

retabloid

febbraio 2025



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
febbraio 2025

«La terra si dischiude, e in campagna spuntano
i crochi. In città, invece, si piantano le viole del
pensiero – che assomigliano tutte a Karl Marx.»

Jenny Erpenbeck

Il copyright dei brani di Tommaso Di Dio
e di Ade Zeno, degli articoli e delle foto
appartiene agli autori.

La foto di copertina è di **Oblique Studio**.

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

Un ricordo

Tommaso Di Dio, *E ogni pietra sarà srotolata come un mulinello* 5

Gli articoli

Sad girl

Alessia Dulbecco, «The Italian Review», febbraio 2025 11

A Luminous, Brave, and Unputdownable Article about Blurbs

Lincoln Michel, Substack, 3 febbraio 2025 14

Più libri, meno lettori: come muore l'editoria italiana

Loredana Lipperini, «Lucy», 5 febbraio 2025 17

P.G. Wodehouse, l'eterno maggiordomo

Masolino D'Amico, «il venerdì», 7 febbraio 2025 22

Inside the Blurb-Industrial Complex

Imogen West-Knights, «Slate», 7 febbraio 2025 25

«Il bello di quando finisco un romanzo è l'inizio della partita a scacchi con i critici.»

Nico Orengo, «tuttolibri», 8 febbraio 2025 28

Roberto Longhi, un ritratto somigliante

Claudio Strinati, «Robinson», 9 febbraio 2025 32

«L'assimilazione rende invisibili, lo dico con sei voci.»

Alessandra Iadicicco, «la Lettura», 9 febbraio 2025 34

I pentiti in ritardo di Faust

Maurizio Crippa, «Il Foglio», 15-16 febbraio 2025 36

# «Perché pubblichiamo tutto Philip Roth.» Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 16 febbraio 2025	41
# <i>La Nobel dimenticata e rilanciata da TikTok</i> Zita Dazzi, «il venerdì», 21 febbraio 2025	45
# <i>Il secolo della Treccani</i> Paolo Conti, «Corriere della Sera», 21 febbraio 2025	47
# «Io ce l'ho fatta (e sono l'eccezione).» Stefano Montefiori, «la Lettura», 23 febbraio 2025	49
# «Orbital» è un'elegia d'amore per la Terra Davide Coppo, «Rivista Studio», 26 febbraio 2025	52
Lo sfuggito	
# <i>Le librerie vincono con l'eccellenza</i> James Daunt, «Il Sole 24 Ore», 26 gennaio 2025	54
Una riflessione su <i>Horcynus Orca</i> di Stefano D'Arrigo Ade Zeno, <i>Il gioco dei pellisquadre</i>	58
Esordiaro/confermaro a cura di Lavinia Bleve	60
Giusto qualche parola a cura di Oblique Studio	66

Tommaso Di Dio

E ogni pietra sarà srotolata come un mulinello

20 dicembre 2023



Chi era Gino Giometti? Nessuno è meno adatto di me a rispondere a questa domanda. Dell'uomo che si dispiegava dietro quel nome non so nulla, se non alcuni minimi dettagli che insieme non fanno non dico un ritratto, ma neanche un abbozzo. So che era uno studioso di filosofia, un traduttore; che aveva partecipato alla fondazione della casa editrice Quodlibet per poi allontanarsene e fondare, a Macerata, con il poeta Danni Antonello, un'altra casa editrice, Giometti&Antonello, fra le più elusive e apprezzate d'Italia. Stop: tutto qui.

Uno scarno elenco di dati, come si vede. Eppure, la notizia della sua morte ricevuta questa mattina fa sì che qualcosa abbia tremato e siano entrati in collisione reciproca tutta una serie di impercettibili, privati e minuscoli dettagli. Nello stordimento, vortica qualcosa accanto a me, un ronzio, un'eco di chi Gino Giometti fu, in viva presenza. Ma innanzitutto perché sono qui a scriverne? Devo ammetterlo: oggi mi sembra sia stata una congiura di spettri che ha fatto sì che io dovessi entrare nel circolo della sua vita per un atto conclusivo.

Ho mandato a novembre 2022 una mail alla casa editrice Giometti&Antonello. Scrivevo che avrei voluto pubblicare con loro una mia traduzione di poesie di Dylan Thomas, un vecchio amore, alla cui biografia sono stato da sempre appassionato e che ogni tanto traducevo, per puro gusto personale. Lo traducevo e pensavo a Giometti&Antonello, senza sapere bene perché. Avevo a casa diversi loro libri. Non avevo però alcun contatto personale, né avevo mai avuto modo di conoscerli di persona. Eppure,

agiva in me un'attrazione silenziosa, qualcosa che aveva a che vedere con la qualità della loro pagina stampata, del suo colore e della sua dimensione; e in più sentivo un'affinità inspiegabile con quel loro catalogo così enigmatico e perfetto, a cui – mi sembrava – mancava qualcosa: forse proprio Dylan Thomas.

Inspiegabilmente e contro ogni opportunità, da alcuni mesi avevo ripreso furiosamente a tradurre il poeta di Swansea. È stata colpa di Putin. Sì, proprio così: a febbraio 2022 l'invasione dell'Ucraina da parte della Russia, la consapevolezza di una guerra atroce e infame così vicina all'Italia, ha riaperto in me l'angoscia della violenza militare. Ho sentito improvvisamente che le poesie scritte da Thomas nel terrore impotente di fronte all'invasione nazista potessero essere una sorta di esorcismo. Il grande bardo gallese aveva paura di uccidere e fece di tutto per non andare al fronte, covando nel frattempo un oscuro senso di colpa che generò alcune delle poesie più belle scritte in Europa sulle vittime della guerra. Più traducevo, più mi immergevo nell'atmosfera ossessiva che Thomas aveva dispiegato nelle opere di quegli anni (mi ero convinto della necessità di tradurre tutto ciò che Thomas aveva scritto fra il '39 e il '45 e così ho fatto); più stavo dentro quei versi, vibranti, scaleni, perfetti e impredicibili, più l'angoscia e il dolore per una guerra distante, ma onnipervasiva sebbene vista solo attraverso gli schermi e i discorsi degli altri, sembrava lenirsi, o meglio: approfondirsi. È come se cercassi di comprendere cosa le donne e gli uomini ucraini stessero vivendo attraverso ciò

che un poeta gallese aveva scritto più di settant'anni fa. È folle, va bene, ma si sa: la poesia segue strane vicende interiori, non sempre logicamente coerenti. Per paradossale che possa sembrare, l'acuirsi del conflitto israelopalestinese, pochi mesi fa, non ha fatto altro che confermare con ancora maggiore convinzione la necessità di tradurre ciò che andavo ormai rifinendo e che, fin da subito, aveva al centro il poemetto scritto da Thomas nell'estate del 1944, che poi è stato naturale scegliere come titolo del volume: *Visione e preghiera*, titolo che oggi ha per me un senso che allora non potevo immaginare.

Ma ciò che conta qui è altro. Per via di queste traduzioni, ho avuto alcune conversazioni telefoniche con Gino Giometti. Rimarranno per sempre nella

mia memoria. Come dicevo, avevo presentito che il volume potesse interessargli, ma non pensavo a una pubblicazione rapida. E invece. Dopo alcuni giorni dalla mia mail, in un tardo pomeriggio, già dopo il tramonto, mi raggiunse per la prima volta al telefono la sua voce, la voce di Gino Giometti, piana, lenta, ferma. Fra le prime cose che mi comunica, c'è questa: è uno dei primi libri che lui e il defunto socio, Danni Antonello, avrebbero voluto fare, fin dalla fondazione della casa editrice. E aggiunge che – nel deserto che la sua voce lasciava intorno alle poche parole che pronunciava – non appena aveva ricevuto la mia mail aveva pensato che avrebbe dovuto pubblicarlo. Chiusi il telefono. Ero spaesato. Pensavo avrei dovuto aspettare, vedere, verificare e



tutto il balletto a cui gli editori di poesia mi hanno abituato da anni, con le accessorie lentezze e misteriose incertezze. E invece no, Gino Giometti era netto, semplice, lucido. Era un uomo con le idee chiare e la voce calma. Voleva pubblicarlo e voleva farlo presto, addirittura entro l'anno: a dicembre del 2024. Ne ero felice, ma anche un po' turbato. Avevo immaginato che potesse uscire nel 2025 o oltre; la scadenza imminente significava un'accelerazione a cui non ero preparato. Ma va bene, potevo farcela: a turbarmi c'era un altro fatto. C'era un ospite imprevisto, un ennesimo. Con la telefonata di Gino, era entrato nel cerchio di *Visione e preghiera* lo spirito di Danni Antonello. E poi la fretta. Non capivo. La traduzione è sempre un affare di spettri e fantasmi, ma intorno a quelle pagine iniziavano a essere convocate davvero tante anime, troppe. Non solo Dylan Thomas e suoi multipli gemellari, ma anche tutti i traduttori che mi avevano preceduto e in più, adesso, anche il profilo di un poeta editore scomparso tragicamente. E poi la fretta: perché questa fretta, perché?

Una sera, il 31 ottobre, sempre dopo il tramonto, alle 20 passate, Gino Giometti mi chiama al telefono. Ero fuori casa, prossimo al portone di un amico da cui avrei dovuto cenare. Mi chiama e mi dice che non era convinto di come avevo tradotto l'ultimo verso di una poesia. Gli suggerisco che ne avremmo potuto discutere un'altra volta, magari il giorno dopo. Mi dice di no, bisogna farlo adesso. Poi aggiunge che la poesia è bella, importante per la poetica di Thomas e che vuole metterla in quarta di copertina, ma quell'ultimo verso va cambiato. Mi coglie alla sprovvista, Gino. Gino – almeno fino a quel momento – non aveva mai fatto commenti puntuali alle mie traduzioni; tempo prima, con qualche silenzio e un paio di perifrasi ben assestate, mi aveva fatto capire che il solo fatto di accettare la pubblicazione fosse un atto di stima; ma adesso, perché adesso Gino si mette a questionare sui dettagli in un momento così inopportuno, all'orario di cena della vigilia di Ognissanti, e per di più su di un testo

che non mi sembrava fra quelli più importanti del volume, di certo non fra i più celebri. Non capisco, la situazione mi confonde: apro dal cellulare il file pdf e leggo a alta voce dallo schermo altri passaggi, altri versi da mettere in quarta di copertina. Gino Giometti però insiste, mi dice che no, che quel testo secondo lui è quello giusto – la questione del «colore», mi dice, è fondamentale¹. Non comprendo bene, ma nel frattempo avevo suonato il citofono e mi ero deciso a entrare nel portone della casa del mio amico, almeno per sfuggire al freddo. Fra me e me penso che mi devo fidare dell'editore, di *questo* editore: se Giometti dice che la poesia è quella giusta sarà una buona idea, ma non ne potevamo parlare il giorno successivo? No, impossibile. E allora va bene, iniziamo una scena surreale: ci lanciamo, io a Milano e Gino Giometti a Macerata, in una discussione al cellulare fra sintassi inglese e omissioni, inarcature, metafore e ipotesi traduttive, al gelo, fra i pianerottoli di un palazzo, all'orario di cena della vigilia di Ognissanti, mentre il mio amico aspetta a porta aperta che io entri.

La poesia in questione è *Once it was the colour of saying*, scritta nel 1938 in un momento di importante crisi personale di Thomas. Tutti i critici concordano: attorno a questa data, il suo stile è a una svolta. La sua scrittura si sta trasformando, è alla ricerca di una dimensione nuova fra lo stile giovanile e le architetture formali che porteranno Thomas ai capolavori della guerra e della maturità. Dylan Thomas ritorna per qualche tempo nella casa familiare a Swansea, nella stanza della sua infanzia e della sua adolescenza, là dove ha scritto le infuocate prime poesie; ma qui sente che il passato è ormai del tutto alle sue spalle e non vuole e non accetta più la possibilità

¹ Nel suo articolo su *Orbis pictus* di Walter Benjamin Michela Marzano cita queste parole di Benjamin: «L'interiorità di questa visione risiede nel colore, e nell'elemento del colore si svolge la vita onirica che le cose conducono nella mente del bambino. I bambini imparano dal variopinto. Poiché la contemplazione sensibile appagata ha la sua sede naturale nel colore più che in ogni altra cosa».

di ripetersi: rifiuta ogni elemento della sua scrittura che gli appariva uno stilema, un automatismo. Deve superarsi, deve abbandonare il modo in cui ha fatto poesia fino a quel momento. E scrive: «Una volta era il colore del dire». La poesia continua con la rievocazione di alcuni paesaggi della sua città e della sua biografia giovanile. La poesia finisce con questi versi: «*Now my saying shall be my undoing, / And every stone I wind off like a reel*». Come tradurli? All'inizio la versione consegnata all'editore era questa: «Adesso il mio dire sarà il mio disfacimento e ogni pietra / sarà scagliata come un mulinello». A Gino non piaceva. Diceva che, da come avevo tradotto, sembrava che la pietra fosse «scagliata come un mulinello» e non si comprendeva bene cosa significasse. Aveva ragione: bisognava correggere. Lo

ringrazio della lettura attenta e iniziamo a analizzare il verso e a proporre varianti. Al telefono nel pianerottolo al freddo, la mia voce rimbombava.

Avevo già riflettuto su quel verso. Gli spiego che il problema è duplice: da un lato lessicale, dall'altro è la sintassi elusiva di Thomas a essere un ostacolo, sintassi agile in inglese, certo, ma in italiano ambigua e scivolosa. Ricostruendo la frase inglese alla luce del verso precedente, il verso originale sarebbe dovuto essere: «*every stone (that) I wind off (shall be) like a reel*», ovvero, letteralmente, «e ogni pietra che io srotolo sarà come un mulinello». Non funziona. Gino mi ascolta e conferma: no, così non va. In più, come tradurre esattamente *to wind off*? Il verbo, in quel preciso contesto, porta con sé sia la forza del gesto di «scagliare» che il significato di «srotolare», «sciogliere». Possiamo, dico io, sdoppiare il verbo in due verbi italiani: «sarà srotolata e scagliata come una pietra»? Gino non concorda. A complicare il tutto, c'è il fatto che *reel* in inglese significa «mulinello», con il senso preminente di uno strumento girevole su cui è avvolto qualcosa di flessibile, insomma una bobina; mentre in italiano il significato della parola «mulinello» è più generale, indica più un tipo di movimento che un oggetto specifico: e infatti il suo significato subito si sovrappone con quello di «vortice», nel senso di movimento circolare rapido di un fluido. Come rendere l'immagine espressa dal verso di Thomas in maniera inequivocabile e al contempo non ovvia? Gino al telefono chiedeva, voleva chiarimenti, mentre al di là dell'uscio, il mio amico aspettava che salissi, aveva la porta aperta, la cena sui fornelli; la mia voce rimbombava nell'androne, poteva disturbare le vite degli altri nascosti dietro i portoni del palazzo a cui la nostra conversazione sarebbe senz'altro sembrata surreale, se non folle. Ero imbarazzato, ma Gino Giometti continuava, con il medesimo tono della voce, calmo e pacato, sembrava poter andare avanti a discutere per ore, per giorni.

Per lui era importante: era importante decidere, *insieme*, in quel momento. Dopo più di mezz'ora di



Dylan Thomas

Visione e preghiera e altre poesie scelte

GIOMETTI & ANTONELLO · MACERATA

«Cosa abbiamo tradotto insieme? Da quale originale abbiamo attinto quelle varianti? Da quale origine abbiamo prodotto la nostra traduzione?»

discussione, giungiamo a una ipotesi che ci sembra aderire meglio a ciò che riteniamo irrinunciabile. Spesso, quando si traduce, accade così: non è tanto ciò che si perde (tutto si perde), ma ciò che non si è disposti a lasciare cadere nel nulla a guidare la lingua che si sta costruendo. Il verso tradotto così non diviene un'interpretazione, ma il calco in negativo di un'aspirazione fallimentare, di una disperazione, che nondimeno si fa energia e si realizza in un viva-ce relitto. Gino e io non eravamo disposti a abbandonare l'idea di slancio implicita nell'azione suggerita in quel contesto dal verbo inglese *to wind off* e Gino concordava nell'idea di trasformarla in energia metrica. Confermiamo lo spostamento di *and every stone* al penultimo verso, traducendo così con l'inarcatura il gesto della lenza scagliata. Decidiamo quindi di tradurre il verbo *to wind off* letteralmente, con «srotolare», così che si intuisca l'immagine della lenza che scorre nel mulinello: «Adesso il mio dire sarà il mio disfacimento e ogni pietra / sarà srotolata come un mulinello». Chiudo la conversazione felice e tramortito; felice sì, ma non del tutto convinto, perché mai si è del tutto convinti di una traduzione. Il nugolo delle alternative possibili resta come sospeso e attorcigliato a ogni scelta fatta e lo grava come un pendaglio oscuro, una gemma di tenebra la cui notte dalla mente del traduttore non se andrà mai via. Salgo le scale, mi scuso con l'amico, mi perdona e sorridiamo, parliamo d'altro, allontanano tutto dalla mente della nostra telefonata, dimentico tutto, tutto: fino a questa mattina. Gino Giometti è morto; e quel verso, quel nostro verso e quella telefonata sono tornati alla mia mente con una forza nuova, straziante.

Ora so perché Gino aveva fretta. Voleva concludere, Gino Giometti, voleva chiudere in fretta e andare in stampa. Così in fretta che non abbiamo avuto modo

di parlare meglio di quei versi conclusivi, nella loro splendida interezza, fin dal loro attacco, così potente, così enigmatico: *Now my saying shall be my undoing*, «Adesso il mio dire sarà il mio disfacimento». Come potevano risuonare nella vita di Thomas e nella vita di Gino, in quei giorni, queste parole? «Una volta era il colore del dire»: perché la questione del colore era così importante? Mi chiedo cosa significava per Dylan e per Gino; e soprattutto: cosa abbiamo tradotto insieme? Da quale originale abbiamo attinto quelle varianti? Da quale origine abbiamo prodotto la nostra traduzione? Thomas, forse, con quei versi, voleva dire che da quel momento in poi ogni suo dire sarebbe stato un cancellare ciò che aveva scritto precedentemente, ma è come se aggiungesse: il mio dire sarà anche lanciare qualcosa nel buio, al futuro, agli altri, come il pescatore con la sua lenza, lasciare che si srotoli per poterla riavvolgere, con attaccato alla fine del filo qualcosa di solido, di vero, di vivo. Thomas voleva essere quello slancio, quel filo teso verso il suo nulla, che può tornare indietro carico di vita e essere slanciato ancora e ancora. Gino Giometti, con tutti i suoi libri pubblicati e le sue infinite preziosissime scelte, ha scagliato uno sciame di mulinelli verso chi li vorrà raccogliere e continuare; verso chi, come lui, sa che un buon libro, come certe vite, non finisce se non quando qualcuno lo trova, lo prende e lo fa ricominciare.

«Adesso il mio
dire sarà il suo
disfacimento
e ogni pietra sarà
srotolata come
un mulinello.»

Alessia Dulbecco

Sad girl

«The Italian Review», febbraio 2025

L'universo esperienziale delle sad girl è uno specchio che riflette le emozioni altrui per amplificare le proprie. Il mito della tristezza femminile

In una fredda mattina del febbraio 1989, il pescatore Pete Martell si imbatte in un cadavere, avvolto in un telo di plastica, che galleggia a faccia in giù nei pressi della riva. È probabile che la scena vi risulti familiare: non si tratta di un caso di cronaca, infatti, ma dei primi fotogrammi di una serie tv entrata nella storia, *Twin Peaks*. Dentro quel telo c'è il corpo, esanime, di Laura Palmer. Diciassettenne, bellissima, di buona famiglia, diligente e impegnata nel volontariato, per tutta la comunità Laura è un esempio da seguire. Tuttavia, puntata dopo puntata, emerge un'altra verità. La giovane non è affatto l'emblema della spensieratezza adolescenziale, ma una ragazza triste, dipendente da sostanze, che nasconde una storia drammatica. Forse in pochi sanno che il racconto di David Lynch e Mike Frost si ispira a una vicenda reale, quella di Hazel Irene Drew, una ventenne che, nel 1908, fu ritrovata morta in un laghetto a Sand Lake. Anche lei bionda, con gli occhi azzurri e il volto da brava ragazza, anche lei con una storia personale ben più complessa e oscura di quella che amici e familiari cercavano di raccontare. L'interesse dei creatori della serie tv verso fatti di cronaca che coinvolgono ragazze con lineamenti angelici e animi tormentati accomuna moltissime persone. Secondo la scrittrice Sara Marzullo, è possibile parlare di una «sindrome di Laura Palmer», una

sorta di attrazione morbosa nei confronti di giovani che sono *ragazze perbene*, per citare il romanzo d'esordio di Olga Campofreda, solo apparentemente. Assomigliano, in effetti, più a giovani perdute «che nascondono segreti per cui devono scomparire, disposte a pagare il prezzo per custodirli per sempre». Il nostro viaggio intorno ai miti che caratterizzano la femminilità ci conduce a esplorare qualcosa che ha a che fare con la postura emotiva che sembra caratterizzare un intero genere: quella tristezza cupa ma sensuale che diventa tratto identitario. Il cinema, la musica e la letteratura si sono fatti portavoce di questo modello, tanto da trasformarlo in un immaginario comune che ha ispirato la vita di molte ragazze durante tutta l'adolescenza.

Giovane nei primi anni Duemila, ho sperimentato sulla mia pelle il fascino di questo modello, per questo mi riconosco nella descrizione con cui Sara Marzullo identifica la personalità della *sad girl*: «Prima di tutto si definisce ragazza, dunque associa deliberatamente lo stato malinconico al genere di appartenenza [...] infine legittima la tristezza come qualcosa che ne contraddistingue l'esperienza femminile e la distingue dal resto della società».

In un'intervista rilasciata al tabloid inglese «Daily Star», la cantante Lana Del Rey ha raccontato di aver pensato più volte di farla finita, di eclissarsi

per sempre, schiacciata da una sensazione di fallimento personale e professionale. Resa celebre da hit come *Born to Die*, *Summertime Sadness* e *Ultra-violence* – canzoni che fin dal titolo riflettono il suo punto di vista emotivo, malinconico ed erotico –, la performer statunitense sembra essere la rappresentazione perfetta di quell'ideale estetico indagato da Marzullo, che si impone grazie a siti come Tumblr una quindicina di anni fa, ma che, a ben vedere, era presente anche prima.

