme in Perry quella sofferenza psichica che le si scatenò, nella prima giovinezza, a seguito della relazione frustrata con un uomo sposato. Una relazione approdata all'aborto procuratole da un impostore, che non aveva esitato a abusare di lei, e che Franzen chiama – senza ricorsi a quelle velature simboliche evidentemente superflue alla sua idea di letteratura – «Satana». Sic et simpliciter.

Di tutto ciò veniamo a sapere tramite il racconto che Marion ne fa alla sua psicoanalista, alla vigilia di una emancipazione dal suo passato che la ricondurrà – nel bene e nel male, per il peggio e per il meglio, di nuovo e più inesorabilmente – al suo passato. E poiché questo è già più di quanto non sia lecito dire, passiamo senza ulteriori preamboli la parola all'autore, intervistato via Zoom in una pausa strappata alla sua passione per il birdwatching.

C'è in «Crossroads» una parola ricorrente, «slippage», tradotta con «slittamento», che mi chiedo se non possa essere considerata come il minimo comune denominatore di tutto il romanzo: riguarda, infatti, nella forma di una devianza psichica, sia il personaggio di Marion che quello del terzogenito Perry; ma è implicata anche nella deriva mistica di Becky e nei ribaltamenti esistenziali di Clem. Per non dire che lei descrive il solo incidente fisico presente nella trama come uno slittamento («slide backward») della macchina di Russ sulla neve, alla fine del suo unico pomeriggio fedifrago: anch'esso uno scivolamento dalla norma.

È vero, non ne ero consapevole: è una linea interpretativa del romanzo del tutto nuova per me, che trovo molto interessante. In effetti, mi fa ripensare a una discussione con la mia traduttrice tedesca proprio sul come rendere il termine *slippage*, che mi ha fatto capire quanto ritenesse importante tradurlo correttamente. L'immagine di riferimento era per me, allora, quella di una catena della bicicletta allentata, che non è più perfettamente coinvolta nel movimento e perciò esce dagli ingranaggi: risposi di scegliere la parola tedesca che meglio si adegua a questa sorta di deragliamento, e di andare avanti così per il resto del testo. Ma ero beatamente inconsapevole delle implicazioni che mi ha indicato con la sua domanda.

*Gl'el'ho chiesto perché quando uscì «Le correzioni» lei mi spiegò come il titolo funzionasse a indicare diversi generi di riassetamenti: non solo dei personaggi nei confronti della realtà, ma anche dei mercati finanziari dopo una impennata, e degli istituti penitenziari che si adeguavano all'incremento della criminalità. Qui, il minimo comune denominatore non è nel titolo, ma mi sembrava potesse ritrovarsi seminato nel testo, appunto. Infatti. Anche qui, peraltro, il titolo *Crossroads* ha diverse valenze: funziona a indicare come ognuno dei personaggi si trovi, in qualche modo, a un crocevia. La stessa famiglia Hildebrandt, nella sua interezza, è di fronte a un incrocio. Per non parlare di tutte le altre scelte di fronte alle quali si trova il gruppo dei giovani cristiani. Avevo anche in mente la canzone di Robert Johnson che si intitola *Crossroads*, e l'insofferenza di Russ circa il modo in cui i rockettari trasformano questo bellissimo blues.*

Alla fine di quella che sarà la sua ultima seduta psicoanalitica, Marion riferisce del proprio incontro, quando era ventenne, con l'uomo che chiama «Satana», dal quale ha subito ripetuti abusi. La sua analista, Sophie, le chiede di parlarle del suo odio per il Natale, metonimicamente rappresentato da Santa Claus: «Maybe you should tell me about Santa». L'assonanza tra Satana

e Santa è lampante. Per di più, il capitolo successivo si apre con il personaggio di Frances che, in macchina con Russ, vede passare il figlio di lui, e esclama: «Oh, c'è Perry... Si parla del diavolo». Non saranno mica coincidenze, vero?

Direi che è stato per me un caso di serendipity, una felice opportunità che mi si è presentata inaspettatamente. Ho pensato a Marion come a una di quelle giovani persone molto profondamente immerse nei dogmi della religione cattolica: per lei Satana era, a quel tempo, una figura importante, tutt'altro che una pura metafora. Quando Marion si ritrova incinta, va a bussare in cerca di aiuto alla casa dove abitava un tempo la sua amica: «La porta si aprì quasi subito; e davanti a lei apparve Satana». Mi è sembrata una riga efficace. Cercando come rappresentare questo uomo, l'ho immaginato grasso, calvo, barbuto. Era quasi Natale, ho realizzato che avrei potuto giocare sull'assonanza tra «Santa» a «Satana»; ma non lo avevo programmato, è stata una di quelle felici occasioni che si presentano ogni tanto.

Per restare a Marion e alla sua psicoanalista, una piccola curiosità: a volte la chiama con il suo nome, Sophie, molto spesso invece inventa per lei un epiteto non corrente, come potrebbe essere quello di strizzacervelli: la chiama «dumpling», che in italiano significa «gnocco» e non poteva per ottime ragioni essere mantenuto per una donna. Silvia Pareschi traduce dunque: «raviolo». Suona strano comunque, no?

Il fatto è che, come molti pazienti, Marion si vergogna di raccontare alla sua analista quel che le è

«Era precisamente questa la mia intenzione: scegliere personaggi più comuni di quelli dei miei libri passati, **personaggi qualunque** in un mondo del tutto realistico.»

successo, o quantomeno ha molte resistenze. Sophie le è necessaria ma al tempo stesso detesta il fatto che lei abbia tutte le risposte pronte: è irritata dalla sua figura pesante, che riempie tutta la sedia, almeno in apparenza felicemente sposata con il suo dentista. Marion ha bisogno di chiamarla in un qualche modo stupido, che gliela renda ridicola. Anche qui, nel parlare di Sophie come di una *chair-filling dumpling* c'è un gioco di parole analogo a quello con Satana e Santa. Ma per altro verso, mi serviva uno stratagemma puramente pratico per costruire una lunga scena occupata da due donne, e non volevo limitarmi a intervallare i loro nomi, così ho immaginato come Marion potesse pensare a Sophie, e a un certo punto ho trovato questa parola.

*Come ha fatto a familiarizzarsi così profondamente con l'atmosfera «hippie-dippie» di Crossroads? Ha avuto a che fare con qualcosa di simile durante la sua adolescenza? Certamente. Da giovane, per sei anni, ho fatto parte di una comunità cristiana, e con un certo disappunto ne ho anche scritto in un capitolo di *Zona disagio*. Spero che nessuno lo abbia notato: sarebbe stato più divertente, infatti, se queste mie descrizioni di Crossroads fossero venute fuori dal niente. Invece... sì, conoscevo le abitudini di questo genere di gruppi, e in *Zona disagio* raccontai come fossi tutto concentrato sulla mia vergogna, sul mio imbarazzo, sulla mia insicurezza, e quanto fosse stato orribile essere un ragazzo di quattordici anni con tutte quelle pressioni sociali addosso. Sei anni sono un bel pezzo di vita, ma non sono stato capace di farmene qualcosa: fu una esperienza molto più interessante di come non sia riuscito a rappresentarla. Così, tutto quel materiale raccolto era lì in attesa...*