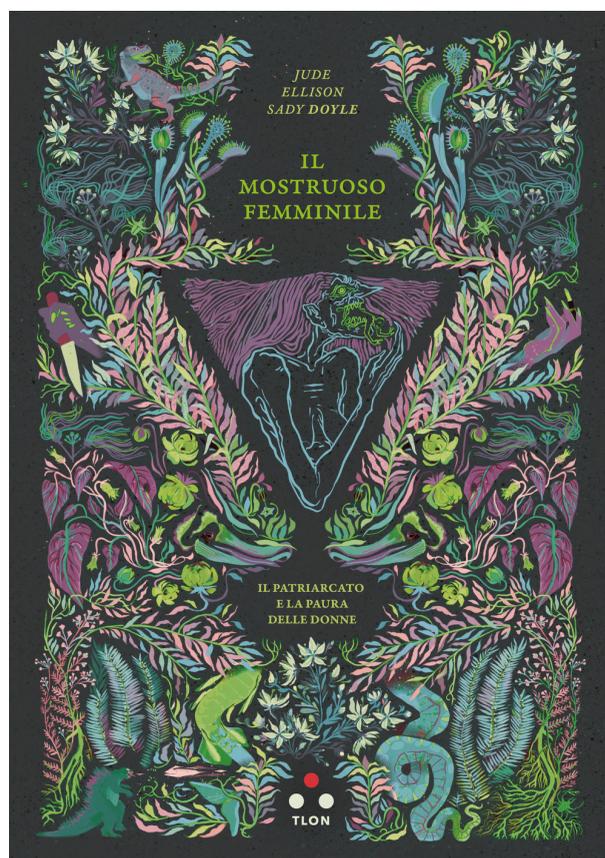
Come molte ragazze cresciute in quegli anni, anche per me l'adesione al prototipo di *sad girl* è stato un simbolo di riscatto, un elemento su cui fondare un'identità che sembrava scegliere volontariamente di stare ai margini, lontana dalle coetanee, con cui mi sembrava di non condividere niente al di fuori dei cromosomi, o delle persone adulte che avevo intorno, totalmente disinteressate ai problemi di un'adolescente. Tuttavia ha rappresentato anche un modello, calato dall'alto, a cui conformarsi. Un tentativo di ammaestramento in cui è facile imbattersi e difficile allontanarsi, se non a costo di una trasformazione.

In *Il mostruoso femminile*, Jude Ellison Sady Doyle sottolinea come ogni ideale femminile cristallizzato in libri, serie tv o film costituisca il riflesso della cultura patriarcale che lo genera. Lo scopo è sempre educativo: esorta le donne a prendervi parte o, al contrario, ad allontanarsene per evitare il biasimo sociale. Così, se la *dead blonde* è la vittima sacrificale perfetta, presente non a caso in tutti gli horror, la *final girl* è l'eroina che vi si contrappone, «un'eccezione alla norma femminile, e alla maggior parte di noi, che per definizione non è eccezionale».

La *sad girl* sembra intrecciare entrambi i modelli: come la *final girl* differisce dagli altri personaggi femminili per estetica e sensibilità. Tuttavia, come la *dead blonde*, non potrà mai superare la giovinezza, condannata prematuramente al sacrificio di sé sull'altare dell'emotività.

L'unicità di cui la *sad girl* si fa portatrice è funzionale alle esigenze patriarcali e capitaliste, più che

alle proprie. Uno dei principali meccanismi che impedisce al genere femminile di costruire alleanze è infatti la condizione di isolamento in cui le loro vite si inabissano. L'isolamento conferisce unicità («non sei come le altre») e nello stesso tempo insegna a ciascuna a dubitare delle donne che incontra – sorelle, colleghe o semplici conoscenti, non importa. Allo stesso tempo il mercato propina prodotti, sotto forma di pellicole, canzoni e libri, che apparentemente ne legittimano le sensazioni e le emozioni ma si rivelano inutili per scavare dentro di sé. Quello che viene rimosso, dalla vita dalle ragazze tristi, è il conflitto, uno strumento che, secondo la scrittrice Sarah Schulman, è indispensabile non solo alla crescita personale ma anche a quella sociale e politica. La rimozione del conflitto passa attraverso la riduzione di tutte le altre caratteristiche che definiscono

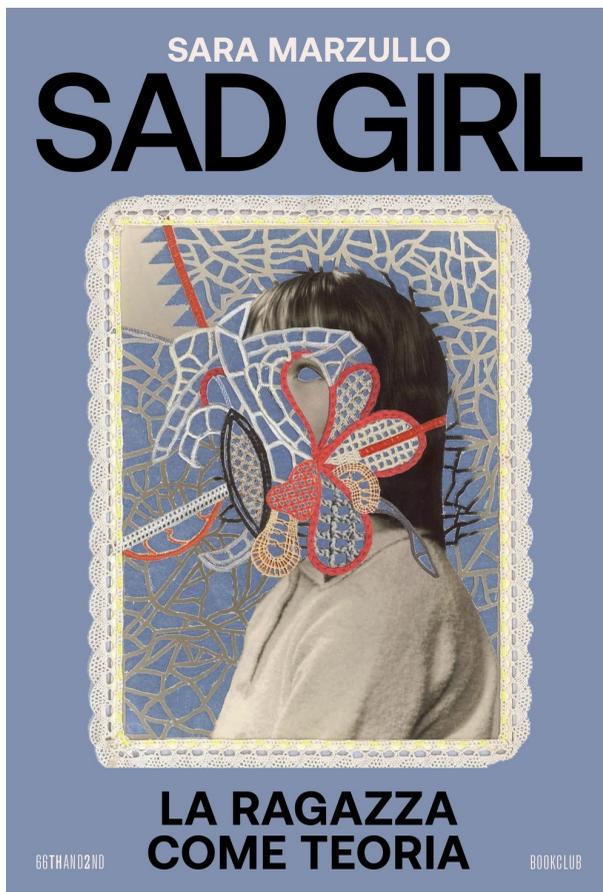


«Le emozioni non costituiscono una prova inconfutabile di **realtà**, e pertanto sono tendenzialmente etichettate come una cosa da donne, da cui il mondo vero, serio, razionale delle decisioni deve assolutamente affrancarsi.»

la personalità di una giovane donna in formazione, che finiscono così sullo sfondo. Se considerate, infatti, impedirebbero di riconoscersi in modo totalizzante in una sola categoria: l'identità si diluirebbe in tanti piccoli elementi, invece che confluire nell'unica emozione ammessa, la tristezza, e nel sentimento di isolamento e superiorità a essa collegato. Non è un caso che proprio la dimensione emotivo-sentimentale sia l'unica degna di nota. Ricorda Marzullo: «Le

emozioni non costituiscono una prova inconfutabile di **realtà**, e pertanto sono tendenzialmente etichettate come una cosa da donne, da cui il mondo vero, serio, razionale delle decisioni deve assolutamente affrancarsi». L'universo esperienziale delle sad girl è uno specchio che riflette le emozioni altrui per amplificare le proprie, senza mai permettere un cambio di prospettiva, un'analisi più approfondita del disagio esistenziale che si avverte.

L'ideale estetico e identitario della ragazza triste – inoffensivo, privato e vulnerabile – si presta al gioco di potere tipico dei sistemi patriarcali: genera infatti spazi di condivisione al femminile che si rivelano asettici, fornisce una comprensione reciproca superficiale e ripudia il conflitto. Scrive Marzullo che «l'esperienza della ragazza è universale, in virtù del suo essere personale, cioè in virtù della *intercambiabilità* delle nostre vite personali». È per questo che l'unico antidoto a questo modello – che non si è affatto dissolto con la fine di Tumblr ma è semplicemente migrato su altre piattaforme, cambiando forme senza alterarne la sostanza – è rappresentato dallo sguardo collettivo, quello che i femminismi hanno costruito in decenni di teorie e pratiche. Prendere coscienza della pervasività dello sguardo maschile è alla base di questo riscatto che passa anche attraverso una nuova consapevolezza: il riconoscimento che la tristezza non è mai stata un'identità ma solo un'emozione. E come tale, acquista senso in un quadro più ampio, a cui si può accedere solo sacrificando il modello ricevuto. I femminismi, come tutte le pratiche trasformative, ci insegnano a non avere paura di immergerci nella profondità di noi stesse, a disfarcì di un'identità posticcina per diventare ciò che si è.



Lincoln Michel

A Luminous, Brave, and Unputdownable Article about Blurbs

Substack, 3 febbraio 2025



The weird process of blurbing

Blurbs. Can't live with them, can't live a luminous tour-de-force life of tender-hearted lyricism and soul-nourishing honesty without them.

Or maybe you can? Last week, Sean Manning (publisher of Simon & Schuster's titular imprint) published an [article](#) in «Publishers Weekly» declaring that the imprint will no longer require blurbs:

«In no other artistic industry is this common. How often does a blurb from a filmmaker appear on another filmmaker's movie poster? [...] The argument has always been that this is what makes the book business so special: the collegiality of authors and their willingness to support one another. I disagree. I believe the insistence on blurbs has become incredibly damaging to what should be our industry's ultimate goal: producing books of the highest possible quality».

Although it is a bit unclear exactly what will change – the article notes S&S never had a formal blurb policy and that they will still happily publish the blurbs they get – the article set off stunning and sui generis round of page-turning applause on literary social media. Blurbs are something few people love. As Manning says, blurbs take up everyone's time. The writer, editor, and agent tend to all spend precious hours writing request letters to potential blurbers and following up as deadlines approach. For the blurbers, requests quickly pile up and – at least if you read the books you blurb – take a lot of

time to complete. Readers have long been annoyed by the hyperbolic language of blurbs. Here's [George Orwell in the 1930s](#) discussing how readers are turned off by «the disgusting tripe that is written by the blurb-reviewers»: *Novels are being shot at you at the rate of fifteen a day, and every one of them an unforgettable masterpiece which you imperil your soul by missing.*

If they take up everyone's time and everyone hates them, why do blurbs persist?

I too have blurb complaints, although I tend to find the discussion around them somewhat disingenuous. I've seen many anti-blurb takes over the years that were from bestselling and/or award-winning authors who, having reached a place where blurbs no longer helped their career, decided the practice should end. Those can feel a bit «pulling the ladder up behind you». What's refreshing about Manning's article is that it was written by a publisher who is actually in a position to change things.

Still, I remain skeptical that blurbing will disappear anytime soon because I think the answer to the question of why blurbing is so common is that, well, blurbs work. And in some ways blurbs are more necessary than ever.

Before I dive into that, let me offer a little praise for blurbs. Yes, asking for blurbs and writing them are both stressful in many ways. I know no one who enjoys the process. But there can be something lovely

about blurbing. As a blurber, it is nice to help an emerging writer's book and offer encouragement in a very hard career path. And as a blurb receiver, what is better than seeing your work praised by an author you admire? People dismiss blurbs as merely being about connections, but that not true of all blurbs. I have blurbed mostly authors I didn't know and have received blurbs from authors who didn't know me. It is in some ways a nice part of publishing.

Of course, in other ways blurbs are stressful and irritating and hard to get right. If you send too many requests, you may end up with too many blurbs and hurt feelings when you have to leave some authors off the cover. If you send too few requests (or too many authors turn you down), you may be left scrambling and begging as your deadline approaches. Add in all the fair critiques of cronyism, connections, and hyperbolic language and it is easy to see why many (even most?) people in publishing would be happy for them to disappear entirely.

So why do I say blurbs work and may be more necessary than ever? Because the brutal math of publishing hasn't changed.

The brutal math of publishing is that there are far more books published than there are readers to support them, book review spots to cover them, or shelf space in bookstores to sell them. Blurbs are one way to help everyone sort out which books to pay attention to. Blurbs aren't necessarily for readers browsing a bookstore, although I've known readers who buy based on blurbs. They are more important behind the scenes. Blurbs are frequently used in publicity pitches to book reviewers – Eta that while editing this I got two publicity emails and both subject lines quoted blurbs. Booksellers have told me they're useful for figuring out which books to buy and where to place them in the store. (Ironically, one bookseller told me that big imprints like S&S – that publish a variety of books in different genres and ranging from literary to commercial – are exactly where blurbs are useful for booksellers trying to sort through new titles.)

«People dismiss blurbs as merely being about connections, but that not true of all blurbs.»

Let's make a distinction here too. There are two types of blurbs: «author blurbs» requested before publication and «press blurbs» culled from reviews and/or media coverage. These may differ in origin but are identical in function and often language. (Orwell was critiquing press blurbs in the quote above.) I can't say for certain how much blurbs help sales, but many industries seem to think they're important. Sure, movie posters and film trailers don't typically have quotes from other directors...but they certainly use press blurbs. The reason film posters and movie trailers can include press blurbs and book covers can't is logistical. Book covers are sent to the printer months before most book reviews come out. Film trailers can be quickly recut as press comes in while books need to wait for a second printing – which many books never get – to change the cover. This seems more a question of production than «collegiality».

(We could add that other artforms do similar «collegial» promotion too. Hollywood films are often promoted by «names» signed on as producers who may do no real work on the project. Big musicians help smaller musicians by guest starring on albums and touring with each other. Etc.)

It might be preferable if we could replace all author blurbs with press blurbs. Reviews are, at least in theory, less prone to cronyism and hyperbole. But this would require a complete reorganization of how book production and publicity works. And anyway the rapid decline of professional review space and increasing number of books means that wouldn't help the majority of books anyway.

Maybe policies like this new S&S one will decrease the importance of blurbs. It's also quite possible –

given that they say they'll still happily publish blurbs that come in – the result will be minimal blurb outreach for non-famous, non-connected authors while the famous and connected authors get their blurbs as usual.

I have to stress again that there is a near unending stream of books published and everyone – reviewers, readers, booksellers, etc. – needs some way to winnow them down. No one can read a million forthcoming books each year. The math demands that we all figure out shortcuts, which will never be fair. Few love the incestuous and network-y nature of blurbs, though the alternatives aren't much better. Most of what determines success in publishing is what determines success for anything in America: money. Both the money publishers spend marketing and publicizing a book and the money authors themselves shell out to promote their books. Is being able to spend five figures on an independent publicist a «fairer» way to promote a book? Or having your publisher buy ads in glossy magazines or use connections get magazine profiles?

Another major thing that determines success in publishing as in life: fame. Manning says: «In fact, several of our recent bestsellers have been blurbless – *Down the Drain*, *Sociopath*, *Dinner for Vampires* – proving that readers don't need the shorthand of blurbs to find great books; they can be trusted to judge quality for themselves». But *Down the Drain* was written by international celebrity Julia Fox and *Dinner for Vampires* by tv actor Bethany Joy Lenz. I saw a famous journalist share the «PW» article and say they wrote a bestseller without blurbs – though in fact their back cover was 100% blurbs pulled from press coverage of their career. Nothing wrong with that. But the fact that celebrities can sell books without blurbs and famous journalists can cull press quotes from years of media coverage doesn't really tell us anything about what an unknown memoirist or midlist novel or a debut short story collection writer can do.

Still, it would be good if there was less emphasis on blurbs. I would be thrilled if Manning's stance helps decrease their importance and everyone's workload. And I do think there are some steps that could make blurb-ing more bearable for everyone involved without hurting the chances for smaller books and unknown authors. Here are a few quick suggestions:

- End blurb inflation (3-6 max per book). In recent years, I've seen publicity emails for buzzy books that included 10 (or 12 or more!) blurbs. This is... too much. You can't fit that many on a book cover and whatever function blurbs serve for positioning or buzz can surely be filled with just a handful. Requesting that many blurbs also makes it harder for every other author – especially the less connected – by taking up what blurb time established authors can set aside. 3-6 seems like as many blurbs as a book could need.

- No more proposal/unsold manuscript blurbs. It has become increasingly common to ask for blurbs for manuscripts that haven't yet sold and may never come out. I get it. Selling books is very hard. But like the aforementioned blurb inflation, this taxes the whole system unnecessarily. Anyone famous enough that their endorsement would actually move the needle for a publishing house is surely overwhelmed with blurb requests already. And how can one honestly blurb a proposal for an unwritten book or an unsold manuscript that may go through dramatic revisions and be unrecognizable by the time it is published?

- Once you're famous, no more blurb requests. There is no reason a bestselling, award-winning writer needs blurbs for their new book. «Pulitzer Prize Winning Author» and triumphant praise for past work from major newspapers are going to do more to sell books than praise from colleagues. Save the blurbs for the midlisters and debuts.

Okay, that's about all I have to say about blurbs. If you made it this far, check out my forthcoming novel, *Metallic Realms*. It's pretty good! If you don't trust me, well, it has some amazing blurbs...

Loredana Lipperini

Più libri, meno lettori: come muore l'editoria italiana

«Lucy», 5 febbraio 2025

Il nostro mercato editoriale (il sesto al mondo) si sta scontrando con la realtà di un paese che non legge più. Tra numeri gonfiati e aspettative impossibili

Quasi vent'anni fa, Paolo Mauri (che spesso e bene rifletteva sul mondo editoriale) citò in un articolo il romanzo *Una manciata di polvere* di Evelyn Waugh: «in una manciata di polvere vi mostrerò la paura», è il verso di *Terra desolata* di Eliot a cui Waugh si ispira, e un po' di paura potrebbe venire anche da questo articolo. Ma restiamo a Waugh, dove più che paura c'è prigionia: perché il protagonista, Tony Last, decide di effettuare un viaggio in Brasile per dimenticare il disastro del suo matrimonio. Durante la spedizione nella giungla, però, si ammala, il suo compagno muore e Tony, nel delirio della febbre, viene salvato da un colono, Todd, che vive in un villaggio isolato. Todd, sia pure analfabeta, ama Dickens, e prima invita e poi costringe Tony a leggergli i suoi romanzi. «L'uomo ha un fucile e lui, che si è perso, non ha più nulla. Si salva con la lettura come Sheherazade» scriveva Mauri. E aggiungeva: «Chi legge ha sempre una sorta di fucile puntato contro: se smette qualcosa finisce per sempre. Non muore solo il lettore, muore tutto un mondo. Impossibile? E già accaduto un'infinità di volte».

Questa volta, però, non è tanto il libro in sé, non sono i romanzi a essere a rischio, quanto il mondo che li scrive, li pubblica, li fa circolare. E il problema è che quel fucile è puntato da parecchi anni, e lo hanno puntato almeno alcuni dei protagonisti della storia.

Facciamo un piccolo passo indietro. È dicembre del 2024, la fiera della piccola e media editoria, Più libri più liberi, si apre e si chiude fra le polemiche: una, quella che ha ottenuto più attenzione mediatica e sui social, si abbatte sull'invito al filosofo Leonardo Caffò, prima inquisito e poi, a fiera finita, condannato per maltrattamenti e lesioni nei confronti della ex compagna. La seconda, che appare meno appetibile perché è riservata in apparenza agli addetti ai lavori, riguarda la scarsa vendita di libri degli editori presenti, che, a fronte di un comunicato conclusivo dai toni trionfalistici su presenze e vendite, lo hanno clamorosamente contestato, come ha fatto Luca Briasco, editor e traduttore: «Sul vendite i dati sono semplicemente falsi, e non ho visto nessuno dell'organizzazione girare per gli stand chiedendo a noi editori le informazioni necessarie a farsi un quadro veritiero della situazione».

Ora, se non si vende neanche in una fiera che da anni viene contestata da molti librai romani (e diversi piccoli editori) perché sottrae loro gli incassi più importanti dell'anno, quelli natalizi, forse bisogna riproporre qualche domanda, peraltro niente affatto nuova, e che prescinde dalla buona o cattiva organizzazione della fiera medesima.

È vero, i libri non si vendono. O meglio, si vendono meno. O meglio ancora, moltissimi dei libri

«È vero, i libri non si vendono. O meglio, si vendono meno. O meglio ancora, moltissimi dei libri pubblicati ogni anno non vendono affatto.»

pubblicati ogni anno non vendono affatto. Secondo lo studio presentato a Più libri più liberi dall'Associazione italiana editori (sulla base di rilevazioni NielsenIq-Gfk), tra gennaio e ottobre 2024 si sono vendute un milione e 700.000 copie in meno rispetto allo stesso periodo del 2023: a perdere sono soprattutto gli editori più piccoli, ovvero meno 4,9% per chi vende annualmente fino a un milione di euro, meno 3,6% per chi ha vendite comprese tra uno e cinque milioni di euro. I grandi marchi, più o meno, tirano avanti. Dunque? Ancora un passo indietro. A giugno 2023 uno studio Nomisma raggelava gli scrittori con queste cifre: il 30% dei libri pubblicati non vende una copia, o al massimo ne vende una. Fra i libri usciti nell'anno immediatamente precedente nemmeno 35.000 hanno raggiunto le 10 copie vendute. Ancora indietro: ad aprile 2024, l'editore Riccardo Cavallero traumatizzò la platea letteraria di Facebook pubblicando il venduto dei romanzi nella dozzina finalista dello Strega (ovviamente prima che entrassero nella dozzina medesima): spaziava dalle 400 copie alle oltre 50.000 di Donatella Di Pietrantonio che ne sarebbe stata vincitrice.

Dunque, non si vende. Ma questo si sapeva. E non si vende soprattutto perché si pubblicano troppi libri (probabilmente nel 2025 sfioreremo i centomila titoli) e nessuno al mondo riuscirebbe a stare dietro a una produzione simile, dove è evidente che la gran parte di quelli pubblicati in un mese è sacrificabile perché non si riesce (e forse non si può) liberarsi dal meccanismo delle rese. Meccanismo noto da almeno quindici anni: il ciclo vitale di un libro, denunciarono nel 2011 i piccoli editori del festival di Belgioioso, è fra quindici e trenta giorni, a meno, certo, di successo inaspettato o di particolari investimenti dell'editore o di vittoria di un premio

letterario prestigioso. Nei fatti, un tempo enormemente minore, ma enormemente davvero, di quanto ci è voluto per pensarli, scriverli, editarli, scegliere una copertina, stamparli, distribuirli.

Il presidente dell'Associazione librai italiani, che all'epoca era Paolo Pisanti, disse con chiarezza che la causa era la troppa offerta, e poco curata: «Sessantamila novità l'anno (nel 2011, Ndr) sono una cifra incredibile rispetto a qualsiasi categoria merceologica, e senza soluzione di continuità. Un pasticciare sa che ci sono i momenti più impegnativi, come il panettone a Natale e la colomba a Pasqua. Noi non abbiamo pause. Non possiamo far altro che sostituire le quasi-novità con altre novità. Perché per fare spazio ai nuovi arrivi abbiamo bisogno di liberare i magazzini, e prima ancora di passare dalla vetrina al banco e dal banco allo scaffale: ci sono tempi tecnici, e tempi finanziari. I pagamenti all'editore avvengono mediamente a novanta giorni. Se voglio fare un'operazione economicamente valida, devo vendere i libri prima di pagarli, ma in tempi così brevi è difficilissimo. Dunque, diventa antieconomico tenere un libro che stenta a decollare più di venti-trenta giorni».

A costo di essere didascalici, funziona così: un editore incassa il 50% sul prezzo di copertina una volta ricevute le prenotazioni di un libro (il restante si divide fra libreria e la vera vincitrice di tutto, la distribuzione), ma quando le copie non vendute vengono rese al distributore, quest'ultimo chiede all'editore il rimborso, e dunque per ripianare il debito l'editore dovrà stampare un nuovo libro per incassare di nuovo. Il risultato è che di quei milioni di copie stampate nel 2024 ne torna indietro la metà. Che verrà con ogni probabilità mandate al macero, perché chi ha magazzini abbastanza grandi per conservarla?

Se tutto questo vi ricorda la grande bolla finanziaria esplosa nel 2008 con le conseguenze che sappiamo, avete ragione. Se vi interrogate sul perché gli editori continuano a reiterare il meccanismo, ho paura che la risposta sia: perché non possono più fare diversamente. Sempre nel 2011, Marco Zapparoli, direttore di *marcos y marcos*, ricordava: «Gli editori pubblicano sempre più titoli perché pensano erroneamente di poter compensare le rese che riceveranno e di far quadrare il budget: in poche parole, se in un anno non è stata raggiunta la fatturazione prefissata, in quello successivo si “picchiano fuori”, per usare il termine aggressivo oggi di moda, più titoli a una tiratura alta. I librai stanno al gioco per un po’, ma infine si stancano e rendono. Un abbaglio molto simile a quello degli swap finanziari: che alla fine si sono rivelati carta straccia senza alcun valore». E Sandro Ferri di *e/o* aggiungeva: «Noi editori, tutti, facciamo titoli che perdono soldi nell’ottanta per cento dei casi, e lo sappiamo in partenza. Ma intanto li facciamo uscire, perché librai e distributori li pagano: quando ci sarà la resa, gli ridarai i soldi, ma intanto hai tra le mani un flusso di denaro. Perché lo facciamo? Per avere visibilità, in parte. I grossi editori prendono sempre più spazio in libreria: e se usciamo con trenta titoli abbiamo più possibilità di farci vedere. E perché ci facciamo ingannare da un’illusione».

Questo non è che il primo punto: il secondo è il più duro, perché nessuno, fra coloro che scrivono, è disposto a credere che nel novero dei libri che torneranno a morire dopo quindici giorni ci sarà il suo. E qui entrano in ballo i social, che distolgono

«Nessuno, fra coloro che scrivono, è disposto a credere che nel novero dei libri che torneranno a **morire dopo quindici giorni** ci sarà il suo.»

la percezione, e ci fanno credere che le reazioni dei propri follower corrispondano alla realtà. Non è vero. Non è con la conta dei like e dei commenti che si vendono i libri: quelli che vendono arrivano nel momento tanto giusto quanto imprevedibile e non calcolabile, quelli che vendicchiano seguono un filone di successo che prima o poi si esaurirà. Poi ci sono quelli che vendono molto ma appartengono a un altro campionato: quello del pop, che è comunque altra faccenda dalla pretesa letterarietà (e un giorno qualcuno mi spiegherà come si assegna la patente di letterarietà). Inoltre, anche il pop fallisce: dovrebbe ancora bruciare il bagno di sangue per *Amiæ. Il manuale del cörsivæ* di Elisa Esposito.

Altra reazione, prevedibile, quella secondo la quale e il proprio libro non vende non perché esiste la casta-il cerchio-il cerchietto e quello che noiosamente viene ripetuto non da ora ma da decenni e anzi di più, perché una certa tendenza al lamento fa parte della storia della letteratura. Ma anche qui, si è molto poco disposti a credere che il fallimento, che poi tale non è, si possa attribuire alla serie di fattori già elencati. Poi ci sarebbe anche l’ipotesi che il libro sia brutto: guarda caso, ci sono autrici che si autoflagellano (sì, quasi sempre autrici) e autori che invece no (sì, quasi sempre autori).

In questa schiera di illusioni e delusioni entrano gli e le esordienti. Che aumentano anno dopo anno. Gli esordienti sono molto corteggiati e molto raccontati nelle cronache, meno nelle critiche, e a volte invisibili ai colleghi più anziani. La diffidenza preventiva, in effetti, aleggia spesso sugli esordienti: come se sui loro libri gravasse la scarsa voglia di innovare. In altre parole, è vero che le case editrici cercano voci nuove: e ci mancherebbe altro, perché quello è il loro mestiere. È vero che il modello del libro di successo ha spesso il suo peso su chi esordisce. Ed è vero anche che, in molti casi, quelle voci nuove vengono rapidamente lasciate da parte se non soddisfano le aspettative di vendita: con poco danno economico, suppongo, perché gli anticipi

per un esordio non sono altissimi. Ma è altrettanto vero che resta difficile che ci si accorga del valore di almeno alcune di quelle voci. Soprattutto perché è difficile vederle. C'è un dato interessante che è stato fornito qualche tempo fa: le prime edizioni dei libri sono aumentate del 13,5%, le seconde (e successive) diminuiscono del 18,4. Il che fa dedurre che la vita dei libri si abbrevia ulteriormente. Appunto.

A questo si aggiunge il peso che grava su tutti, esordienti e no, nella corsa al libro di successo. Si dirà che tutti desiderano il best seller, e non da oggi. Ma non come negli ultimi tempi, che vedono moltiplicarsi gli sforzi per concepire il romanzo determinante. Sforzi dolorosi, continuativi, fatti non solo di scrittura ma di relazioni e strategie che, si ritiene, faranno di quel testo un trionfo. Dovrebbe essere noto da tempo che non funziona così. I best seller sono quasi sempre stati casuali: semplicemente, un libro che arrivava nel momento giusto e su cui, certo, si concentra l'intuizione e poi lo sforzo promozionale di un editore.

Anche perché gli italiani leggono poco, e questo è il terzo punto. Dice Istat che nel 2023 la spesa media mensile per consumi delle famiglie è stata di 2738 euro. Dove devono entrare le spese per la casa, per il cibo, per i vestiti e le scarpe, per i medicinali, per il riscaldamento eccetera. Ai libri non scolastici si riserva il 3,71%.

Ora. In tutti i discorsi sulla mancata lettura e sulla crisi dell'editoria che si intraprendono in questi giorni, come curiosamente avviene ogni anno a gennaio, manca sempre il discorso sugli stipendi degli italiani. Che sono fermi.

Perché, in genere, le risposte che vengono date sul motivo della mancata lettura sono cinque:

La prima riguarda il fattore tempo. Abbiamo meno tempo. Siamo costretti a cercare metodi supplementari (o primari) per tirare avanti. Siamo stanchi. La seconda riguarda i soldi: i libri costano troppo, non possiamo comprarli. Rileggiamo i vecchi libri oppure andiamo in biblioteca.

«I best seller sono quasi sempre stati casuali: semplicemente, un libro che arrivava nel momento giusto e su cui, certo, si concentra l'intuizione e poi lo sforzo promozionale di un editore.»

La terza riguarda internet: io leggo lo stesso, vien detto, ma leggo soprattutto post e status e articoli online. Non è la stessa cosa rispetto alla lettura di un libro, è vero, ma è pur sempre lettura.

La quarta, fra le più popolari, ci dice che dal momento che l'editoria sforna schifezze, non si è più invogliati a leggere (anche le non schifezze).

La quinta dice che la lettura viene sminuita, così come la cultura tutta, in quanto non utile. E il dato sui dirigenti e professionisti non lettori (tanti) andrebbe a confermare il timore.

Parliamo subito di soldi. Ogni volta che si fa questo discorso salta fuori qualcuno che col ditino alzato dice: «E allora lo spritz? E allora l'iPhone? E allora le macchinone?». Non funziona esattamente così. Mi ha scritto un amico, Simone Romano, che mi ha raccontato questa storia. «Siamo» dice «un gruppo di amici. Disoccupati o part-time, stipendi sotto i mille euro mensili. Ma siamo lettori forti, e spesso non vogliamo aspettare che le biblioteche acquisiscano quel titolo che stavamo aspettando, e ogni mese ce ne sono diversi. Ma i libri costano fra i quindici e i venti euro, e la spesa diventa impossibile. Dunque, li compriamo insieme: ognuno versa una piccola quota, in modo che, dividendo il costo totale fra cinque persone, l'acquisto diventa accessibile. Come li leggiamo? Tirando a sorte: estraiamo i biglietti con i nostri nomi da un cestino, e il primo estratto inizia la lettura, che poi passa agli altri. Alla fine, qualcuno tiene fisicamente in custodia il libro: c'è un ex libris con i nostri nomi, su Google Drive

c'è un file con i titoli acquistati e il nome di chi lo tiene in consegna. Ognuno ha dedicato una sezione della libreria al book sharing, dove si tengono i libri in comune, che possono essere richiesti per rilettura in qualsiasi momento. È un paradosso. Anche in questo caso legato alle tante uscite e soprattutto alla scarsità di soldi. Mi rendo conto che il mercato editoriale non viene aiutato da questo sistema, perché un solo testo viene letto da cinque persone. Ma come si fa? I libri aumentano, in numero e costo, e gli stipendi non crescono, e il lavoro nemmeno. Quindi il problema non è l'editoria, o non solo: è il lavoro».

Aggiungo qualche altra considerazione. È verissimo che da anni la cultura viene sminuita: da chi la vede come ostile o inutile, e spesso anche da chi la fa, e continua a dipingerla come una faccenda per pochi. Di contro, c'è la mancanza di fiducia nei confronti di chi parla di libri. Un po' giustificata, ma solo un po'. Così come è giustificata, e più di un po', la diffidenza nelle classifiche di Amazon e nelle recensioni on line, perché in molti casi le prime sono gonfiate e le seconde interessate. Però di qualcuno occorre pur fidarsi, fosse anche un lettore o lettrice forte di riferimento: perché a chi sostiene che si pubblicano solo schifezze rispondo fieramente che non è vero, che piaccia o meno. Dunque? Dunque c'è un problema di fiducia (enorme), un problema di editoria, un problema di tempo e un problema culturale. E c'è un problema di soldi. Che è faccenda che dovrebbe riguardarci tutti, che si faccia un lavoro culturale o no. Dunque? Dunque stiamo arrivando, alla resa dei

conti di una politica che dura da tanto tempo, e che è stata da molti denunciata quanto ignorata, perché probabilmente non si può fare diversamente, una volta infilata la strada della bolla.

Non ho le soluzioni, evidentemente: se non il suggerimento di continuare a scrivere se si desidera davvero scrivere, senza pensare però che la scrittura sia la scorciatoia per la fama, perché non è così, e questa idea del pubblicare come competizione sarà anche antica, ma ha raggiunto lo stesso livello tossico di ogni altra attività. Vincere è quel che conta, ma non è vero. Forse bisognerebbe tirare il fiato, ricordare che la vita di un libro è imprevedibile, come molti sanno, e scrivere con l'anima in pace. Bisognerebbe anche che la critica avesse più spazi per esprimersi e per fare il suo lavoro, che non è quello di far vendere, ma quello di analizzare. Bisognerebbe, infine, placare le aspettative generali. Perché se si continua così, gli scrittori a inseguire il libro che vende tantissimo, gli editori a dover vendere tantissimo quel libro, i librai a dover basare le prenotazioni su quel che si è venduto, mentre noi tutti, lettori e scrittori, continuiamo ad annaspire tra centomila titoli l'anno, si implode, semplicemente. E anche in tempi brevi.

L'ultima questione: non si riesce a fare un discorso collettivo, ma solo individuale, e i discorsi individuali finiscono sempre per essere ciechi, e non riuscire a vedere quello che si ha intorno. Il lavoro culturale non riguarda il destino di una sola persona, ma di tutti coloro che provano a sopravvivere in questo ambito.

«Non ho le soluzioni, evidentemente: se non il suggerimento di **continuare a scrivere se si desidera davvero scrivere**, senza pensare però che la scrittura sia la scorciatoia per la fama, perché non è così, e questa idea del pubblicare come competizione sarà anche antica, ma ha raggiunto lo stesso livello tossico di ogni altra attività.»

Masolino D'Amico

P.G. Wodehouse, l'eterno maggiordomo

«il venerdì», 7 febbraio 2025

Tornano i Jeeves, capolavori di uno scrittore che per tutta la vita ha avuto un unico obiettivo: divertire, anche quando era prigioniero dei nazisti

«Mi ha molto incoraggiato» scrisse P.G. Wodehouse in una lettera del 1945 «leggere in un giornale un articolo sul visconte Selby e della sua amica e scoprire che a un certo punto è entrato il maggiordomo e ha detto qualcosa. Segno che esistono ancora». Il creatore di Jeeves poteva a quel punto nutrire qualche dubbio sulla continuità della verosimiglianza del personaggio del maggiordomo, che aveva fatto esordire in un romanzo dell'ormai lontano 1917. Ora, rinfrancato dalla conferma, continuò a resuscitarlo in altri libri, l'ultimo dei quali uscì nel 1974, un anno prima della sua morte. Nel '71, forse per celebrare il suo novantesimo compleanno, aveva rivelato per la prima volta il nome di battesimo di Jeeves, Reginald («Reggie»). Lì, apprendendolo, Bertie Wooster rimane sorpreso. Non gli era mai venuto in mente che Jeeves potesse avere un nome di battesimo.

Le fitte lettere, ovviamente uscite postume, sono la migliore finestra sulla vita di Pelham Grenville Wodehouse, «Plum» per tutta la sua cerchia, perché confermano quanto poco questa vita abbia contenuto di diverso da una indefessa attività letteraria, talmente appagante per il suo protagonista da non fargli mai cercare altro. Le cifre parlano. Da vivo, P.G. Wodehouse firmò col suo nome novantasei libri (Sellerio sta ripubblicando, in nuova traduzione, quelli della serie di Jeeves, Ndr), sedici testi teatrali

(alcuni di questi in collaborazione), i libretti di diciotto musical (anche qui, non sempre da solo) più le parole delle canzoni di ventotto, la sceneggiatura di sei o sette film, un numero mai calcolato di poesie comiche, e più di trecento racconti. Di quello che scrisse sotto vari pseudonimi, soprattutto agli inizi, non c'è probabilmente modo di fare un censimento. Come avrebbe mai potuto concedersi più di qualche viaggio di svago, o magari solo di qualche passeggiata, durante gli intervalli tra un lavoro e l'altro – intervalli che nelle lettere descrive come angosciosi? La mancanza di uno spunto per scrivere qualcosa lo tormentava, anche se questi tormenti di regola duravano poco.

STILISTA IMPECCABILE

Bisogna però aggiungere che in questa produzione sterminata non si manifesta mai un cenno di trasandatezza. Wodehouse fu infatti, durante tutta la sua carriera, uno stilista impeccabile, ammiratissimo dai suoi colleghi, fossero in qualche modo congeniali come Evelyn Waugh o di tutt'altro stampo come Anthony Burgess. Assai meno fu preso in seria considerazione dalla critica ufficiale e dall'accademia, ma questa, si sa, è la condanna dei cosiddetti «umoristi». A commentarli si diventa noiosi; per analizzare una barzelletta ci vuole Freud. Questo stile limpido, dove l'ironia è affidata spesso alla

precisione di un aggettivo, scorre senza farsi notare nella prosa, dove sostiene le buffe vicende inventate, ma è essenziale, e certo assai meno traducibile nella poesia, dove Wodehouse raggiunge forse il culmine della sua caratteristica grazia.

LA DORATA INGILTERRA

Il secondo elemento notevole, e quello che forse rende unico questo scrittore, è l'immutabilità del teatro delle sue storie. Con una incrollabilità che neanche due guerre mondiali riuscirono mai a incrinare, dai suoi esordi agli inizi del secolo fino alla morte, la narrativa di PGW continuò ad abitare una Arcadia irreal e immutabile, versione dorata dell'Inghilterra dei tempi di Edoardo VII, dove agisce una upper class fatta di giovani perdigiorno un po' sciocchi, di graziose debuttanti piene di spirito, di zie terribili –

e di saggi maggiordomi. Le trame si assomigliano tutte, anche se di regola coneggiate assai ingegnosamente. I personaggi non cambiano, e viene fatto di invidiarli, allora come oggi, come quelli dell'urna greca di Keats, che mentre noi spettatori decadiamo e scompriamo, non saranno mai sfiorati dalla vecchiaia, e nemmeno da scioperi, terroristi, epidemie, inquinamento, stragi, riscaldamento globale, né da alcun'altra spiacevolezza sopraggiunta nel mondo in seguito alla loro prima comparsa. L'uomo Wodehouse, monogamo appagato e sviscerato nell'amore per l'unica figlia della vedova che aveva sposato, passò tutta la sua esistenza rifugiandosi in questo scherzoso paradiso condiviso con i suoi lettori, che ben presto si moltiplicarono. La sua tranquilla routine di soggiorni in belle case californiane con piscina o in ottimi alberghi francesi, e di rapporti con collaboratori simpatici

P.G. Wodehouse

Alla buon'ora, Jeeves!



Sellerio editore Palermo

P.G. Wodehouse

Grazie, Jeeves



Sellerio editore Palermo

e sulla sua lunghezza d'onda, fu turbata una sola volta, ma con conseguenze che rischiarono di diventare addirittura tragiche. Bisogna rievocare l'episodio, che segnò tutta la sua esistenza posteriore.

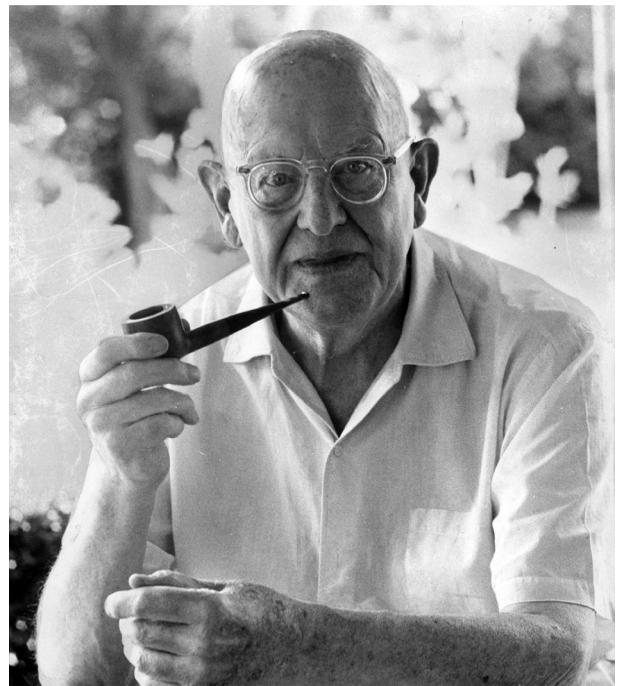
UN HOTEL A BERLINO

La guerra trovò i Wodehouse nella loro casa a Le Toquet, stazione balneare su La Manica. Quando la Francia fu invasa dai tedeschi, lo scrittore venne catturato e internato nella Slesia. Poi, nel '41, ormai sessantenne e quindi ufficialmente innocuo, fu trasferito a Berlino, all'hotel Adlon. Qui un conoscente dei tempi di Hollywood gli propose di raccontare le peripezie del suo internamento in una serie di trasmissioni radiofoniche per gli americani. Gli Stati Uniti non erano ancora in guerra, e Plum, anche pensando ingenuamente alle molte manifestazioni di solidarietà ricevute dal suo pubblico del Nuovo continente, registrò cinque trasmissioni scherzose sulle proprie disavventure. Ma i tedeschi trasmisero quelle chiacchierate anche in Inghilterra, dove il popolare giornalista William Connor, che si firmava Cassandra, lanciò contro il loro autore roventi accuse di collaborazionismo; accuse che hanno lasciato strascichi ancora oggi.

Sì, PGW fu difeso anche da un uomo sopra le parti come George Orwell; sì, la Bbc gli fece pubblicamente le sue scuse; e la regina lo nominò Sir, sia pure solo nel 1974. Fatto sta che Wodehouse non tornò più in patria, e prese la cittadinanza americana. Con caratteristica mitezza, si addossò subito ogni colpa, e pregò i sodali come Waugh di non inferire contro Cassandra (col quale finì per fare pace). In una lettera del 1946 all'amico americano Ira Gershwin diede la sua versione, e questo è un autoritratto che vale la pena di citare. «La mia storia bellica è semplice. Me ne sono stato semplicemente seduto a scrivere tutto il tempo. Quando i tedeschi occuparono Le Toquet ero in mezzo a un romanzo di Jeeves, *Joy in the Morning*. Continuai a tirare avanti con questo per esattamente due mesi, quando ci portarono tutti in un vagone per internarci. Dopo

qualche settimana passata in carceri, caserme ecc. ci piantarono nel manicomio di Tosto nella Slesia superiore, dove fu possibile rimettersi a scrivere, e cominciai un romanzo nuovo intitolato *Money in the Bank*, che comparve a puntate su "The Saturday Evening Post" nel 1941. Dovevo scrivere a matita in una stanza piena di uomini che giocavano a freccette e a ping-pong, cosa che rallentava il lavoro. Dopo il mio rilascio mia moglie mi raggiunse, portandomi quello che avevo lasciato di *Joy in the Morning*. Terminai questo, poi scrissi un libro sulle mie esperienze al campo. Poi scrissi un altro romanzo intitolato *Full Moon*, poi dieci racconti, poi un romanzo intitolato Spring Fever, e finalmente un romanzo intitolato *Uncle Dynamite...*»

La lettera continua elencando altri lavori fatti, ma manifestando incertezza: vorranno ancora pubblicarmi, gli americani? E conclude: «Naturalmente, è probabilissimo che trovino il mio tipo di racconti fuori moda oggiogiorno». Non aveva motivo di preoccuparsi.



Imogen West-Knights

Inside the Blurb-Industrial Complex

«Slate», 7 febbraio 2025

One of literature's most ancient traditions under threat

Whip-smart, unputdownable, lyrical, dazzling, pitch-perfect. Taut, tender, a tour de force. A triumph. Unflinching, stunning, mesmerizing, evocative. You will have seen a book – probably many, many books – with some of these words, what one might call blurbiage, if one were being annoying, on its cover. Often, these quotes will be just that one word. But the process by which those single words are acquired is a fraught one. So much so that last week, one top editor at a major publisher, Sean Manning at Simon & Schuster, made an unusual and attention-grabbing announcement about them. In his eight years at the company, he wrote in an essay for «Publishers Weekly», «it has been tacitly expected that authors – with the help of their agents and editors – do everything in their power to obtain blurbs to use on their book cover and in promotional material». No longer. Under his leadership, authors won't be «required» to spend «an excessive amount of time» getting blurbs for their books.