*Non ricordavo quel capitolo. In ogni caso, questo suo nuovo romanzo mi ha dato l'impressione che fosse guidato dall'intento di avanzare di un altro passo nell'indagine di un *Everyman* del Midwest. È così?*

Era precisamente questa la mia intenzione: scegliere personaggi più comuni di quelli dei miei libri passati,

«Durante gli ultimi vent'anni mi sono mosso nella direzione di un linguaggio più trasparente.»

personaggi qualunque in un mondo del tutto realistico. Nei miei primi tre romanzi entrava, di fatto, anche qualche elemento fantascientifico, e persino in *Freedom* e in *Purity* avevo comunque introdotto elementi importanti della guerra in Iraq, del mondo dei miliardari, e figure internazionalmente famose; ma alla fin fine mi sono accorto che desideravo scrivere solo ed esclusivamente di persone qualunque. Perciò sì, era questo il mio programma. Sono uno scrittore venuto fuori dagli anni Sessanta e Settanta della letteratura americana: la vena postmoderna ospitava molta satira, situazioni estreme. L'idea era che per rendere giustizia della pazzia del mondo reale fosse necessario introdurre nella finzione narrativa elementi altrettanto folli. La mia scoperta del fascino che esercita su di me il realismo quotidiano cominciò gradualmente a metà degli anni Novanta... non voglio dire che sia stata la scelta migliore, ma certamente quella più di mio gusto. Attraverso il lavoro di Paula Fox, Alice Munro, Elena Ferrante, ho capito meglio che tipo di scrittore sono. E, sì, potrei ancora scalare le vette del romanzo sociale, introdurre elementi folli nelle mie trame; ma il fatto è che mi stanno più a cuore le relazioni personali, mi interessa di più come estrapolare un dramma da fatti molto semplici. Forse *Crossroads* è il libro che sento più vicino, quello che avrei dovuto scrivere durante tutto il tempo che ho alle spalle.

Leggendo questo romanzo ho pensato al suo sforzo nel sintonizzarsi con il linguaggio di personaggi che hanno quella mentalità, quel lessico così elementare. Non era l'unica scelta possibile: la letteratura è piena di situazioni banali descritte con un linguaggio molto sofisticato. Non l'ha fatta soffrire abbandonare la sua lingua così precisa e elegante, la lingua dei saggi che ha scritto in questi stessi anni, per adattarsi alla mediocrità delle figure che popolano «Crossroads»?

Durante gli ultimi vent'anni mi sono mosso nella direzione di un linguaggio più trasparente, è vero. Mi sembrava di avere mostrato a sufficienza, nelle *Correzioni*, quali fossero i miei mezzi: lì la mia lingua era sempre al massimo, sembrava che a ogni pagina dovessi ricordare al lettore di cosa fossi capace. Già quando cominciai a scrivere *Freedom*, mi proposi di mettermi queste performance linguistiche alle spalle. O forse non avevo altra scelta, forse il fatto è che sto diventando vecchio e procedere verso la semplificazione è qualcosa che accade un po' a tutti gli scrittori... beh, Joyce a parte. Dunque sì, il mio linguaggio si è fatto un po' più tranquillo, l'esuberanza giovanile se n'è andata altrove, magari appunto perché mi sento più stanco o perché il mio cervello non ha più le stesse prestazioni di una volta. Per la verità, però, non mi sembra sia tanto questo il problema, quanto la necessità di mettere la lingua al servizio di una proposta artistica il cui obiettivo sia di non creare alcun confine tra il testo e il lettore. Direi che è questa la mia priorità: non costringere chi legge a stare sempre all'erta per cogliere le mie performance linguistiche, bensì favorire lo scivolamento nel libro senza sollecitare nessun altro tipo di consapevolezza se non quella che riguarda i personaggi. Solo quando faccio parlare Perry, visto che lo descrivo come un genio, mi sono sentito legittimato a far fare un salto al linguaggio: è stato facile e divertente. Mi ha molto aiutato la lettura dei racconti di Alice Munro, la lezione derivata dalla sua mancanza di esibizionismo: crea situazioni avvincenti con materiali semplici, e tuttavia le sue pagine traboccano di stress, a ogni frase. Tutto questo mi è servito da indicatore, mi ha fatto capire come sia più difficile scrivere frasi originali senza appoggiarsi alla stampella del linguaggio, e come la lingua debba invece preoccuparsi di rendersi adeguata al pensiero dei personaggi, di servire

la contingenza. Quando scrivo i miei saggi posso permettermi di esprimermi come Perry, lì non ho bisogno di nascondere la mia intelligenza, non devo fingere che i miei ragionamenti non siano sofisticati e complessi; ma molti personaggi non funzionano così, parlano piuttosto dal regno dei sentimenti.

Il personaggio del quindicenne Perry, dotato di una intelligenza cervellotica e autodistruttiva, il cui capitale ammonta a un ingente quantitativo di droga, e che finirà per avere un crollo psichico, sembrerebbe ricalcare qualcuno a lei caro...

Certo che avevo in mente qualcuno, un amico del liceo, ma non era mentalmente disturbato. Perry invece lo è, la trama lo richiedeva: non tanto quella di *Crossroads* quanto quella dei libri che seguiranno, perché questo è il primo romanzo di una trilogia. Ma, a parte il personaggio di Perry, ho inventato di più in questo libro di quanto non abbia fatto nei precedenti: sono ormai in un'età dove sono poche le esperienze che non abbia già rappresentato, poche le persone che mi siano piaciute e delle quali non abbia poi scritto in qualche forma. Arrivato al mio settimo romanzo, sono a un punto in cui, seduto alla scrivania, ripercorro mentalmente l'elenco di tutte le persone incontrate finché non mi riesce di mettere a fuoco un personaggio. Puoi inventare tutte le situazioni drammatiche che vuoi, ma se non vedi e non senti i personaggi che le abitano è come se non avessi alcun materiale narrativo a disposizione. Se pensi a qualcuno per cui provi qualche forma di affetto, poi questa si trasferisce abbastanza automaticamente al personaggio che ne viene fuori.

Qual è la sua priorità nello scrivere un romanzo: come rendere vivi i personaggi, come differenziare le loro voci, quali strategie usare per allestire un buon intrattenimento per i lettori...

Se intendiamo l'intrattenimento nella sua accezione più ampia, è questo che più mi sta a cuore: come

creare sulla pagina esperienze che i lettori siano felici di condividere. Per arrivare a questo traguardo, quasi tutto il lavoro consiste nello sviluppo dei personaggi: non lo avevo messo in programma quando cominciai a scrivere, fa parte di quel processo di conoscenza di me stesso che dura da quarant'anni, e che mi ha portato a pensare che do il meglio di me come scrittore realista. Tutto il lavoro che ho immagazzinato va nella costruzione dei diversi caratteri: una volta che li ho messi a fuoco, allora posso perdermi in loro, e penetrarne l'animo.

Ora che la scrittura di «Crossroads» è alle spalle, qual è il personaggio al quale si è affezionato di più?

Non ce n'è uno in particolare, per la verità. Posso dirle però che di certo Becky è stata la figura che mi è stato più difficile amare. È strano, ma le ragazze popolari come lei, queste giovani donne tanto attraenti, in un romanzo tendono a non andare molto lontano. Se tutti quelli che hanno attorno le amano, per un autore è difficile simpatizzare con loro. Non è stato facile, dunque, scrivere di Becky, e non è detto che ci sia riuscito.

Forse «Crossroads» è il romanzo nel quale ha descritto le scene di sesso in modo più esplicito: insieme alla felicità, è l'argomento in cui uno scrittore rischia di più di risultare noioso. Lei come ha fatto a evitare questa deriva?

Se c'è un trucco nel descrivere scene di sesso penso che consista nell'anticipare il possibile disagio del lettore. Il metodo – almeno per me – è rendere esplicita l'implicazione di stati emozionali o di qualunque altro elemento della storia, dunque evidenziare che il sesso non è fine a sé stesso. L'ultima cosa che vorrei è far pensare che stia giocando con effetti pornografici; ma al tempo stesso, desidero che chi legge si senta coinvolto, eccitato: è difficile, sì, ma non poi così tanto se la priorità è prendersi cura del lettore e insieme proteggere sé stessi, sia preservando la propria tensione erotica sia evitando la possibilità di sentirsi in imbarazzo.

Elena Sbrojavacca

Roberto Calasso: la letteratura assoluta

«Il Grand Continent», 4 agosto 2021



La morte di Calasso è l'occasione per ripercorrere un periodo della letteratura italiana segnato dalla sua impronta. Un omaggio alla vita del direttore di Adelphi

«Il destino morde come un cane e imprigiona come un vestito stretto.»¹ È un proverbio che Roberto Calasso ha messo in bocca a Utnapishtim, protagonista della *Tavoletta dei Destini*, ultimo pannello della sua vasta Opera senza nome. È stato impossibile per chiunque non accarezzare l'idea di destino di fronte alla concomitanza della sua scomparsa e dell'uscita di *Bobi* e *Memè Scianca*, i due volumi più intimi della sua produzione. «Vedrà, saranno qualcosa di completamente diverso da tutto ciò che ho scritto in precedenza» mi aveva annunciato con entusiasmo durante la nostra ultima telefonata nel maggio scorso. «Lei non ne sa proprio nulla?» aveva aggiunto, compiacendosi del mio essere all'oscuro di tutto, come chi pianifica una bella sorpresa. Come tale avevo in effetti accolto l'anticipazione dei risvolti editoriali, che rivelavano i contenuti autobiografici dei nuovi scritti: nelle opere precedenti, le occorrenze della prima persona singolare si contavano sulle dita di una mano. Ho ricevuto i due volumi il 27 luglio e per tutto il giorno successivo sono stata immersa nella lettura; così, per un'amara ironia della sorte, la mia uscita dalle memorie di Calasso è coincisa con il suo abbandono del mondo fisico.

Negli ultimi otto anni, questi due mondi – quello delle storie e quello della cosiddetta realtà – avevo avuto alcuni punti di tangenza: da quando avevo cominciato a studiare la sua opera per costruire lo studio poi pubblicato con il titolo di *Letteratura assoluta*², Calasso mi aveva donato alcuni preziosi momenti di confronto, in genere immediatamente successivi all'uscita di un nuovo libro. Tuttavia, con ogni sua pagina Roberto Calasso ci invita a usare la lettura come uno strumento di indagine di ciò che non si vede, di ciò che impone di essere riconosciuto nell'invisibile. È quello che cerco di ricordarmi mentre fatico ad accettare la realtà della sua morte. Posta di fronte a una sfida di comprensione eccezionale, come quelle che i suoi libri mi hanno tante volte messo davanti, proverò quindi a utilizzare i testi a cui il destino ha dato un valore testamentario per rileggere una volta di più la sua immensa opera di editore e di scrittore.

BOBI E LE EDIZIONI ADELPHI

La casa editrice Adelphi, nata nel 1963 a Milano, rappresenta un unicum nel panorama editoriale italiano ed è oggetto di culto da parte di una nutrita

1. Roberto Calasso, *La Tavoletta dei Destini*, Adelphi, Milano, 2020, p. 128.

2. Elena Sbrojavacca, *Letteratura assoluta*, Feltrinelli, 2021.

«Roberto Calasso ci invita a usare la lettura come uno strumento di indagine di ciò che non si vede, di ciò che impone di **essere riconosciuto nell'invisibile.**»

schiera di lettori che nel tempo si sono identificati con le sue scelte raffinate, fra letterature di tutti i tempi e di tutti i luoghi, scienze, arti e filosofie. Adelphi è pressoché universalmente identificata, e non a torto, con Roberto Calasso, che è stato fra i suoi fondatori. Fiorentino, classe 1941, Calasso ha svolto un ruolo di primo piano nella crescita di questa casa editrice, arrivando in breve tempo a reggerne le fila: è stato direttore editoriale nel 1971, consigliere delegato nel 1990, presidente dal 1999 fino alla morte. Dietro al successo di Adelphi, e alla sua immediata riconoscibilità in un mercato editoriale sempre più appiattito nell'indistinguibile, si cela la dedizione con cui, in quasi sessant'anni di lavoro, Calasso ha scelto e curato ogni singola pubblicazione marchiata dal pittogramma cinese della luna nuova.

La nascita della casa editrice è legata a una sorta di mito fondativo che viene ripercorso nel volumetto *Bobi*: il 30 maggio 1962, giorno del ventiduesimo compleanno di Calasso, lui e Roberto Bazlen, per tutti «Bobi», di trentanove anni più vecchio, si trovano nella villa di Ernst Bernhard sul lago di Bracciano. Lì per la prima volta Bobi illustra a Calasso il nuovo progetto che ha in mente. Consulente editoriale per numerose case editrici italiane, il triestino Bazlen è una figura essenziale per la cultura italiana del Novecento: è lui a far conoscere e diffondere in Italia l'opera di Sigmund Freud, Franz Kafka, Robert Musil e Carl Gustav Jung. Lettore inesausto, è descritto da Calasso come sempre intento a scoprire autori ignorati anche dai più audaci fra i critici italiani. È grazie a Bobi e alle sue passioni che i lettori italiani incontreranno la Mitteleuropa e la sua monumentale letteratura, da Joseph Roth a Elias Canetti.

Calasso conosce Bazlen a Roma, tramite l'intercessione di Elémire Zolla e Cristina Campo. Ne viene

immediatamente colpito come da qualcuno che si distingue in maniera netta da tutto ciò che lo circonda: «Con lui, per la prima volta, avevo l'impressione di qualcuno che fosse riuscito a sbarazzarsi di tutte le *idee correnti* (ed erano tante, allora – e pesanti, difficili da smuovere). E questo dopo averle attraversate, ma in un tempo remoto, come malattie infantili»³.