Here's how blurbs work, in general. An author writes a book. If the author is very lucky, a publisher gives them a deal for that book. The publisher's marketing team then draws up a plan for how best to get readers, bookshops, and book reviewers interested in the book. That plan will include getting other authors to say that they think the book is good: a blurb. The author, the editors, and the marketing team will send versions of the

book, in digital and physical proof formats, out to authors with some name recognition that they think might read the book ahead of its publication and offer their positive feedback, so that when the book is released into the world at large, it will do so with those quotes on its cover.

Sounds good, on the face of it. Books go out to readers adorned with reassuring evidence that the book is worth that reader's time. But almost everybody in the literary world hates them. And depending on what corner of that world people occupy – reviewer, author, bookshop buyer, bookseller, book critic, agent, book editor, marketing professional – they hate them for slightly different, often conflicting reasons. On the heels of the Simon & Schuster news, I asked people from across this ecosystem to anonymously dish the dirt: What's so bad about blurbs?

One of the first novelists I asked, a British author whom I will not name, went in hard. «I think it's a lazy tactic made popular by publishers who can't be arsed to fairly distribute and creatively employ a marketing budget to anyone who isn't Sally Rooney or Richard Osman» she said. Editors complained that it was «ludicrously labor-intensive» putting out requests, nudges about those requests, second nudges about them, to established authors to read new books. «You spend literally weeks sending polite/desperate emails to authors' editors and agents, or

trying to dm them on social media, asking if you could possibly send them a copy» said an editor at a big publishing house. «It is the bane of my life.» Debut authors also told me that it had «taken over their lives» sending out «begging letters» for blurbs, and more established ones said their lives had been taken over by the barrage of unsolicited proofs to blurb that they were receiving. «A lot of publicists are probably paid too poorly to really sit and consider which authors might genuinely like which book,» one novelist said «but I wish this meant they just sent out less requests in general instead of taking this scatter-gun spam-bot approach».

So many book proofs are getting sent out, and authors are being pursued so relentlessly for comment, that it has become common enough practice to blurb a book without having actually read it. «I was really horrified the first time someone said I should just make something up for them to approve» said one debut nonfiction writer, who had a book out last year. This happens all the time, people told me. Much of the blurb game is built on existing acquaintances. There is enormous social pressure to blurb books for people you sort of know. So people either lie about liking a book, because they don't want things to be awkward, or end up ghosting the requests, or blurb it positively because they are «blinded by affection», one nonfiction author told me. «The only time I've heard of someone having the balls to say "I haven't blurb'd your book because I didn't actually like it" is Sarah Schulman» she added. According to another novelist, "it turns the entire industry into this fucking Regency-era tea party, where we all just owe each other favors and

«If retailers and media stopped putting so much importance in it, we would be more than happy to dispense with them.»

there's actually no meritocracy or peer review or even admiration going on».

But what if you are one of the vast majority of authors who don't have author friends to strong-arm into saying they liked your book? Too bad. «Some authors can summon 20-plus semifamous friends to say something lovely about them within a week, whereas other brilliantly talented debuts spend grueling months trying to get their foot in the networking door and feel horribly rejected by the whole thing» said one editor.

I've often wondered, while walking around a bookshop, whether consumers are swayed by all these shouts of «extraordinary» and «brilliant» on book covers from known names. I don't feel that I am, personally. But it turns out that blurbs aren't really for catching the eyes of readers. They're for catching the eyes of people who decide which books are going in the bookshops and which books are getting reviewed in the media. «As a huge bitch who works for a publisher,» one person began «it annoys me, to be honest, how obsessed everyone is with them, because I feel like they rarely move the dial in a potential customer's mind and are more about the industry representing itself to itself». Another person who works at a publishing house said: «If retailers and media stopped putting so much importance in it, we would be more than happy to dispense with them».

Some people on that side of the industry did say they need and like blurbs. One nonfiction editor at a big newspaper said blurbs are «incredibly useful» if you are someone, like he is, «who must sort through literally hundreds of books». But in general, across the board, when people were positive about them, they were positive because of a perception that, although deeply flawed and incredibly annoying to procure, they can make or break a book. As one editor put it: «If you get, say, a blurb from a massive name for a debut, you're more likely to get decent orders from retailers and more likely to get press. It completely changes a book's fortunes».

This may well be true, but it is difficult to quantify. Nobody knows how many sales can be linked to one name on any one cover. «I find that not having enough blurbs or big enough names blurbing is an excuse marketing will give for why a campaign isn't working» said an editorial director at one large publishing house. «But then we see well-blurbed books flop too!» Authors complained that they felt marketing teams had misrepresented the importance of blurbs to them. «I got a blurb from Gabrielle Zevin, who had the biggest book of 2022 with *Tomorrow, and Tomorrow, and Tomorrow*,» said one novelist «and it didn't change the amount that retailers had ordered my book in at all. And I was like, *Wait, so how much do these fucking blurbs actually matter if having none punishes me, but also having one that's really good and important seems to do nothing?*». Even if it really does matter, it has in the past decade or so apparently gotten harder and harder to get these big-name blurbs. «More and more of the big names are adopting a blanket no-proofs policy» said a nonfiction editor. Another agreed: «Yeah, loads of them blanket refuse books these days and then just blurb their mates».

The bad feeling surrounding blurbs is ultimately not about blurbs. It's a symptom of where the publishing industry is these days in terms of the sheer number of titles being published and the limited time and money everybody in the industry has to pay attention to them. «There are more and more every year, so each book has to fight harder and harder to actually be visible in any way. Check out the frankly ridiculous production values on lots of books nowadays – holographic foils, elaborate printed edges» one marketing director told me. «Blurbs are a similar arms race. Every book has a blurb, so every book needs a blurb, and so it goes on, forever.» In

Manning's essay for «Publishers Weekly», he noted that *Catch-22*, one of the bestselling novels of all time, was not blurbed on its original publication. «But I wonder how many books were published in 1961 vs. 2025?» responded someone in marketing. «Would it need some cringey blurb nowadays, or would it reach a massive readership on its own merits? I'd like to think the latter, but I would for sure be in a meeting right now about our *Catch-22* TikTok influencer strategy.»

Book marketing and publicity budgets are shrinking, and at the same time publicists now must be on top of not just printed books but Goodreads, NetGalley, and all social media platforms, all while muscling for ever-diminishing review-page space. «It's like a roulette table where nobody knows where to put their chips,» said one novelist «so they're just putting the responsibility on authors to just be friends with everyone in the casino».

Maybe Simon & Schuster won't be putting the responsibility there anymore. (Although it's worth noting that even Manning, in his essay, hastens to add that if an author just so happens to read a book, and just so happens to feel moved to send along some nice words about it, «we will be all too happy to put it to use.») But will the publisher's announcement push the first domino on dismantling this whole system? Lead us into a bright new era where the blurbing circus is a thing of the past? The resounding answer I got from those I asked was: no. Alas. To truly put an end to the madness, people said, would require an entire industry to buy in. And somehow, books will always need to stand out from the crowd, be it by the quality of their blurbs or through some other means. As one person put it, «I welcome a blurb-less future where we can judge books by sensible things, like their covers».

«Would it need some cringey blurb nowadays, or would it reach a massive readership on its own merits?»

Nico Orengo

«*Il bello di quando finisco un romanzo è l'inizio della partita a scacchi con i critici.*»

«tuttolibri», 8 febbraio 2025

Intervista a Italo Calvino risalente al 28 luglio 1979. Gli incipit, i personaggi nascosti, i silenzi dopo il successo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

In mare entra deciso, nuota con calma e ogni tanto si ferma a riflettere sulla sua nuotata. È uno scrittore che sembra un ragazzo, abbronzato e in shorts: Italo Calvino. Da quando è uscito *Se una notte d'inverno un viaggiatore* appare rasserenato, ringiovanito, e dice che per la prima volta si sente contento. Questa contentezza la dimostra e la vive a Castiglione della Pescaia, in una casa in mezzo alla pineta e alle rane, con sua moglie Chichita e due figli. La casa è fatta come una melarancia tagliata a metà, con un tetto irregolare e frastagliato che ne dissimula il carattere atipico. Le stanze si inseguono in un «raccontando» che assomiglia al suo libro, in una c'è lui che si preoccupa perché qualcuno ruba le valvole delle biciclette, in un'altra c'è la moglie Chichita con gli idraulici che trasformano i boiler in qualcosa di elettrico, perché manca la nafta. Mentre siamo seduti gli passo, una per una, le fotocopie delle recensioni uscite sui giornali.

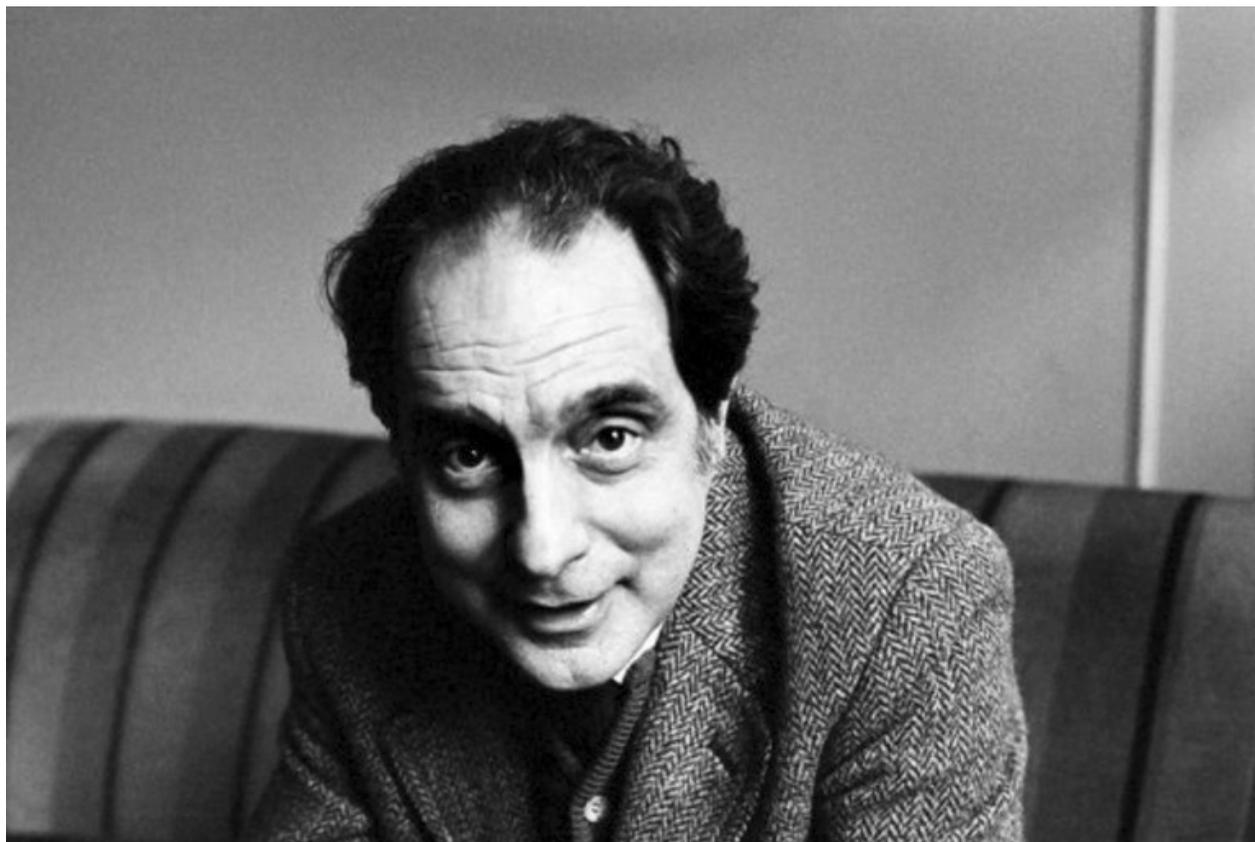
È vero che questo tuo ultimo libro è dedicato a Maria Corti, come ha scritto su «tuttolibri» Sanguineti? Che il *Letto* e la *Lettrice* a cui rivolgi apparentemente tante cure sono in realtà il *Critico* e la *Critichessa*?

No, protesto, il mio non è un libro fatto apposta per i critici. E d'altronde il fatto che l'accoglienza dei comuni lettori sia molto buona lo prova (80.000

copie in meno di un mese). Il tema del libro non è la semiologia o la narratologia ma il piacere: di leggere un romanzo, il piacere di «vedere come finisce». Ludmilla è una lettrice di romanzi che ha un suo spirito critico come tutti i veri lettori e di volta in volta corregge, precisa il suo gusto, esclude dei tipi di narrazione e ne cerca degli altri, ma sempre continua a credere a quel particolare rapporto che c'è tra il romanzo e il lettore.

Eppure non è il «vero lettore dotato di spirito critico», il destinatario ideale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Chi forse si fa meglio adescare da questa costruzione di cornice e racconti è il lettore periferico, l'appassionato di «La Settimana Enigmistica» e gialli, quello che magari di solito legge solo le istruzioni di un complicato gioco di simulazione. E la vera Ludmilla non è Maria Corti, ma la ragazza che all'edicola vende e si legge *Segretissimo*.

I critici comunque hanno trovato un materiale particolarmente congeniale nel libro: basta pensare alla quantità di riferimenti letterari che si sono divertiti a trovare: Butor, Grass, Mann, Borges, Singer, Vian, Nabokov, lo stesso Calvino, e io direi in più anche Flann O'Brien... Molti autori possono essere citati come vicini allo spirito dell'invenzione generale del romanzo, per



esempio l'inevitabile Borges e certamente anche Nabokov e, come dici tu, Flann O'Brien. Altri vengono citati per definire i dieci incipit diversi a proposito dei quali bisogna tener presente (e molti critici l'hanno fatto) che non si tratta di parodie o imitazioni. Non pensavo a un singolo autore, ma ad un campo di suggestioni, ad una delle possibilità di fare un romanzo. Perciò alle volte saltano fuori anche dei nomi a cui non avevo pensato, ad esempio, il romanzo familiare e campagnolo che io presento come polacco ricorda a un critico Grass e a un altro Singer. Io li apprezzo, ma non ci avevo pensato. Tra gli altri nomi mi è particolarmente caro quello di Boris Vian, gran mistificatore e autore di apocrifi. Vedo che fra questi nomi fai anche il mio: è vero che in un'intervista mi mettono in bocca l'aggettivo «calvinesco», termine che non userei mai. Quello che volevo dire è

che uno dei romanzi, quello del nervosismo a sentire gli squilli del telefono, era effettivamente l'inizio di una storia che volevo scrivere. È l'unico, gli altri sono tutti ideati ad hoc, per il viaggiatore.

E a quei critici che sconsigliano proprio di leggere il tuo libro, come Pagliarani e Saltini, cosa rispondi?

Lungi da me l'intenzione di limitare la libertà di reazione del lettore, certe critiche negative mi danno soddisfazione perché quando toccano problemi che sono stati i miei durante la scrittura del libro mi provano che certe esitazioni, certe crisi che mi hanno più affaticato nel mio lavoro avevano fondamento. Per esempio, una recensione fortemente critica di Sandro Gennari su «Il Messaggero» tocca il divario stilistico tra la cornice e gli incipit e questo è stato proprio il problema che mi ha dato maggior lavoro.

La cornice l'ho voluta tenere intenzionalmente a un livello «sotto» i miei vari possibili stili. E naturalmente dovevo evitare che scivolasse troppo, che cadesse nella facilità. Questo è il punto che motiva anche una riserva di Geno Pampaloni espressa eh... con molta finezza.

Anche Chichita dice che sulla cornice avrebbe dovuto lavorare di più, e Calvino è veramente soddisfatto di ogni critica. Per lui un romanzo finito è una partita a scacchi che comincia, e che non si può giocare da soli: gli altri aiutano con le loro mosse a valutare il lavoro fatto. E Calvino segue il libro che va, guarda come agisce, non esaurisce la propria operazione culturale scrivendo. Definito un autore tutto di testa, uno che ormai crede solo nella letteratura, mai come in *Se una notte d'inverno* Calvino è invece autore passionale, ricco di «partecipe ansia per quel ribollente calderone che è la vita».

Immagina un lettore che non abbia mai letto nulla di tuo e cominci con questo libro. Di te potrà scoprire, per esempio, che hai il gusto della cucina e non quello della musica. Accetti di farti conoscere da lui, senza maschere né difese?

Credo che nel *Viaggiatore* un personaggio autobiografico non ci sia e che le mie preferenze e antipatie possono saltar fuori solo incidentalmente. Un giorno o l'altro mi deciderò a scrivere un libro direttamente autobiografico, o almeno a raccogliere schegge di «vissuto». In realtà il Lettore in tanti suoi aspetti sono io, anche se Gennari su «Il Messaggero» dice che lo odio. È un'interpretazione legittima, ma non era nelle mie intenzioni.

E se un altro lettore ti scrivesse dicendoti: Autore, siediti al tuo tavolo così o così, prendi questa o quell'altra penna e gira la lampada in questo o quel modo perché illumini il quaderno o risma di carta su cui lavori, e scrivi un romanzo per me, ti sembrerebbe una violenza?

No, no, in questo libro teorizzo appunto che l'attesa del lettore è un elemento decisivo nella produzione

letteraria, è quell'elemento che nella critica d'arte viene definito «committenza». Proprio a questo proposito, in un recente convegno di storia dell'arte a Spoleto, è stato citato il mio libro.

Nel tuo romanzo compaiono uno scrittore Prolifico e uno Tormentato. Non sarà un altro Visconte dimezzato, che riunito dà Calvino?

Scrittore prolifico non so se posso dire di esserlo. Soprattutto negli ultimi anni sono stato molto silenzioso. In certi momenti ho avuto l'illusione di identificarmi con la vena generosa degli scrittori ottocenteschi, ma è un'illusione che dura sempre poco. Forse per questo dovendo rappresentare uno Scrittore ho scelto Silas Flannery, uno scrittore-fiume in un momento di crisi. Forse è davvero uno sdoppiamento.

Questo potrebbe essere il tuo ultimo romanzo?

Per parecchi anni ho continuato a dire che *Le città invisibili* era il mio ultimo libro. Con questo non so, non ci ho ancora provato. Mi pare un libro concluso, questo sì. Mentre su altri libri che mi sono lasciato dietro penso sempre che dovrei tornare per completarli, chiuderli meglio. Cosa che non so se farò, perché prima di rimettere a posto i libri vecchi devo scriverne ancora dei nuovi.

E allora questo non potrebbe essere un nuovo inizio, e «Se una notte d'inverno» un nuovo «Il sentiero dei nidi di ragno»?

Tanta acqua è passata sotto i ponti, e la tensione ancora un po' informe della giovinezza è lontana. Vero è che qui risalta fuori l'avventura, la passione del romanzesco. Certo questo io lo sento come un libro di partecipe ansia per quel ribollente calderone che è la vita, e proprio per non lasciarmi identificare

«L'attesa del lettore è un elemento decisivo nella produzione letteraria.»

con alcun atteggiamento, che sentirei come limitativo, salto da un tipo di incipit di romanzo all'altro.

In un'intervista un consigliere d'amministrazione dell'Einaudi ti accomuna ad Oriana Fallaci come esempio di autore-editore che organizza il clima di attesa attorno al proprio libro.

Magari potessi davvero essere accomunato a un autore che coinvolge in un libro l'amore e la morte, il privato e la Storia. Non so se intorno al mio libro ci fosse un clima di attesa, se c'era dipendeva solo dal fatto che me ne stavo zitto già da un po', cosa in cui riesco benissimo.

E pensare che il progetto per il *Viaggiatore* Italo Calvino l'ha svelato punto per punto già anni fa in una sede dove chiunque avrebbe potuto leggerlo: l'introduzione a *Idem*, il libro di Giulio Paolini pubblicato da Einaudi. I segni dell'uno e la scrittura dell'altro hanno molti punti di incontro, e capita spesso di riconoscerli nelle reciproche opere; succede così che Paolini nel libro di Calvino diventi Irnerio, un ragazzo che i libri non li legge, ma li usa per creare quadri e sculture.

C'è anche un altro gioco che Calvino ha fatto con *Se una notte d'inverno*, e di cui nessuno si è accorto. Qualche mese fa, su «Il Male» sono comparse due puntate di qualcosa che veniva definito un romanzo inedito di Italo Calvino che forse però era solo un falso di «Il Male». E leggendo la complicata storia di servizi segreti che forma proprio il nono capitolo del romanzo, pochi hanno creduto all'autenticità dell'anticipazione. E invece Calvino, che è presente sempre al momento giusto, e anche un attimo prima, aveva capito che tra il suo libro e «Il

«Sento sempre di più il bisogno di costruire il libro come qualcosa di chiuso.»

«Ho avuto l'illusione di identificarmi con la vena generosa degli scrittori ottocenteschi.»

Male» l'incontro era inevitabile: due grandi del falso e dell'apocrifo incastrati l'uno nell'altro in un rapporto volutamente ambiguo.

Per chi avesse nostalgia di un romanzo di Calvino tutto intero, vorresti raccontare la storia completa di uno dei dieci incipit?

Il seguito di quelle dieci storie non lo so, però alcune in una prima stesura mi erano venute troppo brevi e ampliandole mi accorgevo che potevano andare avanti per la loro stessa forza interna. Alcune poi (e qualcun altro l'ha notato) sono racconti chiusi in sé; non so se questo nel disegno del libro sia un fatto positivo o negativo. Tengo particolarmente all'ultimo, quello della fine del mondo per cancellazione, che mi pare sia proprio compiuto e voglia dire anche qualcosa.

E infatti quest'ultimo apologo apocalittico ha provocato una telefonata di Paolo Spriano all'autore, in cui lo storico del Pci ha raccontato la grande angoscia che gli ha causato *Quale storia laggiù attende la fine?*, cioè il mondo cancellato un po' per volta lungo la «Prospettiva» di una città sovietica.

Anche «Il castello dei destini incrociati» e «Le città invisibili» sono composti da una cornice più dei frammenti. Non ti senti schiavo di una formula?

Beh... beh... no, anzi sento sempre di più il bisogno di costruire il libro come qualcosa di chiuso e se potessi cercherei di trovare delle cornici anche per tutti i miei racconti precedenti. Del resto Balzac, contemporaneamente al suo scrivere ininterrotto, progettava e riprogettava dei container che erano gli schemi della *Commedia umana*. Ma quello lì sì che era davvero uno scrittore produttivo... eh... eh... già... già...