«Faremo solo i libri che ci piacciono molto» gli annuncia Bobi presentandogli il progetto adelphiano. Il catalogo si distinguerà per la variegata degli argomenti e dei generi scelti da Bobi assieme al cofondatore Luciano Foà e dai giovanissimi collaboratori Calasso e Claudio Rugafiori, sempre rivendicando con fierezza passioni e idiosincrasie personali. L'asse portante della loro costruzione è l'edizione critica – la prima in Europa – dell'opera di Friedrich Nietzsche, filosofo allora guardato con sospetto, soprattutto dalla casa editrice Einaudi, impegnata in un importante sforzo di «pedagogia delle masse». A occuparsi della monumentale impresa filologica sono Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Calasso proseguirà nel solco tracciato assieme a Bobi, che, morto improvvisamente nel 1965, riesce a veder pubblicato solo *L'altra parte* di Alfred Kubin, primo numero della collana Biblioteca Adelphi, la più rappresentativa del catalogo. La ricchezza della proposta editoriale Adelphi è immediatamente ravvisabile già nella selezione dei primi testi che la compongono, ricordati in *Bobi*: il racconto di un viaggio mistico compiuto da un Anonimo russo (*La via di un pellegrino*) si trova accanto alla testimonianza di una reclusione durante il secondo conflitto mondiale (*Cella d'isolamento* di Christopher Burney) e alla storia di una complessa relazione fra un

3. Roberto Calasso, *Bobi*, Adelphi, Milano, 2021, p. 18.

«Nel mondo contemporaneo, che ha accantonato il divino, il potere di celebrare la sfera dell'invisibile è diventato, per Calasso, una prerogativa della letteratura.»

padre e un figlio in epoca vittoriana (*Padre e figlio* di Edmund Gosse).

Più avanti emergeranno gli interessi scientifici – dall'etologia di Konrad Lorenz alla matematica di Paolo Zellini, approdando alla creazione della collana Animalia e all'incredibile successo di vendite della fisica teorica di Carlo Rovelli –, la straordinaria fortuna di Simenon, con e senza Maigret, La collana dei casi, le pietre cristalline dei peradam, e tante tantissime altre pubblicazioni fondamentali.

È interessante che nel congedarsi dal «grande serpente»⁴ Adelphi Calasso abbia voluto connettersi alle origini della sua lunga storia, seguendo un movimento retrospettivo tipico di molti dei suoi libri. Altrettanto significativo è che nel ritratto di Bobi venga messa in luce una caratteristica essenziale che noi dobbiamo riconoscere a Calasso stesso: la capacità «totale» di distinguere la qualità di un'opera dal suo suono.

L'OPERA SENZA NOME

All'attività editoriale, Calasso ha sempre affiancato quella di critico e scrittore. Per Adelphi, ha curato e tradotto opere di sant'Ignazio di Loyola, Friedrich Nietzsche, Karl Kraus, e redatto postfazioni a Robert Walser, Frank Wedekind, Max Stirner e Daniel Paul Schreber. Alle *Memorie di un malato di nervi* di Schreber ha dedicato anche il suo romanzo *L'impuro folle* del 1974. Sempre per Adelphi sono uscite le sue raccolte di saggi *I quarantanove gradini* (1991), *La letteratura e gli dèi* (2001), *La follia che viene dalle Ninfe* (2005), *L'impronta dell'editore* (2013), *Come ordinare una biblioteca* (2020), *Allucinazioni*

americane (2021), e la selezione dei suoi risvolti di copertina *Cento lettere a uno sconosciuto* (2003).

Soprattutto, Calasso è l'autore di una vastissima Opera senza nome, avviata nel 1983 con *La rovina di Kasch* e proseguita nei decenni successivi con *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988), *Ka* (1996), *K.* (2002), *Il rosa Tiepolo* (2006), *La Folie Baudelaire* (2008), *L'ardore* (2010), *Il Cacciatore Celeste* (2016), *L'innominabile attuale* (2017), *Il libro di tutti i libri* (2019) e *La Tavoletta dei Destini* (2020). L'insieme è impressionante tanto per la mole (quasi cinquemila pagine) quanto per la fermezza del pensiero centrale e per la varietà di epoche e di temi coinvolti. Si tratta di un grande tentativo di inseguire l'origine della modernità e del periodo nel quale viviamo, icasticamente definito «l'innominabile attuale». Gli undici volumi concorrono a delineare uno spazio elettivo per la letteratura in questo scenario di continua metamorfosi dai contorni incerti. Al suo ideale Calasso ha dato il nome di «Letteratura assoluta»: un'espressione che descrive, da un lato, la fisionomia assunta dalla letteratura a partire dal Diciannovesimo secolo, e, dall'altro, la possibilità perennemente data a questa forma d'arte di presentarsi come una conoscenza autosufficiente. La letteratura è «assoluta» perché etimologicamente rivendica il fatto di essere «sciolta, slegata» da qualsiasi obbligo di moralità e rilevanza sociale, e perché al contempo si assimila alla ricerca di un Assoluto. Sembra ereditare alcune caratteristiche proprie del rito, e in modo particolare del rito sacrificale, che un tempo era stato considerato il più efficace mezzo di comunicazione con il divino. Nel mondo contemporaneo, che ha accantonato il divino, il potere di celebrare la sfera dell'invisibile è diventato, per Calasso, una prerogativa della letteratura.

4. Così viene definita la casa editrice in R. Calasso, *Cento lettere a uno sconosciuto*, Adelphi, Milano, 2003.

«I miti fanno irrimediabilmente parte del nostro paesaggio mentale.»

I volumi che compongono questa poderosa architettura narrativa hanno una natura composita: brani di invenzione romanzesca si alternano in maniera imprevedibile a citazioni, riscritture di miti, stralci di critica letteraria e di filosofia. Vastissima è l'estensione della materia trattata, che spazia dall'India vedica alla Parigi degli impressionisti, con puntate nel cinema di Alfred Hitchcock e nella filosofia di Walter Benjamin.

Nel primo libro dell'Opera, attraverso la figura di Charles Maurice de Talleyrand, si indaga il mistero dell'epoca in cui la letteratura assoluta ha le sue radici. Attraverso una serie di aneddoti, aforismi e riflessioni, vengono poi presentati personaggi-cardine del periodo compreso tra la fine del Diciottesimo secolo e gli anni Ottanta del Ventesimo: un'epoca in cui, come notava un recensore d'eccezione come Italo Calvino, al mondo ciclico, ritualizzato, delle società basate sulle pratiche sacrificali è venuto a sostituirsi in modo definitivo il mondo «della ragion di Stato, degli esperimenti sulla società, dei processi politici e delle carneficine di massa»⁵. A tal proposito, Calvino scrisse, con lucidità estrema, che *La rovina di Kasch* tratta di due argomenti: «Il primo è Talleyrand, il secondo è tutto il resto»⁶. Molti protagonisti del primo volume, da Talleyrand a Joseph de Maistre, riprenderanno poi la scena nella *Folie Baudelaire*, dove Calasso tornerà a interrogarsi sull'essenza della modernità, in un intreccio che procede sul filo delle analogie e interseca le vite di molti protagonisti della Parigi di metà Ottocento. Il tema del sacrificio, centrale nella *Rovina di Kasch*,

ritorna nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*, che si propone di rinarrare i cicli della mitologia classica. Le storie di dèi ed eroi vengono continuamente risvegliate di fronte ai nostri occhi. O, come preferisce dire Calasso, noi siamo costretti a risvegliarci dinanzi a loro: i miti fanno irrimediabilmente parte del nostro paesaggio mentale, sono un universo di azioni già compiute sul quale si modellano tutte le nostre azioni.

Ka fa da ideale controcanto alle *Nozze*, attraversando la sterminata galassia dell'India vedica e delle sue storie. Dodici anni più tardi, con *L'ardore*, Calasso tornerà a visitarla con un ardito tentativo di commento allo Śatapatha Brāhmaṇa, un complesso trattato sul sacrificio. Nel mezzo, c'è *K*. Per capire come un libro su Kafka stia accanto a uno sul Veda basta leggere questo passaggio dell'incipit: «L'oggetto di cui Kafka scrive è la massa della potenza, ancora non dissociata, sceverata nei suoi elementi. È il corpo informe di Vrta, che trattiene le acque, prima che Indra lo trapassi con la folgore»⁷. Ulteriori contatti tematici intervengono a rafforzare il legame fra *K*. e le altre parti dell'opus calassiano. Per esempio, il rilievo sul fatto che Kafka si muova in un tempo in cui «il religioso o il sacro o il divino, per un oscuro processo di osmosi, sono stati assorbiti e occultati in qualcosa di alieno, che non ha più bisogno di nominarli perché è autosufficiente e si appaga di essere descritto come società»⁸. Non deve stupire che in questo intarsio si inserisca anche Giambattista Tiepolo. Calasso ammira nell'artista veneziano la capacità innata di tradurre il pensiero in un repertorio iconografico ridotto ma al tempo stesso multiforme: poche figure ritornano nelle sue opere in vesti sempre nuove, con un andamento che ricorda le varianti mitiche. Del resto, mitica è per Calasso la forma originaria del pensiero, fatta proprio di immagini. Con *Il Cacciatore Celeste* Calasso insegue invece le sfuggenti origini dei processi di ominizzazione. Il

5. Italo Calvino, *Roberto Calasso, La rovina di Kasch*, in Id., *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano, 1995, pp. 1016-1022, spec. 1016.

6. Ibidem.

7. Roberto Calasso, *K*, Adelphi, Milano, 2002, p. 16.

8. Ivi, p. 33.

«La presenza quasi fantasmatica delle letture di Calasso sono il riflesso della sua particolare concezione della letteratura come **forma onnivora**, che si appropria di ogni sapere per renderlo materia di racconto.»

tema centrale del libro, la caccia, compariva già nella *Rovina*, in *Ka* e nell'*Ardore*. L'attività venatoria – e più precisamente nel momento della trasformazione dell'uomo preistorico da preda a predatore – viene vista come il presupposto del sacrificio, perché rappresenta il momento in cui l'uomo sovverte un ordine cosmico, uccidendo gli animali di cui prima subiva la forza. Il grande stravolgimento psichico che questo passaggio significa sul piano evolutivo offre il destro per alcune riflessioni su un'altra questione essenziale dell'Opera: la stretta corrispondenza fra le strutture logiche della mente e il mondo esterno. *L'innominabile attuale* si riallaccia fin dal titolo alla *Rovina di Kasch*, dove la medesima espressione compariva a indicare la contemporaneità. Con inedita urgenza, il volume getta uno sguardo panoramico sul presente, l'«era dell'inconsistenza», riflettendo sulle conseguenze di alcuni processi avviati in quel tempo imprecisato a cui corrisponde l'inizio della modernità.

Anche *Il libro di tutti i libri* riprende degli spunti già contenuti nella *Rovina* e si avventura nell'oceano delle storie della Bibbia ebraica, Tanàkh. Il libro è tessuto seguendo un principio squisitamente narrativo: commenti e riflessioni teoriche affiorano lungo un disegno che sono i personaggi biblici a dettare, con il procedere delle loro storie. Le riletture psicologiche, antropologiche, e letterarie della Bibbia sono intrecciate ai testi di partenza, racconto ed erudizione sono continuamente avviluppati.

L'ultima parte dell'Opera è *La Tavola dei Destini*, il cui titolo si riferisce a un misterioso oggetto comparso per la prima volta nel *Cacciatore Celeste*, laddove Calasso ragionava sulle potenze che precedono qualsiasi divinità e incombono anche sugli

dèi. La prima fra queste potenze è Necessità, una forza cieca che si impone sulla trama dell'esistenza. Per riuscire a convivere, gli dèi avevano bisogno di una piccola tavoletta di argilla che impartiva ordine al mondo. Un giorno la tavoletta fu rubata da Anzu, il guardiano con il corpo d'aquila e la testa di leone; la storia dello sgomento che allora invase gli dèi è raccontata, assieme a tante altre, in questo volume. A narrarla è Utnapishtim il Remoto, misterioso personaggio della mitologia mesopotamica che ha salvato l'umanità da un diluvio. Utnapishtim viene visitato nel posto in cui si trova, a Dilmun, da Sindbad il Marinaio, l'avventuriero delle *Mille e una notte*. È a lui che Utnapishtim racconta le tante storie accadute prima del Diluvio – fatte, come sempre, di uomini e dèi, di inganni e vendette, e, soprattutto, di tentativi costanti di mantenere l'ordine, quel fragile equilibrio fra visibile e invisibile che è il presupposto dell'esistenza. Fra i molti modi di avvicinare i misteri di questo ordine c'è quello di provare a raccontarlo, e, proprio per questo, *La Tavola dei Destini* è il volume in cui la vocazione narrativa di Calasso si esprime al massimo grado, lasciando scorrere in piena libertà il flusso delle storie. Nelle opere che la precedono, la messe di riferimenti bibliografici accumulati da Calasso per costruire i suoi libri è accessibile al lettore sotto forma di un repertorio finale nel quale sono elencate tutte le citazioni apparse nei testi. La presenza quasi fantasmatica delle letture di Calasso, che riaffiorano talvolta in modo esplicito, talaltra soltanto tramite allusioni che il lettore è invitato a cogliere autonomamente, sono il riflesso della sua particolare concezione della letteratura come forma onnivora, che si appropria di ogni sapere per renderlo materia di racconto. Nella

«La memoria è fatta di buchi, come un territorio crivellato di crateri vulcanici ormai inattivi.»

Tavoletta dei Destini non compaiono pause di riflessione o inserzioni aforistiche ad arrestare il racconto e non ci sono neppure, alla fine del libro, repertori a cui attingere per ricostruirne il retroterra. Tutti i riferimenti storici, archeologici e filosofici di Calasso sono completamente assorbiti dalla voce narrante di Utnapishtim, scorrono nel fiume del suo racconto.

MEMÈ SCIANCA

Benché i due volumi usciti lo scorso 29 luglio non facciano parte, numerosi sono i punti di contatto tematici e stilistici che li legano all'Opera senza nome. Per questo motivo, sarà interessante rileggerli alla luce degli undici volumi, prestando particolare attenzione all'autobiografico *Memè Scianca*. In questa sede, mi limiterò soltanto a farvi cenno. L'occasione generatrice del volume è una richiesta che arriva a Calasso dai suoi figli, Josephine e Tancredi, mentre è intento a leggere le memorie di Florenskij: i ragazzi vogliono sapere cosa ricordi dei suoi primi anni di vita. Inizia così una ricostruzione della propria infanzia che soddisfa in qualche modo un proposito remoto, un romanzo autobiografico cominciato a dodici anni e poi accantonato: «Ciò che ci è più vicino ha bisogno di una via tortuosa per arrivare a mostrarsi»⁹ commenta Calasso a settant'anni di distanza. Con la sua impareggiabile abilità mitografica, Calasso tratteggia così la propria mitologia personale. Le tessere di questo mosaico affiorano in maniera discontinua e hanno colori brillanti. L'antifascismo fiorentino, alle cui file appartenevano tanto il padre Francesco quanto lo zio materno Tristano Codignola. L'arresto e la condanna a morte del padre assieme ad altri due accademici italiani a seguito dell'omicidio di Giovanni Gentile. Il loro salvataggio grazie all'intercessione del console tedesco Gerhard