Claudio Strinati

Roberto Longhi, un ritratto somigliante

«Robinson», 9 febbraio 2025

Tommaso Tovaglieri ricostruisce per il Saggiatore la parabola del grande storico dell'arte e quel che resta oggi della sua eredità

Il monumentale volume di Tommaso Tovaglieri, *Roberto Longhi. Il mito del più grande storico dell'arte del Novecento* (il Saggiatore), contiene molto più di quanto il titolo prometta e sembra destinato a diventare da subito un autentico classico della storiografia artistica degli anni Duemila, un testo invero indispensabile. La vita e il lavoro di Longhi sono ripercorsi con una vastissima documentazione vagliata dall'autore con ammirevole competenza, ma poi il libro è soprattutto una sorta di appassionata, incandescente ricognizione critica delle tendenze, delle amicizie, dei contrasti e dei risultati esaltanti e controversi conseguiti dai più significativi protagonisti della cultura italiana degli anni Venti e gli anni Sessanta del Novecento, molti dei quali gravitanti intorno alla figura del sommo storico dell'arte durante una parabola emblematica come fu la sua, nel passaggio dell'era fascista alla cosiddetta «ricostruzione» fino al fatale 1968. Il libro di Tovaglieri, su indicazione dell'autore stesso, è stato in qualche modo patrocinato, nel senso più alto del termine, da Giovanni Agosti che, se non è il Roberto Longhi del nostro tempo, è certamente uno dei maggiori storici dell'arte italiani tra quanti hanno saputo mettere a frutto la lezione longhiana, ma profondamente innovando sia sotto il profilo metodologico sia sotto quello dei concreti risultati della ricerca storico-filologica.

E un libro di filologia è quello di Tovaglieri che si apre, suggestivamente, con la morte del Longhi del 1970 per retrocedere poi con un'analisi capillare delle Opere e dei Giorni dello studioso e del suo tempo, tutto narrando sempre con citazioni da documenti di prima mano e da uno scrutinio accuratissimo della bibliografia. Il libro è così un intarsio di citazioni tratte da saggi scientifici, articoli di giornali, cronache del tempo, lettere e testimonianze di ogni genere, interviste, brani inediti del Longhi stesso e di alcuni suoi cruciali interlocutori.

Una lettura interessantissima basata su dati oggettivi e nel contempo schierata, ma schierata secondo una logica storiografica che corrisponde perfettamente ai Trionfi e ai Lamenti che intorno alla vita di Longhi fiorirono e si spensero incessantemente. Idolatrato, amato, contestato, temuto, minacciato e minaccioso, Longhi fu un riferimento per tutta la cultura italiana e non soltanto e Tovaglieri ne ripercorre la parabola di miseria e nobiltà, di virtù e di tormento. Ci ricorda come Gianfranco Contini, che del Longhi fu amicissimo ed esegeta profondo, fosse tra i primi a elaborarne il mito in modo talmente convincente e suggestivo da restare valido per certi versi ancora oggi. Commemorandolo, subito dopo la scomparsa, Contini riprese un'antica forma di elogio rivolto agli artisti, utilizzando la nobile

«Fu un riferimento per tutta la cultura italiana.»

metafora che descrive la scomparsa dell'artista coincidente con quella dell'arte stessa da lui praticata. Così di Raffaello Sanzio fu scritto che la pittura in sé fosse morta con lui. Ebbene Contini disse che la scomparsa, a breve distanza, di giganti come Picasso, nato nel 1881, di Stravinskij nato nel 1882 e di Longhi nato (a Alba in Piemonte) nel 1890 marcava veramente la fine di un'epoca intera.

C'era del vero in tutto questo e Tovaglieri ce la racconta quest'epoca felice, seguendo passo passo il cammino del Longhi ma soffermandosi continuamente su tutte le tappe che vedono l'intervento, il contrasto, l'apoteosi e talora la caduta inevitabile del nostro ma soprattutto il dialogo, teoretico e operativo insieme, con tante, tantissime personalità dell'epoca. Ed è vero che nella generazione longhiana ci fosse una sorta di valore aggiunto. Quando quei giganti, di cui Contini ci parla, nascono, il mondo a malapena comincia a capire che cosa significhino l'utilizzo dell'energia elettrica, la scoperta di inusitati mezzi di trasporto, la possibilità di comunicare con modalità inconcepibili dai tempi della concezione fino a quel momento. Longhi entrò in questo flusso mirabile e vi partecipò da par suo, storico dell'arte capace di creare intorno a sé un vero e proprio mito. Tovaglieri ci informa adeguatamente in merito, sviscerando ogni aspetto della parabola longhiana. Sintomatica e cruciale è la vicenda della Fondazione a lui intitolata che Longhi volle, delineandola nel testamento che Tovaglieri cita estesamente, con ferma determinazione, appoggiandosi sul fidato amico Raffaele Mattioli, una figura degna della più alta considerazione. E poi meravigliosa e commovente è la storia della formazione e sviluppo della sua scuola, nonché quella delle sue pubblicazioni, dei rapporti con i collezionisti, con gli artisti (memorabile l'amicizia con Morandi), con i colleghi. I personaggi che entrano in scena in questo libro sono

numerossimi, basta scorrere l'indice finale, e coprono gioiosamente ogni ambito, dalla commedia alla tragedia, provocando nell'attento lettore una sorta di vertigine, intellettuale ed emotiva, ad esempio quando l'autore ricostruisce una vicenda nota agli storici dell'arte ma pressoché ignorata al di fuori: la scuola di Longhi si divide, dopo la morte del maestro, in due filoni che l'autore chiama dei longhiani (coloro che raccolgono creativamente la lezione, una sorta di «sinistra») e dei longhisti (che vi si appiattiscono rivendicandone l'esclusiva filiazione). Fu un geniale seguace del Longhi, Alessandro Conti, a coniare la definizione di «destra» e di «sinistra» per questa vicenda e, meditando sulle pagine del libro, mi chiedo se un tale assetto e relativa dicitura abbiano ancora un senso o meno e inclino a pensare di sì.

Tommaso Tovaglieri **Roberto Longhi**



Il mito del più grande
storico dell'arte del Novecento



ilSaggiatore

Alessandra Iadicicco

«*L'assimilazione rende invisibili, lo dico con sei voci.*»

«la Lettura», 9 febbraio 2025

Intervista a Fatma Aydemir, scrittrice turco-curdo-tedesca, sul suo romanzo che parla delle tensioni che nascono dal confronto tra generazioni e culture

Sei personaggi in cerca di identità, rivalsa, requie, riscatto, affermazione. Sono una famiglia: due genitori e quattro figli. Origini curde, provenienza turca, un'esistenza da migranti in Germania che ciascuno di loro vive in modo diverso. Ciascuno è protagonista di una storia a parte e intitola col proprio nome un capitolo che vale come un racconto a sé nel romanzo *Tutti i nostri segreti* (Fazi, traduzione di Teresa Ciuffoletti) intrecciato dalla turco-curdo-tedesca Fatma Aydemir intorno ai legami familiari e alle tensioni che nascono dal confronto tra le generazioni e le culture.

Qual è il fulcro attorno a cui ruotano le sei diverse narrazioni?

Il personaggio da cui è nata l'intera storia è Hüseyin, il padre, che muore nelle prime pagine. La sua morte rappresenta il cuore della storia; il suo funerale è l'occasione per tutti i membri della famiglia di riunirsi e ripensare alle proprie vite. La morte di una persona cara induce a fare i conti con la propria mortalità. Ma direi che il libro ha non uno, bensì sei protagonisti. La concezione delle mie storie nasce sempre dai personaggi di cui scrivo.

Temi chiave delle sei storie sono identità, emigrazione, assimilazione. L'assimilazione, scrive, non ha storia, è il contrario della storia: perché?

L'assimilazione è l'opposto della storia perché è un processo di cancellazione. Se mi assimilo a un sistema, rinuncio a certi aspetti della mia personalità, della mia storia. Un'assimilazione riuscita rende invisibili. È come dire: non sono mai stato un altro.

Emigrare è per Hüseyin una perdita di identità, perfino i figli in Germania non lo riconoscono più, però il ritorno in Turchia coincide con la sua precoce morte: un paradosso?

La morte di Hüseyin s'ispira a molte storie vere. Tanti migranti di prima generazione hanno lavorato in condizioni indegne sperando di vivere gli anni della pensione nel paese d'origine, ma spesso o sono morti presto o si sono ammalati così gravemente da non riuscire nemmeno a tornare.

Per i figli di Hüseyin l'appartamento di Istanbul dove il padre sognava di riunire la famiglia è un luogo estraneo, quasi molesto.

C'è un grosso divario tra la prima e la seconda generazione di migranti, particolarmente profondo perché genitori e figli sono cresciuti in società differenti e hanno obiettivi diversi. Naturalmente ai figli non interessa un ritorno definitivo nella terra natale dei genitori, e naturalmente i genitori continuano a sognare un ritorno, anche se la patria che conoscevano

non esiste più e nel corso degli anni è stata sempre più idealizzata.

I giovani corpi di Ümit – il figlio adolescente e omosessuale – e Jonas si sfregano l'uno contro l'altro come se volessero accendere un fuoco; le due placche, eurasiatica e anatolica, si toccano accumulando una tensione che può scatenare un terremoto. L'incontro tra diversi provoca solo catastrofi?

L'attrito è un tema cruciale del romanzo, ma non credo che porti solo alla catastrofe. Specie nei rapporti interpersonali: confidarsi con un'altra persona comporta sempre un rischio. L'altra persona può tradirci, ma potrebbe sostenerci e amarci. Se non accettiamo il dolore e la possibile catastrofe, rinunceremo a quanto di bello può offrire la vita.

Il libro si svolge alla fine degli anni Novanta, il 1999 è l'anno della condanna di Abdullah Öcalan (leader del Pkk curdo). Lei, nata in Germania nel 1986 in una famiglia turca di origini curde, che memoria ha di quegli anni?

Ricordo un'epoca di posizioni fortemente polarizzate, e oggi la situazione non è diversa. Si finge che pochi decenni fa la società fosse più pacifica e meno divisa, ma non era così. Da bambina, in Germania, ho visto le case dei migranti incendiate e lo Stato restare a guardare. In quanto membro della diaspora, ho visto come la comunità turca insultava e denunciava i curdi, ricorrendo di fatto agli stessi mezzi e alla stessa ideologia dei tedeschi nei loro confronti.

Perché il figlio più giovane non sa che la madre conosce un'altra lingua, il curdo? Chi emigra deve tradursi in un altro idioma. Quante lingue incidono sulla sua identità d'autrice tedesca?

A causa della violenta politica di assimilazione dello Stato turco, i curdi abbandonarono la loro lingua madre e non la insegnarono ai propri figli. Accadde in un periodo in cui in Turchia era proibito parlare curdo. I genitori volevano proteggere i figli parlando solo turco. Ecco perché Ümit non sa nemmeno che

«L'assimilazione è l'opposto della storia perché è un processo di **cancellazione**.»

sua madre parla un'altra lingua. È quel che si chiama assimilazione riuscita: rendere sé stessi invisibili. Io sono cresciuta parlando turco solo a casa, parlavo tedesco all'asilo e a scuola. Per me il turco è rimasto la lingua di casa, mentre il tedesco è la lingua della scrittura, della lettura e del lavoro. Ma penso che ogni lingua che parliamo arricchisca l'altra. Anche le frasi che formulo in tedesco nascono dalle metafore e dai termini che ho interiorizzato dal turco. Il mio turco, a sua volta, è fortemente influenzato dal fatto di essere stato imposto con la forza alla mia famiglia.

La Germania, per un «gastarbeiter» turco, è stata o è un'occasione di lavoro e realizzazione ma anche il luogo dove essere sfruttati o, peggio, odiati: come è cambiato tutto questo tra gli anni Settanta in cui arrivò Hüseyin e gli anni Novanta in cui sua figlia Sevda vi afferma le proprie ambizioni?

Ogni volta ci sono sfide da affrontare. Hüseyin viveva in totale isolamento tra la fabbrica e la sua casa nel quartiere dei migranti adiacente alla fabbrica. Le sue opzioni erano limitate, ma questa limitazione gli offriva anche protezione. Sua figlia Sevda impara il tedesco e, a differenza del padre, riesce a comunicare; riesce perfino a gestire un'attività in proprio. Ma la violenza degli estremisti di destra in Germania è aumentata negli anni Novanta e si è fatta molto più minacciosa di quanto non fosse negli anni Settanta e Ottanta.

Il titolo tedesco del romanzo, «Dschinns», è una parola piena di suggestione. Che cos'è un «jinn»?

I jinn sono figure invisibili, vivono tra noi sulla Terra, non sono né buoni né cattivi. Mi piace l'idea che in turco si eviti di pronunciare il loro nome per tenerli lontani da sé. Per me sono come le verità non dette, i segreti che sono sempre lì. Anche se non ne sei a conoscenza, puoi comunque percepirli.

Maurizio Crippa

I pentiti in ritardo di Faust

«Il Foglio», 15-16 febbraio 2025

Lo strapotere dei «neofeudatari» delle big tech minaccia le democrazie. L'ideologia totalitaria del mondo digitale è nata prima di Musk e Trump

«Social senza freni: cosa cambia con la svolta pro Trump.» «Basta vedere i festeggiamenti di noti attori della disinformazione per sapere che questa è una cattiva notizia per gli utenti di Meta.» Anche Zuck è diventato improvvisamente minaccioso, mentre per Bill Gates il doge Elon Musk lo era già prima perché promuove «politiche di estrema destra» invece di «pensare a come dare una mano» (la filantropia come una delle belle arti). Ma questa è solo cronaca. Invece una studiosa di grande accuratezza come Anne Applebaum ha scritto su «Politico», a proposito dell'influenza (nefasta) di Musk, che le regole sui finanziamenti elettorali servono «per prevenire l'ascesa dell'estremismo antidemocratico». Si chiede: «Per quanto tempo ancora le democrazie potranno perseguire questi obiettivi?». Del resto, aggiunge, «l'integrità delle informazioni è messa in discussione anche da TikTok, Facebook, Instagram, WhatsApp e Threads». Intelligenza artificiale permettendo. Persino Sergio Mattarella ha lanciato il guanto di sfida contro «i neofeudatari del Terzo millennio – novelli corsari a cui attribuire patenti – che aspirano a vedersi affidare signorie nella dimensione pubblica, per gestire parti dei beni comuni rappresentati dal cyberspazio nonché dallo spazio extra-atmosferico, quasi usurpatori delle sovranità democratiche». È significativo che un

collega della sua stessa generazione novecentesca e area politica come Luciano Violante abbia usato lo stesso paragone immaginifico, parlando delle big company digitali: «La Compagnia delle Indie o quella della baia di Hudson erano soggetti privati cui era concesso però di avere un esercito, amministrare la giustizia, esercitare poteri sovrani su grandi territori sovranazionali». Un po' come fanno, ad esempio con le tasse, Google o Amazon. Nei giorni dell'insediamento i commenti allarmati («La sfilata dei potenti a Mar-a-Lago non è solo un bacio della pantofola») hanno circumnavigato il mondo. È evidente che l'aumento di peso economico e politico degli ultimi anni dei big digitali, e soprattutto l'esplosione di cui siamo ancora all'inizio dell'Ia, abbiano centuplicato il problema.

Ma a lanciare l'allarme contro lo strapotere divenuto (d'un tratto?) esiziale delle big tech sono già da tempo libri, e saggisti, quasi tutti con radici a sinistra, alcuni divenuti totem del dibattito come lo fu Piketty ai tempi della crisi finanziaria. Ad esempio il saggio di Shoshana Zuboff, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri* (Luiss), autentica bibbia per chi denuncia la «grave minaccia per la natura umana» determinata dallo «sviluppo senza precedenti della tecnologia». Scrive Zuboff: «Il capitalismo della sorveglianza

«Diffusione di fake news, teorie del complotto, influenza degli algoritmi sulle nostre scelte e i nostri comportamenti, impatto dei social media sulla salute mentale dei ragazzi.»

sfrutta l'esperienza umana sotto forma di dati come materia prima per pratiche commerciali segrete sfidando la democrazia». Il libro è stato pubblicato nel 2019, prima della seconda ecatombe trumpiana e della trasformazione di Musk nell'angelo sterminatore del Ventunesimo secolo (quante X!). Ma è un benchmark. In poco meno di un lustro gli apocalittici hanno superato per numero gli integrati. E se una base consistente è costituita dalla critica al neoliberismo tout court, e in questa visione il digitale e l'Ia sono solo le declinazioni attuali di un male eterno – molto successo ha avuto l'americana Kate Crawford autrice di *Né intelligente né artificiale. Il lato oscuro dell'Ia* (il Mulino), mentre la casa editrice anarcoliberalista Elèuthera pubblica un *Critica di ChatGpt* per «demistificare e porre le domande giuste» – il mood del pericolo per la tecnologia sfuggita di mano sta diventando dominante. Siamo entrati di diritto nell'età del *Tecnopanico*, come argomenta un libro in uscita (il Mulino) del sociologo Alberto Acerbi: «Diffusione di fake news, teorie del complotto, influenza degli algoritmi sulle nostre scelte e i nostri comportamenti, impatto dei social media sulla salute mentale dei ragazzi». E altro ancora: distruzione della democrazia, sostituita da algoritmi; distruzione del lavoro per colpa dell'Ia; spionaggio incontrollabile; manipolazione, in futuro anche medica, della sfera personale; distruzione del pianeta (i data center non inquinano forse più dei diesel?). Allarmi propri anche di studi più strutturati, come *La crisi del capitalismo democratico* di Martin Wolf. Possibile che nessuno se ne fosse accorto già ai tempi di Cambridge Analytica o dell'influenza di Facebook sulla Brexit? Sembra passato un secolo, ma solo qualche anno fa la risposta dell'intelligencija libera era quella del *nudge*, della spinta gentile attraverso

cui sarebbe stato possibile governare i processi globali. Ora siamo all'apocalisse.

In tutto questo la cosa notevole è che spesso, se non proprio sempre, l'allarme per il New World stravolto dalla tecnocrazia digitale proviene dal mondo della cultura progressista. Quella che in passato ha sempre sostenuto e benedetto le innovazioni tecnologiche «che rendevano più democratica e orizzontale le società» e tutta la gamma di diritti individuali che il progressismo globalizzato dall'industria digitale ha sostenuto e diffuso. La stessa cultura, inoltre, che ha sempre usufruito politicamente del sostegno del capitalismo tech: da Al Gore a Joe Biden, diciamo. La West Coast Economy ha sempre votato progressista. Ovvio che la minaccia dell'Ia abbia cambiato la percezione del mondo (due anni fa, all'esplosione della bolla mediatica di ChatGpt, tra i primi ad affrontare il tema furono curiosamente due ebrei centenari americani, Henry Kissinger e Noam Chomsky). Ma è come se nessuno voglia accorgersi, né si sia accorto, che quel processo che ora viene dipinto come «arma fine di mondo», fine della democrazia, è iniziato molto tempo fa. E da un seme culturale progressista che non è esattamente quello di Trump.

Così, mentre una acuminata giornalista di destra francese, Élisabeth Lévy, può irridere in un bel dossier pubblicato qualche settimana fa dalla sua rivista «Causeur» lo sconforto del «Campo del Bene», repentinamente travolto dalla nuova «trahison des clercs», dalla «conversione di Zuckerberg» e dal «voltafaccia pragmatico» dell'intera industria tech americana, sembra di assistere a un generale ma poco consapevole pentimento che va molto più in là della disfida politica (wokism, antiwokism). Perché l'ideologia tecnosociale che ha prodotto questo nuovo e minaccioso mondo è in realtà la loro stessa,

iniziale, ideologia. Il totem che avrebbe reso tutti più liberi e felici, bramato e costruito per decenni, si è ribellato. E forse è tardi per il pentimento. In tante dichiarazioni, in tanti allarmi strozzati o disarmati, sembra riecheggiare il quinto atto del *Faust* di Marlowe: «Spezzati, cuore, sangue mio, zampilla / e questo sangue mescolato col pianto / il pianto dell'angoscia che si pente». Mefistofele però risponde: «A voler ciò fu la tua stessa brama / Faust. Ringrazia ora te stesso». Con Mefistofele ci sono quelli che inneggiano al ritorno della libertà, attraverso una deriva digitale senza più limiti: «Le Monde» ha scritto che la «libertà d'espressione è ormai diventata un'arma della destra». Sia liberazione o disastro che s'annuncia, è il ritorno un'altra volta ancora del mito del golem. Nel più antico cimitero ebraico di Praga c'è la tomba del rabbino Judah Loew ben Bezalel, filosofo qabbalista, cui in special modo è legata la leggenda del golem, il gigante d'argilla costruito per difendere il ghetto dai pogrom dei cristiani che il rabbino vivificava scrivendo sulla sua fronte la parola ebraica *emet*, «verità». Quasi fosse il suo codice sorgente. Ma il golem

si ribella, o comincia a pensare e funzionare da solo, e causa la catastrofe. La presuntuosa parola «verità» ha generato il mostro: ci sarà qualche analogia con la parola «amicizia», che scatenò la presa di potere dei social oggi fonte di ogni inimicizia? Il golem dotato di una sua intelligenza (e ancora poco abbiamo visto dei robot) si è ribellato un'altra volta. Tecnopatico. È significativo che il golem faccia capolino anche a pagina 69 di un piccolo classico della riflessione critica sul Nuovo mondo dominato dalla tecnica e dall'ideologia digitali. Il libro ha trent'anni (uscito ben prima del definitivo big bang, nel 1995) ma la casa editrice Gog lo ha ripubblicato nel 2023. Si intitola *L'ideologia californiana*, autori due studiosi inglesi, Richard Barbrook e Andy Cameron. Racconta della incredibile, e decisiva, ibridazione tra la controultura della West Coast degli anni Sessanta e Settanta e il neoliberismo esploso un paio di decenni dopo. Senza, non ci sarebbe nessun mondo digitale, né minaccia oggi, da raccontare. Un pamphlet lucido, poco invecchiato, che coglie il nocciolo di una lunga storia. Non inedita, ovviamente, il fenomeno



di quella strana alleanza fra hippie, hacker e capitalisti che «ha dato vita a una eterogenea ortodossia dell'età dell'informazione: l'ideologia californiana» è stato ben studiato. Ma in pochi gli attribuiscono il peso che ha. Scrivono Barbrook e Cameron: «Questa miscela di cibernetica, economia liberista e controcultura libertaria è emersa da una bizzarra fusione della cultura bohemienne di San Francisco con le industrie di alta tecnologia della Silicon Valley... la nuova ideologia combina il libero spirito degli hippies con lo zelo imprenditoriale degli yuppies. Questo amalgama di opposti è stato ottenuto per mezzo di una profonda fede nel potenziale emancipatorio delle nuove tecnologie dell'informazione». È curioso che nella nuova prefazione italiana del libro siano raccolti nello stesso mazzo i «buoni» e «cattivi» di tre decenni dopo: Peter Thiel, fondatore di PayPal, Larry Page, Jeff Bezos, Musk, Zuckerberg, esponenti di una tecnointelligencija della Bay Area di San Francisco tenuta insieme da una identica rosa di riferimenti: «Non hanno un credo religioso, non si rifanno a nessuna ideologia classica».