Wolf. Un libro di Fargue, sottratto al Gabinetto Vieusseux. *L'homme et la mer* di Baudelaire, la prima poesia imparata a memoria, segno di un'affinità inestinguibile. *Cime tempestose* e la scoperta della passione travolgente per la lettura. *Les Fleurs du mal* sottratto alla biblioteca del nonno Codignola, direttore della casa editrice La Nuova Italia. Un gatto di pezza come «animale guida». Come i precedenti libri di Calasso, *Memè Scianca* segue un criterio compositivo squisitamente analogico: la narrazione procede per lampi e balzi in avanti, sovrapponendo continuamente i piani temporali in ragione di sottaciute corrispondenze emotive: «La memoria è fatta di buchi, come un territorio crivellato di crateri vulcanici ormai inattivi. Qualsiasi tentativo di stabilire un itinerario simile al tracciato di una strada su una mappa è vano e tende a sfigurare gli elementi che via via incorpora»¹⁰.

Molto più che analizzare la propria vita per ricostruire un'edificante storia di sé, Calasso preferisce far parlare le immagini, che sono per lui la forma primigenia del pensiero. È un tema a cui ha dedicato moltissime pagine della sua Opera e che viene a più riprese suggerito da queste pagine. Un'immagine fra le tante che vi affiorano giustifica il delicato color pastello scelto per la copertina del volume: si tratta di un glicine fiorito che si offre allo sguardo. «Fu il primo colore che contemplai. Lo guardavo soltanto. E l'immagine si è fissata. È ancora nitida.»¹¹

Un foltissimo glicine si inerpica tutt'oggi sulla terrazza dello studio di Calasso nella sede delle edizioni Adelphi. È alla potenza di questa immagine e alla perfetta circolarità del suo apparire che mi appello mentre cerco di trovare un modo per salutare Roberto Calasso.

9. Roberto Calasso, *Memè Scianca*, Adelphi, Milano, 2021, p. 14.

10. Ivi, p. 15.

11. Ivi, p. 21.

Daniele Rielli

Adelphi offre al lettore ciò che desidera senza saperlo

«Domani», 31 agosto 2021



Rielli, autore Adelphi, e la sua percezione dell'aura della casa editrice di Roberto Calasso, quell'aura che l'ha sempre resa amata ma anche tanto invidiata

Sin da bambino ho sempre letto di tutto: libri, giornali, riviste, fumetti, cataloghi e qualsiasi altra cosa trovasse di stampato da mettere sotto gli occhi e per qualsiasi cosa intendo proprio qualsiasi cosa, comprese pubblicazioni impossibili per un ragazzino nato a Bolzano, come «Il Gommone e la nautica per tutti». Forse per via di questa fame insaziabile – oltre che per la distanza della città dove sono cresciuto dal mondo della grande editoria – per i primi decenni della mia vita non mi era mai passata per la testa l'idea di leggere o non leggere un libro e di comprarlo o non comprarlo sulla base di chi ne fosse l'editore. In quegli anni Einaudi o Scannacchiappolo Editori per me pari erano, mi interessava in primis l'autore (quando ne scoprivo uno che mi piaceva leggevo tutte le sue opere, una dopo l'altra), poi il tema, la copertina e infine il titolo. Nient'altro. Ancora oggi vedo nella libreria di mio padre diversi libri di editori improbabili, segno che da qualcuno devo aver preso.

UN SOLO MITO

La mia prima raccolta di articoli fu cercata e poi pubblicata da una piccola ma allora promettente casa editrice, diventai amico dell'editor e parlai spesso con lui delle dinamiche dell'industria; avevo appena finito di scrivere il mio primo romanzo e continuare a non avere un'idea di come funzionasse

l'editoria non era per uno scrittore quell'idea saggia che può essere per un lettore.

Come molti editor non solo italiani anche quell'editor aveva un solo mito: Adelphi, la casa editrice di Roberto Calasso. Io avevo qualche libro Adelphi a casa, ad esempio avevo molto amato *Che paese, l'America* di Frank McCourt e *La versione di Barney* di Mordecai Richler, all'università avevo studiato Nietzsche nell'edizione Colli e Montinari – nettamente superiore a qualsiasi altra edizione italiana. Ricordavo ancora molto bene anche il cardo sulla copertina della *Critica della ragion pura* di Kant, un libro che in un inconscio gesto di sopravvivenza un mio compagno di corso lanciò giù da un camminamento sospeso sopra la biblioteca del dipartimento di Filosofia, per fortuna senza prendere nessuno in testa. Comunque una bella edizione, si capiva anche dal rumore compatto che fece atterrando sul tavolo e terrorizzando le persone assortite nello studio. Le colpe li erano di Kant, il cui libro, come disse con precisione insuperata un suo contemporaneo, «sembra scritto su carta da parati».

Allora però sapevo riconoscere i Supercoralli, il blu di Sellerio, il giallo di Stile Libero, la carta grezza di Strade Blu, solo per citare alcune delle collane che abbondavano sugli scaffali delle librerie di quell'epoca; di nessuna di quelle collane però avrei comprato

un libro a scatola chiusa, così come non lo avrei comprato di Adelphi.

Poi un giorno, durante un viaggio in tram a Milano diretti chissà dove, il mio primo editor disse con il fare corruciato di chi sta parlando di un trucco fondamentale, un trucco di cui si capisce l'assoluta importanza ma che non si riesce a replicare: «Lo sai quante copie ha venduto *Leggere Lolita a Teheran*? Ed è un libro totalmente illeggibile», forse non disse «totalmente illeggibile» bensì qualcosa di peggio, era ed è rimasto sempre piuttosto tranchant. Il senso comunque era che Adelphi oltre a pubblicare bei libri era anche capace come nessun altro di vendere libri brutti donandogli un alone di importanza, il che è una specie di superpotere e, ammettiamolo, il sogno indicibile di ogni piccolo e grande editore.

Per inciso non ho mai letto *Leggere Lolita a Teheran* – per qualche motivo quella recensione non mi aveva attirato granché – e non mi stupirei se si trattasse in realtà di un libro bellissimo, il punto però qui è un altro, ed è quello su cui i detrattori e i devoti di Adelphi si trovano tutto sommato d'accordo: i libri della casa editrice hanno un'aura, un qualcosa che li qualifica anche al di là del testo. In quell'occasione comunque io pensai più che altro alle copie che si sarebbero potute vendere anche nel caso il mio romanzo si fosse rivelato brutto e, credo sfregandomi le mani, telefonai al mio agente per chiedergli di aggiungere Adelphi alla lista degli invii del mio manoscritto. Acconsentì, facendomi però velatamente capire che sarebbe stata una perdita di tempo perché quella casa editrice molto di rado pubblicava autori italiani viventi.

Andò a finire che fra tutti gli editori a cui era stato inviato il manoscritto Adelphi fu la prima casa

«I libri della casa editrice hanno un'aura, un qualcosa che li **qualifica** anche al di là del testo.»

editrice a richiamare e lo fece nella persona di Matteo Codignola. In *Memè Scianca* Calasso ricorda il ruolo di grande scopritore di talenti di Ernesto Codignola, Matteo, suo pronipote, si comportò con me in modo simile, per cui ho riconoscenza nei suoi confronti nonostante il suo carattere non sempre facile (scommetto che lui direbbe lo stesso di me ed entrambi riterremmo queste rispettive valutazioni ingiustificate, il che nonostante tutto mi fa sorridere). Ci incontrammo, ci trovammo d'accordo su molte cose che non ci piacevano (ottimo segno), poi mi regalò un sacco di libri Adelphi e tanti altri me ne fece recapitare a casa per un lungo periodo. Capii troppo tardi che il meccanismo era simile a quello dello spacciatore che inizia qualcuno a una droga per indurgli una profittevole dipendenza. Ogni libro pubblicato da Adelphi in ogni singola collana doveva passare per il vaglio diretto e attentissimo di Calasso, il che credo non accada in nessuna casa editrice di quelle dimensioni. Sta di fatto che, considerati i suoi altri compiti e l'attività di scrittore, questo creava una mole di lavoro enorme e i tempi di conseguenza erano molto dilatati, nel frattempo arrivarono delle offerte da altre case editrici importanti e il mio manoscritto prese un'altra strada. Tuttavia più si accumulavano in casa mia i titoli Adelphi provenienti, via Codignola, dai meandri più profondi del catalogo, più andava finendo la mia indifferenza storica e – a quel punto me ne rendevo conto – quasi blasfema nei confronti di quale fosse la casa editrice di un determinato libro. Mi era diventato chiaro il lavoro fondamentale che c'era in tutta la grande editoria – non solo in Adelphi – e mi sembrava anche di aver capito cosa s'intendeva con la tanto discussa aura della casa editrice di Calasso, quell'aura che la rendeva amata, odiata e soprattutto invidiata.

IL BRUTTO ADELPHI

Quello che però ai detrattori mi pare sfugga è che fra i tanti fattori che contribuiscono alla creazione di quell'aura il più importante sia la pratica di pubblicare meno libri brutti possibile. So che sembra una

contraddizione ma la capacità di vendere in qualche occasione molte copie di (presunti) brutti titoli dipende direttamente dal fatto di averne fatti in precedenza il meno possibile. È un segreto di Pulcinella ma nell'editoria italiana – che con il suo sistema di ordini e di resi assomiglia molto a uno schema Ponzi – gli editori devono continuare a inondare le librerie di nuovi titoli, pena il collasso finanziario, e quindi l'idea apparentemente semplice di pubblicare meno libri brutti possibile diventa all'atto pratico qualcosa di difficilissimo. Si può perciò rovesciare la questione: molti editori hanno tanti bei titoli in catalogo, pochissimi editori hanno pochi titoli brutti, da questo deriva il fatto che sempre pochissimi editori siano in grado di offrire al lettore una sorta di garanzia a scatola chiusa, e questo nonostante un rapporto fiduciario del genere sia la strategia commerciale più efficace in assoluto.

Un'altra questione fondamentale è quella di intendersi su cosa sia non tanto un libro bello quanto un libro brutto: i libri non belli di Adelphi sono spesso strani, anomali, periferici, complicatissimi, talvolta furbeschi o del tutto esoterici, ma proprio brutti solo di rado. Dei circa cinquecento Adelphi che ho a casa oggi ce ne sono solo una manciata che potrei definire autenticamente brutti mentre esistono case editrici di cui un libro su due è un delitto contro le foreste. Fra quei pochi libri brutti non potrei poi mai trovare un instant book, il libro di un influencer, il romanzo di un non scrittore, il titolo scritto con la zappa da un giornalista televisivo.

Il brutto Adelphi, quando capita, è un brutto che prende comunque sul serio il concetto di libro e ha alle sue spalle un'idea dignitosa di letteratura: se la ciambella non riesce con il buco siamo piuttosto certi che almeno sia stata pensata in origine come una ciambella. Non è poco e credo conti molto di più di tutte quelle cose, pur importanti, che vengono sempre citate parlando di Adelphi: le copertine, una certa sprezzatura, il misticismo felicemente privo di kitsch, l'estrema selettività nei confronti degli autori italiani (se vuoi farti amare da un borghese, si sa,

devi trattarlo un po' male), il porsi come alternativa alla chiesa dei comunisti e a quella dei cattolici (fino a farsi un po' chiesa a propria volta, seppur di netta minoranza), l'apertura a un ampio numero di autori mitteleuropei che prima in Italia erano ignorati o poco valorizzati. E anche un certo snobismo, è vero, ma non nel senso che Giuseppe Pontiggia, autore e consulente di Adelphi, dava alla parola, ovvero «innamorati (delusi) della massa», quanto piuttosto in quello di giudizio estetico intransigente, sensibile per opposizione alla vulgata del tempo storico, ma senza alcun rammarico nei confronti di questa mancata riconciliazione.

È significativo che proprio in *Bobi*, Calasso si rifiuti di usare per Bazlen la parola «sciamano» perché ormai deviata dall'epoca verso un significato intollerabile e non più rappresentativo di quello che è stato il primo ispiratore del catalogo Adelphi.

IL PROGETTO

Al centro del progetto adelphiano mi sembra ci sia l'estetica e nello specifico un'estetica che si declina su tanti valori diversi ma di certo rifiuta l'idea di poter essere raccolta in blocco all'interno di una dimensione meramente razionale e analitica, una condensazione che renderebbe il progetto della casa editrice la versione solo poco più complessa di un moderno PowerPoint, di una tag line o di un'altra di quelle semplificazioni idiote che scandiscono la quotidianità lavorativa del nostro tempo storico.

L'aura di Adelphi, per come ho imparato a percepirla, risiede precisamente in quella cifra estetica che attraversa i testi e le copertine e proviene dalla costanza sempre in divenire di un progetto che rifugge il conformismo almeno quanto rifugge le incrostazioni dell'anticonformismo. Un progetto che assomiglia a una specie di lepre in una perenne fuga in avanti che però non si castra nell'avanguardia ma ricerca sé stessa e il simile a sé in ogni tempo storico e in ogni spazio geografico. Più che un canone è un'intuizione di somiglianza che si coglie per un momento e altrettanto in fretta scompare.

Tutto questo è naturalmente arbitrario, spesso ingiusto, e lascia fuori dal proprio perimetro moltissimi grandi libri ma quella che per tanti aspetti è la miglior casa editrice italiana non è mai stata per questo una casa editrice totale, né tantomeno unica nel senso di assoluta monopolista della qualità, quanto piuttosto quella con l'identità più chiara grazie a una intransigenza inscalfibile, silenziosa e fedele a sé stessa. È anche un caso felicissimo figlio non solo di intelligenze straordinarie ma anche di circostanze sociali, storiche ed economiche propizie; penso per contrasto alle persone di grande talento e capacità che oggi non avendo né i mezzi né il patrimonio sociale per lanciarsi in imprese autonome lavorano nei grandi gruppi, sempre forzatamente alle prese con logiche che non sono quelle del laboratorio editoriale ma quelle della grande industria. Per non parlare del problema di vivere in un tempo storico in cui i device digitali mangiano tutto il tempo di attenzione dei possibili lettori.