Il fascino vincente della «ideologia californiana» (ogni riferimento alla critica di Engels e Marx è puramente voluto) non è solo l'ottimismo: gli hippie-yuppie della Bay Area sono infatti «anche appassionati sostenitori di quello che sembra un sistema politico ineccepibilmente libertario», in cui la tecnologia dell'informazione darà a tutti «la possibilità di esprimersi liberamente all'interno del cyberspazio». Erano gli anni Sessanta, la Nuova sinistra elaborò la costellazione di riferimenti che tre decenni dopo «l'amicizia» sociale avrebbe definitivamente fatto trionfare: «Campagne contro il militarismo, il razzismo, la discriminazione sessuale, l'omofobia, il consumismo sfrenato e l'inquinamento». «Chi avrebbe mai pensato che un mix così contraddittorio di determinismo tecnologico e individualismo libertario sarebbe diventato l'ibrida ortodossia dell'era dell'informazione?» Del resto Timothy Leary non è forse stato insieme profeta delle droghe psichedeliche e tra i primi investitori nell'informatica? «L'uomo

più pericoloso d'America» lo definì Nixon che era un repubblicano d'apparato industriale pesante, un conservatore di vecchio stampo. È significativo che oggi qualsiasi presidente o politico progressista dica lo stesso di Musk. In pochi decenni, l'ibridazione ha prodotto un ribaltamento. La «classe virtuale» formata da creativi libertari, informatici, imprenditori ha inevitabilmente sposato l'idea del trionfo del libero mercato hi-tech: il mondo sarà plasmato da economia e utopia. Ex hippy e nuovi adepti del mercato hanno creato le aziende hi-tech, portando con sé e trasformando il proprio bagaglio culturale. Negli anni Settanta la Nuova sinistra sperava nelle tecnologie dell'informazione, nei Novanta la Nuova destra ha dato alle utopie la forma economica. La bibbia della controcultura tecnologica, «Wired», non ci mise molto a mettere insieme lo spirito libertario e quello liberista, fino ad appoggiare senza batter ciglio le teorie di Newt Gingrich, antesignano della estrema destra ma anche entusiasta delle nuove tecnologie. Gingrich sognava uno scambio elettronico in cui ognuno diventa un «libero mercante».

C'è un altro aspetto decisivo nel codice sorgente dell'ideologia californiana: è il transumanesimo. la teoria filosofica scienziata secondo cui le scoperte tecnologiche e biologiche aboliranno i limiti naturali e i retaggi religiosi che intrappolano la vita umana, fino al sogno dell'immortalità. Il primo raduno transumanista avvenne a Palo Alto, nel 1994. Oggi le neuroscienze, la neurofarmacologia, le nanotecnologie sono diventate potenti aziende collegate al mondo accademico e alla galassia digitale. Anche questo è uno dei recenti, e giustificati, motivi di spavento con cui si guarda al futuro: basterebbe il tema dell'influenza delle neuroscienze sui giovani. Ma il mito del controllo sulla vita, e sulle vite degli altri, è nato molto prima della Neuralink di Elon Musk. Oggi questo roboante sviluppo economico e tecnologico non solo può minacciare la democrazia, come scrive Appelbaum, ma la mette esplicitamente in discussione. Nel mondo delle nuove Hudson Bay digitali, transoceaniche e tendenzialmente

«autonome», cioè che sono legate a sé stesse, viene ormai apertamente detto che la democrazia non funziona e non serve più. Ne nascono le paure della nuova oppressione, «le tecnologie libertarie stanno diventando macchine di domini», scrivevano già Barbrook e Cameron, anticipando di vent'anni il «capitalismo della sorveglianza» di Zuboff ma anche il mondo «schiavista» della Gig economy. La ricerca del Graal dell'intelligenza artificiale rivela il desiderio del golem, scrivevano gli autori di *L'ideologia californiana*, «uno schiavo forte e leale la cui pelle è del colore della terra e i cui visceri sono fatti di sabbia. Gli utopisti della tecnologia fantasticano che sia possibile ricavare dalle macchine inanimate una forma di lavoro servile». E qui esplose un'altra contraddizione culturale che sta dilaniando il pensiero progressista: il mito della perfetta democrazia «jeffersoniana» va a scontrarsi con l'immagine oggi indigesta dello schiavista di Monticello, che si dedicava a inventare meccanismi per evitare il rapporto diretto con i suoi schiavi. Anche Asimov è stato un visionario profeta della robotica: ma, da vero conservatore, era assai pessimista sull'esito del mondo dei robot. C'è un altro libro, che fu oggetto di culto della controcultura negli anni Novanta e ancora oggi è un'interessante miniera di archeologia del sapere, scritto da Bruce Sterling, narratore e profeta del cyberpunk. Il suo racconto-saggio si intitola *Giro di vite contro gli hacker*, parla della loro guerra contro il big business delle comunicazioni, prima le At&T e le Bell e poi il sistema dei computer. Nel 1990 il grande «hacker crackdown» dell'Fbi significò arresti a tappeto e il tentativo di smantellare la rete informale di cyberpunk e hacker, «teenager geniali e pazzi, capelloni anarchici, tecnici informatici». È interessante notare come molti di loro furono poi «perdonati» e inseriti nei ranghi della security delle grandi aziende che avevano dimostrato di saper violare. Come diceva Engels, «i becchini della rivoluzione ne divennero gli esecutori testamentari». Il fenomeno non è culturalmente diverso da quello del rapido passaggio dalla controcultura hippie alla cultura individualista della

destra. C'è un humus comune, arguiva Sterling: «Gli hacker legittimi, appassionati di computer e dotati di una mente indipendente ma rispettosi della legge, di solito fanno risalire le loro ascendenze spirituali alle facoltà tecniche delle università d'élite, specialmente il Mit e Stanford, negli anni Sessanta». Il mix di ideali da figli dei fiori, controcultura punk e «nerd» e fede nel progresso tecnologico attingono allo stesso pozzo. Tutto era già «programmato», in quelle visioni lisergiche o cibernetiche. In fondo, basta sostituire anarchico con individualista. Nessuna controcultura americana ha mai disprezzato il denaro, e *l'Helter Skelter* di Charles Manson insegnò presto la devastante coesistenza (pacifica) tra sogno e distopia. In una interessante appendice (2009) a *L'ideologia californiana* Peter Thiel, il creatore di PayPal, che era stato brillante studente di filosofia a Stanford, si definisce tuttora un libertario, «mi oppongo alle tasse espropriative, ai collettivi totalitari e all'ideologia dell'inevitabilità della morte di ogni singolo individuo». Poi aggiunge: «Ma devo confessare che negli ultimi due decenni ho cambiato radicalmente opinione riguardo a come raggiungere questi obiettivi. Soprattutto, non credo più che libertà e democrazia siano compatibili». In un'altra versione del mito di Faust, quella di Goethe, il genio visionario che ha venduto l'anima al diavolo alla fine si pente, il suo pentimento è accolto in nome dei suoi progetti per il bene dell'umanità e si finisce in un tripudio di cori angelici – cui il grande poeta tedesco credeva, probabilmente, né più né meno di quanto Trump creda ai suoi teologi da baraccone. Anche per Barbrook e Cameron «l'ideologia californiana è solo un modello tra i tanti» e potrà essere superata. Vale anche per altri più recenti saggisti. Yuval Noah Harari, nel suo *Nexus. Breve storia delle reti di informazione dall'età della pietra all'Ia*, sposa alla fine un'idea positiva dello sviluppo tecnologico. La redenzione dalla Grande apocalisse sarà un argomento cruciale del nostro prossimo futuro, sempre che ne abbiamo uno, fidandoci più di Goethe che di Harari. Ma difficilmente la via d'uscita passerà dalla nenia dei faustiani pentiti.

Paolo Di Stefano

«Perché pubblichiamo tutto Philip Roth.»

«Corriere della Sera», 16 febbraio 2025

Intervista a Roberto Colajanni, alla guida di Adelphi. La casa editrice è pronta a proporre al pubblico, con nuove traduzioni, il catalogo dell'autore americano

L'acquisizione di Philip Roth da parte di Adelphi risale a un anno fa. I Roth sono due e diversissimi tra loro: il primo, con cui per decenni Adelphi si è identificata, è Joseph, lo scrittore della finis Austriae, al quale ora si aggiunge il suo quasi omonimo americano, che il lettore italiano frequentava dal 1998 quando era vestito del bianco Einaudi. (Ci sarebbe un terzo Roth, Henry, che fu autore di almeno un capolavoro, *Chiamalo sonno*). La decisione di Roberto Colajanni, direttore editoriale e amministratore delegato della casa editrice fondata da Bazlen e cresciuta con Calasso, ha spiazzato molti. E ci si chiede se uno scrittore già arcinoto in Italia (anche nei Meridiani) possa trovare un pubblico nuovo. Ma gli argomenti di cui discutere con Colajanni sono diversi.

Colajanni, che cosa vi ha spinto verso Philip Roth? Il sacrificio economico corrisponde a un'idea nuova di proposta e di lettura?

In realtà le confesso che non ci pensavamo per niente. Quando ce l'hanno offerto mi sembrava di aver capito male. Non è mai stato uno scrittore che sentivo vicino. Avevo letto negli anni del liceo le cose obbligatorie: *Lamento di Portnoy*, *La macchia umana*, *Pastorale americana*. Lo consideravo più che altro un gran rompiscatole. Di genio, s'intende. Quello

proprio non gli mancava. Ma pur sempre un rompiscatole. Quando sono arrivato in Adelphi, poi, anche volendo, non avrei avuto il modo di cambiare idea tanto facilmente. Si parlava solo del «vero» Roth, Joseph, cosa che certo non mi dispiaceva, perché lui sì, lo amavo. L'«altro» non si poteva nominare, forse perché in realtà così male non era. Abbiamo riletto tutto Roth, una trentina di libri, nel corso di tre settimane. È stato un enorme lavoro di squadra. Ci chiamavamo di notte, tramortiti, esaltati, innervositi, stupefatti. Per me è stato come conoscerlo per la prima volta.

Che cosa l'ha sorpresa rileggendolo?

La sua verve, una verve che non ha rivali nella letteratura americana (e direi anglofona) del secondo Novecento. Può far ridere, anche fino alle lacrime, ma non è simpatico. È subdolo, ipocrita, una carogna allo stato puro. Piagnucola e azzanna. Quando lo leggi, è come se ti strisciasse dentro. Vai avanti per un po', a tentoni, e senza accorgertene sei in trappola, come un topo. In un'ipotetica morfologia della letteratura, l'unica immagine che mi verrebbe di affibbiargli è quella del boa constrictor. C'è da domandarsi allora perché Philip Roth, a più di sessant'anni dall'uscita del suo primo libro, continua a stregarci.

Secondo lei perché?

Per lui scrivere era uguale a vivere. Solo che vivere non basta mai. Non va mai bene. E allora scrivere diventa l'unica, paradossale forma di salvezza. Tutto questo si sente, ti attraversa quando lo leggi, e alla prova dei fatti, della pagina scritta, non puoi che arrenderti. Ecco perché oggi, quando si parla di autofiction (a cui appartiene ormai la quasi totalità della letteratura contemporanea), si avverte immediatamente la risatina sommessata e gracchiante di Roth. È come paragonare il registratore di uno smartphone all'apparecchio della *Colonia penale* di Kafka, che scrive la condanna incidendola direttamente sul corpo dell'imputato. Tutto in Roth è corpo, il suo corpo che parla e pronuncia la sua sentenza.

Dare nuova vita ad autori già pubblicati da altri è sempre stata una «strategia» di Calasso. Ma nel caso di Roth sembra più difficile, visto che non si tratta di un autore dimenticato, e neanche trascurato, come furono, in modo diverso, Kundera e Simenon.

Non la chiamerei una strategia, sarebbe squallido. Anche se in effetti c'è chi ne ha fatto un mestiere. L'editoria somiglia sempre di più a uno sport violento, senza regole o esclusioni di colpi. Non c'è più una reale corrispondenza tra che cosa si pubblica e chi lo pubblica. L'obliterazione totale dei profili editoriali che paventava Calasso, con rarissime eccezioni, si sta compiendo. Nella storia di Adelphi invece quei «passaggi» (intesi come mutamenti di stato) a posteriori si sono rivelati parte del suo patrimonio genetico. Mi rendo conto che possa suonare paradossale, ma è così. Visto da un occhio malevolo, il catalogo Adelphi è composto in buona parte di autori precedentemente pubblicati «da altri». Oggi però molti di questi autori vengono identificati con l'essenza stessa dello stile di Adelphi.

Come è potuto accadere?

È il vero mistero dell'editoria, che altrimenti si ridurrebbe alla ricerca spasmodica di «autori nuovi», ovviamente vitali, ma che poi spesso così nuovi non sono.

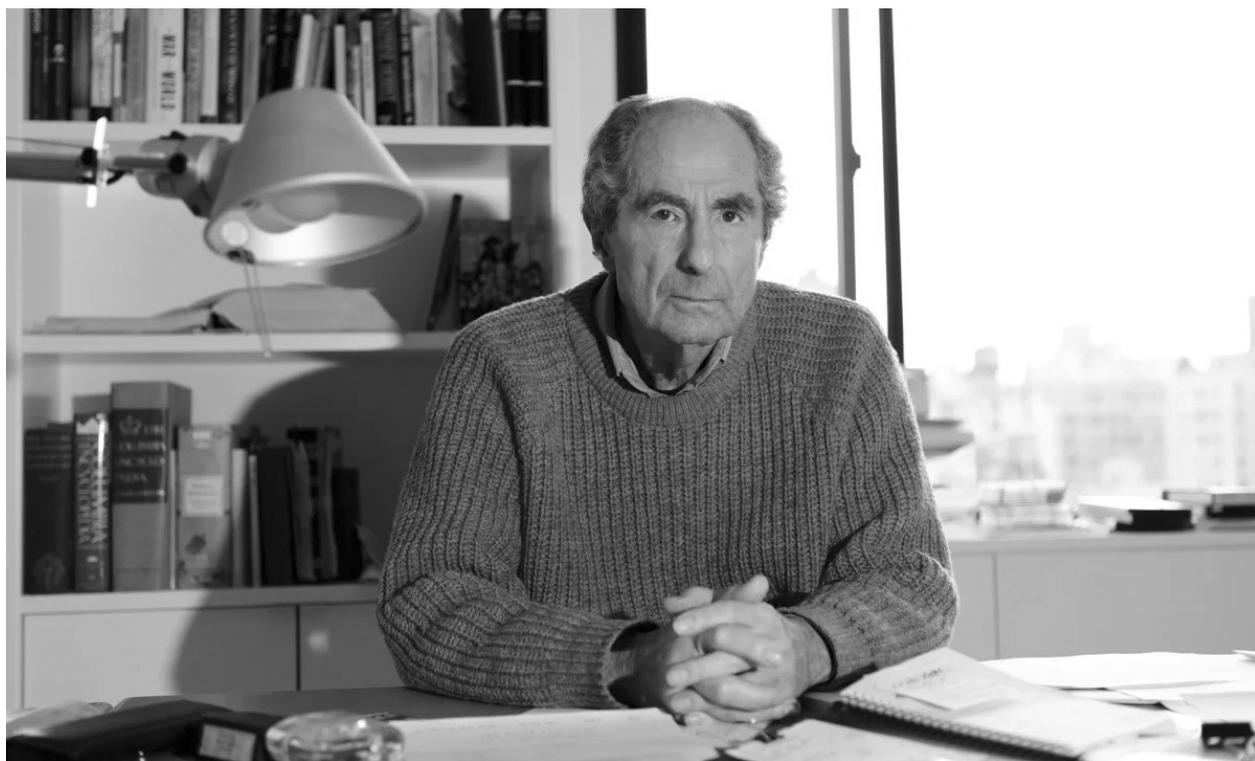
Le faccio un esempio di cui si parla di rado. Sciascia. Quando avvenne il passaggio a Adelphi, nel 1986, a tre anni dalla sua morte, Sciascia era un autore già celeberrimo in tutto il mondo. Era stato pubblicato, molto bene, da Einaudi, poi da Bompiani e da Sellerio, e non era esattamente quello che all'epoca si sarebbe definito un «autore Adelphi». Eppure oggi lo Sciascia adelphiano sembra quasi un altro scrittore.

In che senso?

La sua opera si è legata chimicamente a quella di molti autori del catalogo, che lui venerava, alle sue passioni di lettore: Simenon (soprattutto Maigret), Savinio, Borges, Dürrenmatt (che però arrivò dopo), ma anche scrittori meno noti e apparentemente distanti da lui come Lernet-Holenia. Oggi, grazie a quella congiunzione astrale, le edizioni adelphiane di Sciascia hanno raggiunto quasi tre milioni e mezzo di copie. Lo stesso discorso si potrebbe fare per Carrère, che è un altro esempio di perfetta simbiosi tra scrittore/lettore ed editore, e anche per Carlo Rovelli.

Accadrà lo stesso anche per Philip Roth?

La speranza è quella. Le garanzie: nessuna. Ma forse è un buon momento per tentare. Roth è già finito (più volte) all'inferno ed è già stato (altrettante volte) santificato, per motivi che oggi appaiono piuttosto futili. Una volta spazzata via la sua leggenda di grande provocatore politicamente scorretto o eroe libertino depravato, ci si può finalmente dedicare solo a quello che ha scritto. Un'opera di una vastità e di una varietà stupefacenti, che dubito molti lettori italiani possano dire di conoscere davvero. Perché per capirlo bisogna leggerlo tutto. Come in un cubo di Rubik, bisogna completare ognuna delle sue facce, e Roth ne ha molte. Per non parlare della sua preveggenza. Leggere oggi alcuni capitoli di *Complotto contro l'America* fa venire i brividi per la precisione con cui ha vaticinato quello che stiamo vivendo. Lo stesso vale per *La macchia umana*. Sarà un lavoro lento, da costruire nel corso degli anni, e ha a che fare con la forma dei libri, con le nuove



traduzioni, le copertine, la sequenza con cui si decide di ripresentarlo. Una delle sfide più affascinanti di questo mestiere.

Se Sciascia è entrato in una costellazione con Simenon, Savinio, Dürrenmatt, quali autori adelfiani accosterebbe a Roth?

Senz'altro Kundera, che era un suo grande amico e a cui ha dedicato uno dei suoi libri più belli e meno letti: *Lo scrittore fantasma*. Kundera viene anche evocato – con nome e cognome – alla fine di *La macchia umana*. Non è questione di affinità stilistica (non potrebbero essere più diversi), piuttosto di una profonda complicità, che si nota subito leggendo la memorabile intervista di Roth a Kundera. Poi Kafka (onnipresente), Isaac Singer, Faulkner, Céline (che lui chiamava «il mio Proust»), Colette, fino a Mordecai Richler: fra i due c'era un misterioso rapporto di amore-odio. Si narra di un loro duello a cena, una sera a Londra, su chi fosse capace di dire più sconcezze in pubblico.

Finì in parità. Qualcuno ha insinuato che Terry McIver, l'acerrimo nemico di Barney Panofsky (protagonista di *La versione di Barney*), sia una maschera di Roth. Verosimilmente una balla. Poco importa, fra il *Portnoy* di Roth e il *Barney* di Richler c'è un gioco continuo di rifrazioni. E soprattutto restano i due libri più divertenti degli ultimi cinquant'anni. Sfido a trovarne un terzo che regga il confronto.

Le nuove traduzioni come potranno contribuire a dare una nuova immagine di Roth? Quali saranno i primi titoli?

Come sempre le traduzioni per noi sono il primo mattone del nuovo edificio, l'elemento che lo distingue, e una delle condizioni che ci siamo posti prima di acquisire l'autore. Abbiamo deciso di ritradurre Roth per intero, con la sola eccezione di alcune traduzioni di Vincenzo Mantovani e Norman Gobetti. I primi libri di Roth, che usciranno a partire da quest'anno, saranno tradotti da Matteo Codignola

e Silvia Pareschi. I titoli non ve li dico, ma li scoprirete presto. È un'impresa dannatamente difficile, perché con Roth non si tratta soltanto di tradurre egregiamente, ma di gareggiare con il suo estro comico, infantile, erotico e tormentato. Inoltre, con una commistione di timbri, tempi, che variano di continuo, letteralmente esplosiva.

Una gran fortuna avere in catalogo diversi titoli della Nobel coreana Han Kang.

Una gran fortuna, ma direi anche una certa bravura a credere in questa autrice quando nessuno sapeva chi fosse. Non si parlava allora di Korean-wave o di K-pop, e *Parasite* e *Squid Game* non facevano parte dei nostri intrattenimenti serali. Credo che Han Kang sia una delle poche voci originali del nostro tempo. È una scrittrice che divide, può risultare cruda, disturbante. I suoi libri ruotano sempre intorno a un punto cieco, una perdita. Perdita dell'appetito, di una persona, della parola, del desiderio, della memoria (intesa come passato di un popolo, quello coreano). Ma non sono quei vuoti ad attrarci. È la sostanza della sua prosa, che ha qualcosa di alieno (nel doppio significato di «estraneo» e «non identificabile»).

Cosa intende dire?

È come un campo magnetico, non so spiegarlo. Ma posso raccontarle quello che mi è accaduto poco tempo fa, quando mi trovavo a Stoccolma, insieme agli altri editori di Han Kang, per assistere al suo discorso di accettazione del Nobel. Il pubblico, circa duecento persone, raccolto intorno alla sua figura, teneva in mano una copia del discorso, in traduzione inglese e svedese, mentre i pochi coreani presenti ascoltavano. E qui è successo qualcosa di singolare. Dopo aver seguito all'inizio la traduzione, mi sono accorto che stavo guardando Han Kang. La sua voce si diffondeva nella sala in piccole onde sonore, a una frequenza talmente bassa da risultare quasi inudibile. Dopo un po', guardandomi intorno, mi sono reso conto che anche molti altri avevano smesso di leggere, e ascoltavano, profondamente assorti, l'idioma

sconosciuto. La scena è andata avanti per circa venti minuti. Qualcuno ha provato a liberarsi dall'incantesimo, cercando di ritrovare nei fogli il filo del discorso, ma ormai era troppo tardi. Poi è scrosciato l'applauso. All'uscita, nessuno dei presenti, almeno di quelli che ho potuto interrogare, aveva una vaga idea di cosa avesse detto Han Kang. Eppure sembravano scossi, come se una qualche area del loro cervello avesse assorbito le sue parole.

L'entrata di Feltrinelli e l'opzione di Mondadori sul 10% di Adelphi (esercitabile nel '27) quali difficoltà creano in prospettiva? Con che spirito si dirige una casa editrice stando «schiacciati» tra due giganti non proprio affini alla tradizione Adelphi eppure pronti a contendersela?

È una situazione abbastanza eccentrica, almeno vista da fuori, ma le posso assicurare che non ci sentiamo affatto «schiacciati». L'unica constatazione che si può fare è che tutti ci vogliono, e non è mai qualcosa di cui dispiacersi, direi. Noi continuiamo a occuparci della cosa che ci interessa di più, cioè i nostri libri, come è sempre accaduto in passato, anche in situazioni più complesse e finanziariamente assai meno brillanti.

Allude alla convivenza con la Rizzoli?

Sì, non va dimenticato che, prima di ricomprare le quote nel 2015, Calasso ha convissuto per più di vent'anni con Rcs (dal 2004 in poi in maggioranza, con il 58%), senza interferenze. La forza, la singolarità di Adelphi si misura sui libri che pubblica, e sull'indipendenza da ogni altra realtà editoriale, nel bene o nel male. Ma anche sulla fedeltà e la qualità dei suoi idiosincratici lettori. E questo, chi conosce e vive l'editoria ogni giorno, sa benissimo cosa vuol dire e quanto è facile perderlo.

Volevo domandarle qualcosa sui nuovi autori, quelli su cui puntate nei prossimi anni, ma temo che il nostro tempo, soprattutto lo spazio, sia finito.

Sono molti, ma ci vorrebbe un'altra intervista. C'è sempre tempo per i nuovi autori, basta che siano nuovi. To be continued.

Zita Dazzi

La Nobel dimenticata e rilanciata da TikTok

«il venerdì», 21 febbraio 2025

Vincitrice del premio Nobel nel 1928, Sigrid Undset era sconosciuta fuori dalla Norvegia ma oggi le saghe pubblicate da Utopia hanno trovato un nuovo pubblico

Su TikTok per lei i superlativi si sprecano. I giovani lettori parlano entusiasti dell'ambientazione storica, delle passioni violente, dell'umanità tangibile e persino dei vestiti, del cibo, degli arredi descritti nei libri dedicati alle avventure di Kristin, sensuale e testarda figlia del proprietario terriero Lavrans, promessa sposa a un latifondista, non riamato dall'indomita adolescente vichinga. Eppure, a inventare questo personaggio non è stata un'autrice di frivoli romance messi insieme con l'intelligenza artificiale, né di dozzinali fantasy ultima maniera, ma una scrittrice nata nel 1882 che, per le sue opere sconvolgenti e la sua prosa feroce e scarnificata, vinse il premio Nobel nel 1928, quasi un secolo fa.

MEDIOEVO SCANDINAVO

Sigrid Undset è stata riscoperta di recente dalla folta tribù di lettori delle saghe nordiche. La consigliano per i suoi tormenti amorosi, la scrittura frastagliata, le descrizioni introspettive, freudiane quasi. Ma la adorano anche schiere di acerbi seguaci di quel genere gotico che spopola nelle scuole. Infatti le vendite gratificano la giovane casa editrice Utopia, che ha fatto un forte investimento su questa autrice stranamente dimenticata, cominciando qualche anno fa a ripubblicarne tutti i libri, a partire da *La saga di Vigdis*, scritta nel 1909 e tornata nelle librerie italiane

nel 2021, per la traduzione di Margherita Podestà Heir. È un'opera giovanile di Undset che narra la storia di Vigdis, innamorata del marinaio Ljot, che prima la violenta, poi si pente, dandole la forza di scardinare i pregiudizi di una società patriarcale. Autrice cult di romanzi storici ambientati nel Medioevo scandinavo, in Norvegia Undset è da sempre considerata un pilastro della letteratura nazionale, come da noi Alessandro Manzoni. Il suo nome è leggenda, viene scritto persino sulle code dei Boeing; su uno dei tagli delle banconote c'è il suo volto. Ma in Italia, come nel resto d'Europa, è rimasta pressoché sconosciuta fino a quando *La saga di Vigdis* è stata riproposta ai lettori. «Ho deciso di pubblicarla perché leggevo avidamente la saga da ragazzino, in biblioteca, ma erano tanti anni che di questa autrice premio Nobel non si trovava più nulla» spiega Gerardo Masuccio, il fondatore di Utopia, la casa editrice che l'ha rilanciata. «Ho intuito che potesse dire molto anche ai contemporanei. La sua è una narrazione particolare: riprende la forma orale, con capitoli brevi, privi di fronzoli, descrizioni nude e crudissime delle usanze medioevali, senza cedimenti alla modernità.»

PERFEZIONISMO STORICO

Fresco di pubblicazione è il terzo e ultimo volume della trilogia *Kristin Lavransdatter*, opera

monumentale, scritta nel 1920, in tutto oltre 1500 pagine di lacrime e sangue, un progetto editoriale di lungo respiro. «L'unica traduzione disponibile era quella degli anni Trenta, edulcorata, con molte censure alla versione originale. Ci siamo accorti che un personaggio femminile così forte, volitivo, non convenzionale, parlava al nostro tempo. La cifra delle sue opere è la descrizione perfetta dell'epoca storica, senza anacronismi, con dietro un enorme lavoro di ricerca fatto senza gli strumenti di cui disponiamo oggi» continua Masuccio, che ha affidato la nuova traduzione a Andrea Berardini.

Terza donna a ottenere il Nobel per la letteratura – dopo la svedese Selma Lagerlöf (1909) e la nostra Grazia Deledda ('26) – l'autodidatta Sigrid Undset è stata l'ultima norvegese a vincerlo prima di Jon Fosse, nel 2023. La sua fu una vita da romanzo. Veniva da una antica famiglia di proprietari terrieri danesi, gli Halvorsen, che nella prima metà del Settecento si erano insediati in Norvegia, nella valle del fiume Atna, oggi nel parco nazionale di Rondane. Il nonno di Sigrid, un sottufficiale, muovendosi verso nord, si fermò in una workhouse che offriva lavori socialmente utili a persone povere. Un contesto duro, ingrato, nel quale l'orfana Sigrid crebbe frequentando una scuola di formazione professionale, affidata a quest'uomo duro, volubile, testardi, una figura molto lontana dall'intellettuale e rassicurante Ingvald, il padre morto quando lei aveva undici anni. Sigrid si mantenne lavorando nell'ufficio di un rappresentante della Aeg, ma fin da ragazzina aveva deciso di diventare scrittrice. Nel 1902, ventenne, mandò il primo manoscritto sentimentale alle case editrici e venne rifiutata. Cinque anni dopo, la prima pubblicazione. Nel 1909 emigrò prima in Germania, poi in Italia. Si sposò con un

pittore, ma fu un matrimonio infelice e breve. Visse a Roma durante l'ascesa di Benito Mussolini e si accorse del pericolo rappresentato dal nazifascismo. Prese posizione, scrisse articoli, denunciò pubblicamente i rischi che correva la democrazia europea, mettendosi in cattiva luce, tanto che, tornata in patria, quando la Norvegia venne invasa dai tedeschi, fu costretta a scappare in America, passando per la Russia e il Giappone, mentre uno dei suoi tre figli veniva ammazzato in battaglia. Lei, distrutta, anche se ormai celebre, tornò a casa alla fine della guerra. E quando morì, nel 1949, era già un mito nel suo paese.

LA LEZIONE DEI GRANDI

«La differenza fondamentale tra Undset e, ad esempio, Lagerlöf, autrice di saghe vichinghe precedenti» spiega ancora Masuccio «è che lei ha letto e fatto proprie le istanze esistenziali della letteratura ottocentesca. La sua scrittura è filtrata attraverso Tolstoj e Dostoevskij. Nel soggiorno italiano maturò una sensibilità diversa e una capacità di analisi interiore mancante alla letteratura nordica dell'epoca, che era molto più piatta dal punto di vista psicologico». Drammi mitologici, figure archetipe, scontri generazionali, eroine che sembrano percorrere il femminismo contemporaneo, non è difficile capire perché Sigrid Undset abbia tanto successo oggi. «Non pensiate sia un mattone nonostante si parli di un premio Nobel» assicura un ragazzo occhialuto ostentando la sua copia davanti alle migliaia di follower che seguono la sua diretta su TikTok. «Vi giuro che è un romanzo affrontabilissimo e vi innamorerete dei suoi personaggi, a partire dall'eroina, Kristin, così complessa, divisa fra una marea di istinti, passioni, emozioni contraddittorie.»

«Ci siamo accorti che un personaggio femminile così forte, volitivo, non convenzionale, parlava al nostro tempo. La cifra delle sue opere è la descrizione perfetta dell'epoca storica.»

Paolo Conti

Il secolo della Treccani

«Corriere della Sera», 21 febbraio 2025

Il 2025 è l'anno del centenario della fondazione dell'Enciclopedia. Rigore e identità, verso il futuro.
Intervista al direttore generale Massimo Bray

Massimo Bray, direttore generale dell'Enciclopedia Treccani. Il 2025 è l'anno del centenario della fondazione. Qual è l'identità attuale di questa istituzione culturale? «Rifletto spesso sulla missione e il ruolo di Treccani che ha attraversato il suo primo secolo di vita raccontandolo, aiutando a leggerlo e interpretando con le sue opere i passaggi più significativi della storia nazionale e internazionale. Penso, per fare qualche esempio, a imprese editoriali come la grande Enciclopedia gentiliana, le Frontiere della vita, o la prima a occuparsi di neuroscienze, la Storia della scienza che segue le origini nelle varie tradizioni: ellenica, indiana, cinese. E la grande Enciclopedia del Novecento che analizza gli scenari di un secolo breve ma ricchissimo. Oggi Treccani cerca di interpretare e proporre nel modo più idoneo una conoscenza che deve confrontarsi con le straordinarie trasformazioni tecnologiche mantenendo intatta l'idea di una comunità di ricercatrici e ricercatori che, come diceva il grande filosofo Tullio Gregory usando un termine greco, debbano avere *tónos*, cioè una tensione continua. Quella che deve animare la nostra comunità perché non dobbiamo mai omologarci. Dunque la capacità di leggere i cambiamenti e di mettere la cultura al centro delle dinamiche sociali e politiche.»

La sfida con la contemporaneità: Treccani come si muove?

Rita Levi Montalcini da presidente si interessò subito al web, coinvolse due società americane e decise che Treccani dovesse avere il suo sito nel 1995. Tanta lungimiranza ci ha permesso subito di integrare i linguaggi, di portare la conoscenza a un pubblico più ampio facendo convivere l'universo del libro, delle enciclopedie con la rete. Oggi il portale Treccani ha un milione di pagine visitate al giorno e 700.000 utenti unici, piattaforme che vengono utilizzate nelle scuole e raggiungono docenti e alunni, una start up digitale di italiano per stranieri. Così il mondo Treccani si apre alle sfide del nuovo millennio tenendo fermi i principi che la caratterizzano. Penso che oggi la nostra prima missione sia tutelare l'identità e la storia culturale del nostro paese contribuendo alla formazione delle future classi dirigenti come consapevoli cittadini europei.

Oggi il presidente Sergio Mattarella inaugurerà, nella vostra sede, la mostra multimediale «Palazzo Treccani. Il museo immaginario del sapere». Cosa volete comunicare?

La mostra cerca da una parte di far conoscere approfonditamente l'attuale realtà dell'Enciclopedia, dall'altra si propone come una piazza del sapere, del dibattito, del dialogo in uno scenario di interviste possibili o impossibili a intellettuali che affrontano temi molto rilevanti del presente: la certificazione

del sapere, l'importanza della formazione e delle professioni, le insidie del web. La presenza del capo dello Stato ai festeggiamenti dei nostri cento anni ci sembra il riconoscimento della centralità e della continuità della nostra istituzione e del nostro lavoro quotidiano: e siamo

Viviamo in un mondo attraversato dalle fake news, dallo stravolgimento dei fatti, della stessa Storia. Qual è il ruolo di Treccani?

Il pericolo è noto a tutti. Treccani si avvale di una comunità di studiosi sempre più allargata rispetto ai confini nazionali. Ora c'è chi lavora per noi negli Stati Uniti, in India, in alcuni Stati dell'Africa. Sottoponiamo tutta la nostra produzione a una verifica attenta e rigorosa perché cogliamo la necessità di dare certezze ed essere a disposizione dei cittadini e al servizio del paese. Il governo ha dedicato a Treccani una legge, la 223 del dicembre 2023, che la individua come istituzione culturale proiettata nel futuro, grazie alle nuove tecnologie, come una banca dati, un grande archivio del sapere a disposizione delle future generazioni.

Il 2025 comporta il confronto con la Storia. Alle radici c'è un imprenditore illuminato come Giovanni Treccani, c'è il filosofo Giovanni Gentile. C'è un gruppo dirigente che in gran parte aderisce al manifesto degli intellettuali fascisti, c'è la voce «fascismo» scritta da Gentile con un'aggiunta di Benito Mussolini. Ma durante il regime, nello stesso tempo, lavorano in redazione molti non iscritti al partito fascista...

Nella prima dichiarazione pubblica concordata da Treccani e Gentile si legge che «questo Istituto non deve avere nessuna connotazione politica». Parole che svelano una scelta di campo. Gentile, da grande pensatore e organizzatore culturale, immagina «non certo un'opera del regime», come scrive proprio Tullio Gregory, ma un'istituzione e una enciclopedia che trasmettano valori culturali. Nel verbale del Consiglio di amministrazione del 5 agosto 1933 si legge che il direttore generale Domenico Bartolini informò «che per quanto riguarda i professori De

Sanctis, Levi della Vida, Giusti, La Malfa, Rossi Doria ed Enriques, i quali non sono iscritti al Pnf, il segretario del partito ha informato che possono rimanere se indispensabili». Dunque Gentile accoglie con coraggio intellettuali antifascisti ed ebrei perché intende rivolgersi ai migliori sul campo, senza limitazioni: ritiene «indispensabile» averli nella comunità Treccani e dal Partito fascista non arrivano obiezioni. Certamente la grande Enciclopedia è attraversata dalle contraddizioni che l'Italia vive in quel momento, nel contesto di una ideologia che si sta affermando nel paese. Ma il progetto complessivo di Gentile è al di sopra e al di fuori di tutto questo, per costruire un solidissimo monumento culturale. Se ancora oggi esistiamo e possiamo progettare con fiducia i prossimi anni, lo dobbiamo a quelle fondamenta, all'idea di un'opera che sempre Tullio Gregory definiva aperta intellettualmente a tutti e rivolta a tutti.

Tra gli altri meriti di Gentile, secondo lei?

Direi la sua attività di diplomazia culturale che passava anche attraverso la definizione di istituti di cultura che favorissero il dialogo culturale con l'Africa, l'intuizione dell'Enciclopedia dell'arte antica sia occidentale che orientale, la necessità di dare vita a una biografia della nazione. Un disegno molto preciso che mette al centro sempre e solo la cultura.

Per i cento anni, Treccani ha individuato cento parole: ciascuna caratterizza un anno del secolo.

Le cento parole, che sono consultabili da oggi su treccani.it, di fatto indicano un percorso coerente di un secolo di concetti, parole ed eventi salienti. Qualche esempio: per il 1930 la parola è «disobbedienza» (la marcia del sale di Gandhi), per il 1953 «petrolio» (la fondazione dell'Eni), «beat» per il 1957, per il 1976 «Vhs» (la Jvc lancia quel formato), «luna» per il 1969, per il 1987 «politicamente corretto» (l'esordio in tv della sitcom sui Simpson), «libertà» per il 1989. Per il 2003 la parola è «genoma», per il 2023 «femminicidio» (l'uccisione di Giulia Cecchettin). Anche qui, c'è tutto il senso del lavoro di Treccani.

Stefano Montefiori

«Io ce l'ho fatta (e sono l'eccezione).»

«la Lettura», 23 febbraio 2025

Intervista allo scrittore Mokhtar Amoudi, cresciuto nella banlieue del Seine-Saint-Denis di Parigi. «Sono entrato per effrazione nel mondo della letteratura.»

«Ho vissuto un'avventura straordinaria, io» dice Mokhtar Amoudi, trentasette anni, nella saletta superiore del caffè Editeurs in place de l'Odéon a Parigi, uno dei luoghi d'incontro abituali del mondo editoriale di Saint-Germain-dès-Prés. In una città ossessionata dai «codici» (soprattutto quando mancano), ovvero quell'insieme di letture, gusti culturali, modi di fare che di solito distinguono chi è nato nei beaux quartiers della rive gauche dai provinciali o, peggio, dai banlieusard, Amoudi si muove perfettamente a suo agio. Ha conquistato il cuore di Parigi ma è nato e cresciuto – in condizioni disastrose – a Nord del périphérique, la tangenziale: barriera fisica e psicologica che separa la periferia dalla capitale vera. Nel molto premiato romanzo ironicamente intitolato *Le condizioni ideali* (Gramma Feltrinelli, traduzione di Elena Cappellini), Amoudi racconta attraverso il protagonista Skander la sua vita di bambino abbandonato all'età di un anno e ricollocato più volte in varie famiglie di affido, mosse qualche volta dalle migliori intenzioni, qualche volta – come nel caso di Madame Khadija – dal bisogno di intascare l'assegno dell'assistenza sociale. Amoudi è cresciuto a La Courneuve nel dipartimento della Seine-Saint-Denis, il famigerato «93» raccontato da registi e rapper. La Courneuve nel libro diventa Courseine perché si tratta non di un saggio ma di un romanzo.

Davanti a un caffè e a una Perrier, Mokhtar Amoudi racconta a «la Lettura» come è passato dai pestaggi del quartiere a Gallimard.

Quando ha deciso di scrivere un libro sulla sua vita?

Avevo ventuno, ventidue anni quando mi sono sentito davvero disperato e totalmente solo. Fino alla maggiore età ho vissuto grazie all'aiuto dello Stato, un servizio che ha molti difetti ma esiste e permette di sopravvivere. Poi, a diciott'anni, perdi quella rete di salvataggio, vieni buttato nel mare e devi nuotare. A un certo punto, mentre studiavo Diritto, ho sentito che stavo precipitando. Perso per perso, come si dice, mi sono detto che valeva la pena scrivere quel che avevo vissuto.

E ha trovato sostegno?

Non avevo gli editor di una casa editrice, ma qualche amico al quale fare leggere quel che via via scrivevo. E intanto, ai vecchi compagni della periferia, dicevo: «Vedrete, ce la farò».

«Ce la farò» a diventare scrittore?

Sì, quello era l'obiettivo. I miei amici da ragazzo rapinavano le banche: quello era il mio mondo. Io sono entrato per effrazione in un altro, quello della letteratura. Ma sono un errore statistico.



E com'è stato possibile? Perché i suoi compagni si dedicavano alle rapine e lei alla lettura e alla scrittura?

Per tante ragioni. Intanto, anche da bambino, sono sempre stato ossessionato dall'imparare. In modo disordinato, certo, ma volevo imparare tutto il possibile. Leggevo sempre il dizionario, mi appassionava. Poi sono rimasto affascinato dai classici personaggi dell'ascesa sociale e culturale, *Martin Eden* di Jack London, il Lucien de Rubempré di *La commedia umana* di Balzac... E poi ho avuto un colpo di fortuna irripetibile.

Quale colpo di fortuna?

Ci ho messo tantissimo a scrivere il libro. Correggevo di continuo, volevo che fosse all'altezza. Lavoravo come un pazzo con il computer, due schermi

e la stampante. Dopo anni di lavoro alla fine ho sentito che l'avevo terminato. E un giorno, il 22 gennaio 2022, ho preso un caffè in una brasserie della Madeleine per raccontarlo a un amico. Come succede a Parigi, i tavolini sono appiccicati, accanto a noi c'era una signora. Dopo due ore, si alza e mi offre il biglietto da visita, dicendo: «Mandi il manoscritto a Gallimard». Ho capito che aveva ascoltato tutto.

E lei cosa ha fatto?

Ho seguito il consiglio. Qualche giorno dopo la signora mi ha chiamato, con voce molto dolce, gentile, dicendo che il testo era stato letto da due persone e apprezzato. Ora lo avrebbe letto lei. Ho scoperto che era la numero due di Gallimard, la più importante

casa editrice francese e una delle più importanti del mondo.

E come è andata a finire?

Mi hanno convocato nella sede di Gallimard. Tre settimane dopo ho firmato il contratto. Lavoravo alla Cassa depositi e prestiti, in rue de Lille, a cento metri da lì. Forse era destino. Quando sono uscito da quel famoso, pesante portone, ho tirato un sospiro così forte che le ragazze sulle scale si sono messe a ridere.

Il romanzo è uscito in Francia nella «rentrée» di settembre 2023, è stato scelto nella lista del Goncourt, poi ha vinto il prix Goncourt dei detenuti e il Mottart de l'Académie française.

Il successo che ho sognato. Già il fatto di essere pubblicato nella Blanche, la collana più prestigiosa... Ma poi i premi, l'Académie française... Mi hanno detto che Skander ricordava Momò di *La vita davanti a sé* di Romain Gary. E poi ho vinto un premio nel Principato di Monaco, sono stato due ore a tavola con il mio nuovo amico, il principe Alberto (*ride*, Ndr), ho potuto viaggiare. Sono stato per la prima volta in Algeria, il paese di origine di mia madre. E sono amministratore della Società dei lettori di «Le Monde».

Che cosa le hanno detto i suoi amici della banlieue?

Il primo che ho chiamato è stato il mio insegnante, un po' il mio padre spirituale, che mi incoraggiava a leggere ma non a scrivere: aveva paura che rincorrendo quel sogno non sarei mai uscito dalla precarietà. Non mi ha mai preso sul serio. Un po' come un padre che non è fiero di te. Invece l'ho chiamato per dirgli: «Ce l'ho fatta». Ma non tutto è filato liscio. La ragazza che amavo, e che amo ancora, mi ha lasciato. Forse per gelosia, non so.

Dal romanzo emerge, ed è molto toccante, che lei da bambino ha continuato a vedere sua madre.