Perché possa esistere qualcosa di raro e prezioso come Adelphi sono insomma tantissime le stelle che devono allinearsi, non solo il talento generazionale e indiscutibile di un maestro assoluto come Calasso. Ciò non toglie che molti editori italiani mettano la loro intransigenza in battaglie politiche, morali e di attualità e siano poi disposti con una certa docilità a scendere al compromesso commerciale e che questo invece non sia mai stato il caso dell'Adelphi di Roberto Calasso. Questa convinzione, nascosta e ostinata, finisce nel lungo periodo per fare sentire in maniera chiara e forte la voce di un marchio editoriale. Un'altra delle caratteristiche di Adelphi che più sarebbero da imitare e raramente vengono imitate è la prospettiva temporale lunga: l'idea cioè di fare sacrifici oggi per raccogliere frutti domani. È anche grazie a questa prospettiva di ampio respiro, credo, che Adelphi ha potuto pubblicare con successo libri belli che sarebbero stati del tutto impossibili per gli altri editori. Chi altro sarebbe mai riuscito a far leggere all'intelligencija italiana, afflitta dai suoi ben noti limiti di conformismo, libri come *La natura*

diacronica della coscienza di Julian Jaynes o i saggi di James Hillman? La stessa cosa è successa spesso con la rivalutazione di autori già pubblicati da altri, pur capaci e agguerriti, editori: scrittori come Emmanuel Carrère o Roberto Bolaño, per arrivare fino all'esempio più noto: Georges Simenon. Lo scrittore francese accenna in *Memorie intime* al fatto che in Italia i suoi «romanzi duri» non fossero presi sul serio come in altri paesi – il conformismo italico, sempre lui – e questo nonostante gli sforzi di Mondadori, allora suo editore, di organizzare delle conferenze accademiche proprio allo scopo di elevare il suo status. La realtà è che non servivano conferenze, serviva un'aura, che è esattamente ciò che Calasso è riuscito poi a fornire a Simenon.

INTERPRETE DEI DESIDERI

Forse perché coglieva l'insufficienza di una lettura razionalista della realtà, sta di fatto che Calasso è stato anche un grande interprete dei desideri profondi del suo pubblico, che, pur «alto» e spesso colto, non era per nulla ignifugo alle mode, alle fascinazioni istintive, alla tendenza a mitizzare. Un pubblico sensibile più al fascino silenzioso dell'esclusione che ai tentativi espliciti di seduzione. Nelle tante straordinarie quarte di copertina scritte da Calasso emergono almeno due capacità: 1. Quella di invogliare, con una descrizione di poche righe, alla lettura di un libro cogliendone in maniera chirurgica i punti di interesse, senza per questo stravolgere la natura del testo piegandolo alle mode del momento; 2. Una grande conoscenza dei vizi e delle virtù del pubblico a cui il libro era destinato: uno straordinario senso del lettore ideale, che non era tanto un target di mercato quanto piuttosto qualcosa verso cui allo stesso lettore piaceva tendere. In questo senso un libro Adelphi era sempre anche un libro «migliorativo» ma non in termini sociali o morali, bensì individuali e spesso laterali. Niente come una quarta Adelphi ben riuscita sa cogliere il potenziale lettore con le difese abbassate e colpirlo esattamente là dove si annida la sua propensione all'acquisto. Lo fa il più

delle volte senza l'ausilio di fascette e blurb – tutte cose che comunque all'occorrenza anche Adelphi usa – ma soprattutto senza utilizzare iperboli ingiustificate e paragoni grotteschi da venditore pronto a celebrare l'improbabile capolavoro oggi, rovinandosi così la credibilità di domani.

IL TEMPO DEI LIBRI

Sempre su proposta di Codignola finii poi per pubblicare il mio libro successivo proprio per Adelphi e, dopo aver atteso questa volta il vaglio di Calasso, lo incontrai nel suo ufficio a Milano. Parlammo per un'ora circa e fu una delle conversazioni più piacevoli che mi sia capitato di fare nel mondo dell'editoria. Non mi diede mai l'impressione di essere una persona intenta in ogni momento a difendere il proprio mito, sapeva bene chi era e sembrava non badarci, il segreto in fondo stava anche in quello. Parlammo di letteratura e di scrittori contemporanei – stranieri, perché su cosa pensasse della letteratura contemporanea italiana il catalogo di Adelphi è piuttosto eloquente – nonché di un miliardario della Silicon Valley che voleva finanziare un'edizione critica inglese dei suoi libri. Disse che l'hybris dei tycoon digitali lo impressionava, e non mi è più capitato di incontrare una persona di quell'età che fosse così ferrata su questi aspetti tanto centrali del nostro tempo storico. Mi parve un'intelligenza non solo notevolissima, come era ovvio che fosse, ma anche incredibilmente multiforme e aperta al mondo. A un certo punto tirò fuori un foglio e una penna, mi chiese di segnalargli qualche titolo interessante. Calasso a me. Riuscii a tirare fuori una breve lista motivata e lui li segnò uno per uno. Un grande editore è talmente ossessionato dalla sua missione da non smettere mai di cercare un buon libro, in qualsiasi situazione.

Quando firmai il contratto una persona mi disse: «Ora ti odieranno tutti», fu l'unico momento di autoconsapevolezza dell'aura di cui fui fatto partecipe durante tutta quell'esperienza, per il resto i miei rapporti con l'editore furono sempre improntati al più

assoluto understatement. Quella frase rimase l'unico squarcio sul mondo segreto di Adelphi, sulla sua consapevolezza di sé, che pure senz'altro esiste. Non so se qualcuno prese davvero a odiarmi, di solito gli odiati sono sempre gli ultimi a saperlo, di certo però mi ritrovai alle prese con una piccola schiera di adulatori che tramite me speravano di arrivare a Calasso. Politici soprattutto, ma non solo. Non conoscevano il mio carattere restio a questo genere di traffici e in ogni caso sopravvalutavano di parecchio la mia influenza. Calasso è stato un uomo di altri tempi, non solo in questa distanza dalle corti in cui in Italia è facilissimo perdersi e mai più ritrovarsi. Ricordo che una volta ebbi l'ardire di mandargli assieme a un manoscritto anche un documento tecnico che ne riassumeva la storia, una sorta di pitch per serie tv che avevo preparato per un produttore televisivo: anche per Adelphi, come per tutti gli editori, un libro che finiva sullo schermo aveva un valore diverso. Finì che ne discutemmo al telefono, Calasso non riusciva a capire perché mai un produttore non avrebbe dovuto leggere l'intero libro prima di decidere se trarne o meno un derivato, e lo disse con una naturalità tale che non me la sentii di dirgli che quel documento era stato preparato seguendo alla lettera le linee guida di una piattaforma di streaming americana, una piattaforma che voleva tassativamente che i progetti venissero presentati in quella forma, ben precisa e sempre uguale. Non me la sentii neppure di raccontargli quante volte agenti, registi, attori, sceneggiatori mi avevano ripetuto fino all'ossessione di scrivere riassunti il più stringati possibile perché i libri «non li legge nessuno». Non c'era ovviamente spazio per un'idea blasfema del genere nel mondo di Calasso: i libri erano la cosa più importante del mondo e perché potessero esserlo andavano letti per tutto il tempo che richiedevano. Qualche giorno dopo raccontai questa storia a un mio amico scrittore e sceneggiatore, poi rimanemmo per qualche secondo in silenzio, entrambi pensando con nostalgia a quanto doveva essere bello e invidiabile, il mondo di Calasso.