Non riusciva a occuparsi di me ma era viva, c'era. Poverissima, di una povertà e infelicità che le persone

«A cinque anni ho avuto coscienza che ero solo.»

normali non possono immaginare. Doveva prendere medicine, diciamo che era una specie di senza fissa dimora, alla quale però per fortuna lo Stato dava una casa. Ogni tanto l'andavo a trovare, in un posto pieno di scarafaggi, tantissimi scarafaggi. A cinque anni ho avuto coscienza che ero solo, totalmente. Ma mi faceva piacere stare un po' con lei, mi potevo riposare. Di solito stavo attento a ogni parola, ogni sguardo, tra i genitori affidatari, le assistenti sociali... era molto faticoso. Quando stavo da mia madre per qualche ora tiravo il fiato.

Nel romanzo lei racconta poi l'adolescenza e la banlieue. La banlieue che ho vissuto io. Che non è quella, che pure esiste, della solidarietà, della ricchezza multiculturale. Io ho vissuto l'altra parte, quella della violenza. Una violenza banale, quotidiana, fatta di rapine e furti ma anche delle botte dei più grandi ai più piccoli, i forti che hanno muscoli, fanno molta palestra e devono farlo vedere. Tutto molto fisico, e vi posso assicurare che i pugni fanno male. Un allenamento che mi ha fatto sviluppare certe capacità utili anche ora.

Quali?

Guardo una persona negli occhi e capisco subito che cosa aspettarmi. È qualcosa che sviluppi quando vivi in un ambiente estremamente violento, quando intorno hai ragazzini di quattordici anni abitati dal male, che possono picchiarti davanti a tutti e umiliarti in ogni momento. Ognuno si costruisce a partire dai racconti... Qui a Parigi le persone si raccontano le vacanze, i viaggi nei paesi esotici... Da noi ci raccontavamo le rapine.

Sta scrivendo un altro libro?

Certo, bisogna sempre andare avanti. E stavolta racconterò un'altra violenza, quella di certi borghesi parigini.

Davide Coppo

«*Orbital*» è un'elegia d'amore per la Terra

«Rivista Studio», 26 febbraio 2025

Il libro Booker Prize di Samantha Harvey, ambientato nella Stazione spaziale internazionale, si chiede cosa sia l'umanità senza il suo pianeta e viceversa

Si chiama Overview Effect: la sensazione quasi psichedelica ripiena di amore e tenerezza che gli astronauti e i cosmonauti dicono di aver provato la prima volta che hanno guardato la Terra dallo spazio. Sembra morbida, soffice e, circondata da tutto quel buio interstellare, indifesa. Gli abbiamo dato un nome – l'ha fatto il filosofo Frank White nel 1987 – perché è un'esperienza diffusa e universale tra tutti gli uomini e le donne che hanno attraversato l'atmosfera per passare un certo periodo di tempo nel cosmo. Samantha Harvey è una scrittrice inglese che non ha mai vissuto fuori dall'atmosfera di questo pianeta, ma principalmente nel Somerset e nel Kent, la parte meridionale dell'isola britannica, eppure nel libro *Orbital*, con cui ha vinto il Booker Prize 2024, riesce nella difficile impresa di trasmettere a noi, lettori e lettrici, un assaggio di Overview Effect. E lo fa solo con le parole.

Le definizioni hanno un certo grado di approssimazione, e definiamo *Orbital* un romanzo anche se di romanzesco, inteso come motore drammatico di avventure che si intrecciano, ha molto poco. Non è però nemmeno un saggio, perché Harvey, appunto, scrive da Bath, distretto di Bath and North East Somerset, e non dalla International Space Station in cui tutto il libro è ambientato. Qui, invece, a circa quattrocento chilometri dal livello del mare e

girando intorno al pianeta per sedici volte al giorno a una velocità di ventisettemila chilometri all'ora, ci sono sei astronauti: Pietro, un italiano; Nell, un'inglese; Chie, una giapponese; Shaun, un americano; Anton e Roman, entrambi russi. In *Orbital* li osserviamo lungo tutte le sedici orbite intorno alla Terra, che per loro sono soltanto una giornata delle nostre terrestri, ma non funziona come quella: perché è fatta di sedici albe e sedici tramonti, ed è una prova psicologica non indifferente.

Quello che succede lungo tutte le cento pagine di *Orbital* è più simile al niente che al qualcosa, una lunga domenica contemplativa di nuvole che si formano e si disfano sulla superficie gialla e turchese del pianeta. I sei astronauti interagiscono tra loro il necessario, eseguono gli esperimenti che gli sono stati assegnati, fluttuano negli stretti corridoi in assenza di peso, guardano soprattutto fuori dalle finestre le stelle e i continenti, il buio spaziale e i crepuscoli alternarsi, e pensano talvolta a quello che hanno lasciato laggiù e al perché si trovano quassù. A una spanna dai loro gomiti, dai loro capelli, dai loro nasi perennemente bloccati dalla microgravità, a separarli solo una pellicola di metallo di pochi centimetri, c'è l'universo, l'immensità, il tutto e il niente, una morte atroce. Come in un un *Mrs Dalloway* spaziale, la narrazione in *Orbital* si muove

lentamente tra le questioni personali dei protagonisti e un pensiero panteistico provocato da quella lontananza dal pianeta che coinvolge anche noi, dall'altra parte della pagina. Harvey testa il linguaggio a una prova estrema, e con le descrizioni, in ogni capitolo (in ogni orbita) del pezzetto di Terra che si vede dalla Stazione, riesce ad accendere quel sentimento intraducibile che gli inglesi chiamano *awe* e che sulla Ruota delle emozioni di Plutchik sta a metà strada tra la sorpresa e la paura. L'Overview Effect che ci troviamo a provare ha una forte componente psichedelica e sinestetica, per cui è interessante leggere *Orbital* ascoltando alcune delle composizioni, classiche o moderne, ispirate al cosmo: *Also Sprach Zarathustra* di Strauss, *I pianeti* di Gustav Holst, anche *Astral Travelling* di Pharoah Sanders, *Interstellar Overdrive* dei Pink Floyd, certe lunghe suite degli *Explosions in the Sky* e naturalmente *Apollo* di Brian Eno.

Nonostante la velocità con cui la Iss si muove intorno al pianeta, è la lentezza che domina ogni azione, ogni descrizione. Una flemma pacifica che non ha niente a che fare con il tempo delle azioni umane, ma con un senso di ineluttabilità, di fluidità, di immensità. Insieme all'astronauta Pietro guardiamo il formarsi di un tifone al largo delle coste filippine. Si ingrandisce sempre di più. La sua massa bianca fatta di spirali che girano in senso opposto è il preludio a una devastazione certa, anticipa le immagini di villaggi spazzati via dal vento e dall'acqua, una certezza di morte e miseria. Eppure, da lassù tutto è placido perché ineluttabile.

Le più terrestri e prosaiche delle questioni ci provano a infilarsi nel mondo senza peso della Iss: i cosmonauti russi devono utilizzare i «bagni russi», per una bega politico-economica che ha fatto sì che ci siano, in opposizione, dei «bagni americani». Ma, in orbita, se ne fregano tutti, e i bagni sono bagni senza una nazionalità: «A che servono i giochetti diplomatici su una stazione spaziale, relegata alla sua orbita di dolce indifferenza?» si chiedono tutti loro, come se fossero un cervello unico. In realtà, le molte parti

«Gli astronauti sono uniti da qualcosa di metafisico. Le loro famiglie sono loro stessi, più che quelle terrestri.»

della narrazione che riguardano le funzioni corporee non sono affatto prosaiche: gli astronauti devono fare esercizi costanti per non lasciare che i muscoli si atrofizzino in assenza di gravità, sentono le arterie ingrossarsi, e devono rinunciare a percepire i sapori, con il seno paranasale costantemente ostruito.

Non siamo creature fatte per lo spazio, e il corpo, in fondo, è un altro mondo di cui non sappiamo quasi niente. Anche per questo, nella ridotta superficie della Iss, gli astronauti sono uniti da qualcosa di metafisico. Le loro famiglie sono loro stessi, più che quelle terrestri. Sanno che nessun altro capirà quello che hanno provato loro in orbita, sanno che le parole non basteranno mai. Si sentiranno, in parte, per sempre solitari, per sempre incompresi. Come per i tossici della guerra di *The Hurt Locker* che non sanno ritornare alla pace, sanno che l'inesprimibile meraviglia li farà sempre sentire a metà tra lo spazio e la Terra. Ma nelle orbite della Iss il pianeta blu rimane sempre a portata di vista, è tutto quello che contemplano – che contempliamo – pagina dopo pagina. I deserti color albicocca, Cuba rosa nella luce del mattino, l'Asia tutta ingioiellata dalle luci notturne, «mare verde pallido sfocato e luccicante, sfocata terra color mandarino» (la traduzione di Gioia Guerzoni, un'altra meraviglia). Alla fine, *Orbital* non è un romanzo sullo spazio ma sulla Terra: come il viaggio serve come funzione ultima a tornare, la lontananza spaziale ci serve per guardare la Terra e vederla finalmente con occhi puri, fatti di amore, cura e preoccupazione: «Qualche civiltà aliena potrebbe avvistarli e chiedersi: cosa ci fanno qui? Perché non vanno da nessuna parte, girano solo su sé stessi? La Terra è la risposta a tutte le domande».

James Daunt

Le librerie vincono con l'eccellenza

«Il Sole 24 Ore», 26 gennaio 2025

Uno dei più noti librai del mondo spiega come le librerie stanno acquisendo spazi di mercato tornando all'antico: competenza, proposta, servizi, passione

L'editore e libraio Alberto Ottieri sottolinea, a commento delle statistiche del mercato librario italiano, che le librerie stanno incrementando le vendite e conquistando quote di mercato. Lo stesso fenomeno si riscontra anche nella maggior parte degli altri mercati europei. I librai iniziano il 2025 talmente in buona salute da far credere addirittura che stanno «vincendo la partita». Poiché gli avversari di questa partita sono il gigante Amazon e tutto ciò che offre il mondo moderno per distrarre le persone dalla lettura, l'affermazione è a dir poco audace.

In realtà, come si è visto nel Regno Unito e negli Stati Uniti, sta già accadendo da molti anni. In generale la gente preferisce acquistare libri in una buona libreria, se è facile da raggiungere. Con «buona» si intende una libreria che ha una buona cura dell'assortimento, una buona presentazione, buon supporto da parte delle categorie non-book, un buon coinvolgimento della comunità, in particolare attraverso l'organizzazione di eventi; e soprattutto un buon servizio da parte di buoni librai. Insomma, si tratta di vendere libri come si faceva una volta.

Quando le librerie sono tornate a concentrarsi su questi servizi «alla vecchia maniera», il loro andamento si è prima stabilizzato e poi è migliorato, resistendo a tutte le contromosse di Amazon. E nel Regno Unito, le controffensive di Amazon sono

state tante, da tempistiche di consegna incredibilmente rapide a prezzi bassissimi: nel mondo anglosassone non esiste alcuna legge che li limiti. Un libro su Amazon costa dal 25% al 50% rispetto alla libreria. Un ebook costa ancora meno. Spesso un libro si trova in vendita su Kindle a un prezzo pari a un decimo rispetto alla libreria. Ciononostante, le librerie – quelle vere, quelle in cui si entra – dal 2016 hanno continuato a guadagnare quote di mercato, aumentando in numero e in redditività.

Negli Stati Uniti è evidente la stessa tendenza. Le librerie indipendenti si sono risvegliate prima della pandemia e hanno iniziato a espandersi. Dal 2021 il fenomeno riguarda anche le librerie di catena. Nel 2024 Barnes & Noble ha aperto oltre sessanta nuove librerie, più di quante ne avesse aperte in tutti i quindici anni precedenti messi insieme. Questa esplosione di vigore è supportata da una base di clienti che ha riscoperto la lettura durante la pandemia e, cosa ancora più importante, ha abbracciato l'idea che i libri si possono scoprire meglio in una vera libreria. Inoltre, mentre la generazione più anziana teme che gli iPhone, i social media e tutte le altre distrazioni moderne possano distruggere la lettura, sono proprio i giovani, soprattutto gli adolescenti, ad affollare le librerie.

Lo scorso fine settimana, dopo aver vinto la sua partita agli Australian Open di tennis, la ventenne Coco

Gauff ha scritto sull'obiettivo di una telecamera televisiva RIP TIKTOK USA e ha disegnato un cuore spezzato, tutto molto tipico della Gen Z. Poi ha detto alla telecamera: «Leggerò più libri». La più grande piattaforma social media rivolta alla sua generazione è sinonimo di libri e lettura, e la messa al bando di TikTok negli Stati Uniti non fermerà il loro entusiasmo nel pensare e nel parlare di libri. Centinaia di persone questo martedì a mezzanotte faranno la fila fuori dalle librerie per la pubblicazione di Onyx Storm di Rebecca Yarros. Sono tornati i tempi di Harry Potter. Questo vuol dire per le librerie «vincere la partita». Se tuttavia non sapranno mantenere un livello di eccellenza vera, i loro clienti risponderanno al richiamo di Amazon. Sia nel Regno Unito che negli Stati Uniti, recentemente sono fallite alcune librerie storiche. Nel Regno Unito Foyles e Blackwell's hanno rinunciato alla loro indipendenza, così come

recentemente anche la grande Tattered Cover di Denver negli Stati Uniti.

Una buona libreria racchiude una fragile magia. Questa magia può essere definita. Dipende dalle competenze, dalla passione e dall'impegno professionale dei librai. Il valore di una libreria, in definitiva, dipende dal suo team di librai, dalle interazioni dei clienti con librai intelligenti e devoti che rendono il libro acquistato in una libreria un prodotto molto migliore rispetto allo stesso libro acquistato su Amazon. Per questo è essenziale investire nella formazione e nello sviluppo dei librai. Si dà il caso che in nessun posto al mondo ciò accada meglio che in Italia. I librai vengono, come me ogni anno, alla Scuola per librai Umberto e Elisabetta Mauri, per l'ispirazione e l'apprendimento che offre. Se le librerie vogliono continuare a vincere la partita, possono farlo solo padroneggiando l'arte di vendere i libri. (traduzione di Sonia Folin)



Ade Zeno

Il gioco dei pellisquadre

Sognava a occhi aperti che scopriva il cimitero delle fere, luogo segretissimo e infernale, dove, presentando prossima la loro fine, le fere vecchie se ne andavano a morire in solitudine [...] Mezzo accecato dal risplendere accecante dei fiori di zolfo, vedeva la fila di fere dirigersi qui [...] La fila si era accorciata d'un bel po' di fere, quando si rendeva conto che le fere entravano in una stretta rada, dove più grandi e lampeggianti specchiavano le scogliere gialle, e là, nel pullulio delle bocche dei soffioni, una dietro l'altra si sommozzavano e sparivano alla sua vista. [...] il fuoco non le faceva passare per lo stadio infame e abominevole della carogna, ma dalla morte le passava d'un colpo allo stato di carcassa dove nulla resta più della vita e del suo esteriore che faccia ribrezzo.

Nessuno sa dove vadano a morire le fere trentenarie, cioè a dire vecchie, consuete, votate al salto finale. Fere, come le chiama D'Arrigo nel suo capolavoro; non delfini, ma demoni, esseri malevoli e scaltri; intelligenti sì – come vuole la tradizione – ma di un'intelligenza al servizio del danno verso il prossimo, specialmente se il prossimo è pescatore, convivente esterno, eterno, in una parola: *pellesquadra*. E malgrado la vicinanza, la prossimità di ambienti in cui si incrociano le vite dei *pellisquadre* con quelle dei *pescibestino* (ulteriore appellativo del perfido cetaceo), questi ultimi sanno ugualmente coprirsi di mistero, di non detto. Dunque la morte loro e, specularmente, di un mondo intero, arcano terribile, seducente, che è soltanto uno dei tanti dubbi nei quali i pescatori si perdono in questa storia che affonda in un universo in cui ogni movimento pare insondabile, e i cui nodi sembrano risolversi unicamente in sogno. E proprio in sogno, in uno dei tanti spazi onirici che colorano la narrazione, che 'Ndria Cambria, eroe protagonista di *Horcynus Orca*, visiterà il cimitero delle fere, immaginato da D'Arrigo al centro di un vulcano.

La dicotomia semantica tra *fera* e *delfino*, che delimita in sé più di un aspetto poeticamente fondamentale dell'*Horcynus* (pensiamo, per esempio, alla contrapposizione tra italiano e dialetto, funzionale a inscenare il conflitto tra una cultura nuova, nazionale – quella del fascismo – e la koinè di un mondo

arcaico – la comunità cariddota – destinato alla scomparsa sotto la spinta della prima), tale dicotomia, dicevo, potrebbe rivelarsi utile per sottolineare il tema della contiguità, nell'universo primordiale dei pellisquadre – e, di riflesso, in quello di D'Arrigo, della sua opera – tra parole e cose, cioè a dire il connubio del significante col significato.

Ed ecco allora Jano Scarfi, personaggio ombra che nell'intreccio più che altro fa numero, mischiato agli altri della *chiumma* (ciurma); una comparsa confusa con facilità in mezzo a figure-pilastro come Caitaniello Cambria o, molto di più, Luigi Orioles, accompagnata da altre presenze meno pregnanti come, per dirne un paio, Saro Ritano o Giovanni Merlino; nomi che fanno la loro comparsata di sfuggita, per poi essere lasciati in disparte.

Solo che in Scarfi, scovando con divertito scrupolo negli antri di una filologia fantasma, possiamo forse trovare dell'altro.

Parole e cose, parole e cose; ecco, ci siamo lasciati tentare da un dettaglio emerso tra le maglie di una lunga sequenza del libro; sequenza che ha come punto di avvio il pianto dei pellisquadre causato dal «dispetto delle fere», che hanno lacerato a furia di morsi tutte le reti da pesca. Pronti alla vendetta, i pescatori decidono di tornare in mare per affrontare i nemici e riscattare l'orgoglio perduto. Come guerrieri in procinto di combattere a Ilio, sei uomini attraversati da un potente respiro epico si addentrano nel «duemari» (sullo Stretto di Messina), con gli occhi vigili e i remi che tagliano l'acqua. Giunti in un punto preciso sullo specchio d'acqua ferma, assistono a una scena ammaliante: una coppia di fere, non accortasi della presenza delle barche e ignare di quanto sta per accadere, amoreggia tranquillamente, manifestandosi con grazia e sensualità alla vista degli avversari ormai vicini:

Lei stava immobile come fra azzurri guanciali, con mezza di quella sua panzitta, d'un biancore come di latte, rovesciata all'aria a pinne aperte e manuncule strette a pugnetti, torcendosi lievelieve di piacere la coda. Lui le stava sopra di tre quarti [...] e abbrancandola stretta alla vita sottile, tutto ispirato, s'incalfollava dentro a lei, sussultando in fretta ma leggero [...] intanto che con una manuncula l'ansaspava le cercava dietro il collo, come per pigliarle il tupo dei capelli.

Fere, dunque, fotografate in tutta la loro antropomorfia, umanizzazione che è caratteristica principale nella descrizione dei demoni d'acqua d'arrighiani, simili se non uguali agli uomini, nella psicologia, nei comportamenti, addirittura nei tratti fisici, per meglio confondere e sedurre, per essere meno vulnerabili. Una sorta di fratellanza, frutto di disegni divini che hanno imposto al mondo la presenza di due specie di dominatori, l'uno, terreno, più debole e provato dalle angherie della vita; l'altro, il «pescebestino», scaltro, agile, *trucchigno*, praticamente invincibile. La fera possiede «manuncule», non pinne, ha gli occhi vivi e liquidi che nulla hanno dell'inespressività del pesce comune; soprattutto dispongono di voce, una voce che è quasi parola, e se non proprio articolazione fonetica si presenta sotto forma di riso o lamento ingannevole, un «'ngà 'ngà» paragonabile ai pianti dei bambini in fasce. Vedendoli così, distratti e rapiti da dolci atti d'amore, i pellisquadre decidono che è l'occasione migliore per dare inizio al progetto sacrificale:

Lanziamolo sul godimento, si dissero con un'occhiata. Mirandolo al quartodidietro, don Luigi si doveva regolare in modo da trapassarli in uno, maschio e femmina.

Quando l'arpione (la «traffinera») entra nella carne del delfino maschio, risparmiando per un errore di calcolo la femmina, ha inizio una delle scene più crude e commoventi del libro, una sequenza di agonia e sangue che porta con sé qualcosa di odioso e sublime allo stesso tempo. Le caratteristiche antropomorfe della vittima esplodono, la condizione di abbandono repentino dei due corpi – l'uno ferito, l'altro ormai libero dall'amplesso amoroso – sembra quella di due amanti separati da un destino ingiusto. Lo sguardo del delfino è implorante:

Li spiava, girando la pupilletta lentamente in tondo, come dal fondo stesso di una bottiglia. Potenti signori, sembrava dire, non vi conosco, ma innocente di tutto sono. Si lasciò incroccare, imbragare e sollevare in barca, sempre con quell'aria loquente e muta. Quando si vide sull'ontro, cominciò ad arruffianarsi cogli occhi, girando intorno lo sguardo del cane bastonato, in cerca di generosità. Potenti signori, sembrava dire lo sguardo parlante. Fate, fate. Ma fate quanto volete, non quanto potete.

I pellisquadre sanno bene che non devono, non possono lasciarsi impietosire, sarà necessario trovare la forza di resistere agli occhi supplichevoli della fera. E sanno anche che nell'arte millenaria dell'inganno, della farsa, il delfino è maestro. Simile a una sirena, la fera inizierà presto a intonare un canto in grado di stor-dire anche il più esperto dei pescatori e «un nodo alla gola, quello come sempre se l'aspettavano da quella teatrante, e con tutto questo sapevano che come sempre li avrebbe presi alla sprovvista». Infatti poco dopo la «voce» del delfino si fa sentire, ed è davvero tale e quale al pianto di un bambino, dolce, straziante, un «'ngà 'ngà» terribile che fa pensare ai pellisquadre che nessuna fera li ha mai emozionati così tanto; sotto forma di preghiera e urlo di morte, il pianto dell'agonizzante continua e si attorciglia su sé stesso come un racconto di patimenti e torture da trasmettere alle compagne spettatrici. Racconto che, come speravano i pescatori-carnefici, diviene motivo di frastornamento e apprensione proprio in loro, le fere nemiche, a loro volta rapite dal canto del morente.

Il riso le lasciava [...] e lasciavano infamità, smorfie, trastulli: e ce n'erano molte che ancora lazzaria-vano quarti di spada che c'erano incappati e la carne gli pendeva fra le bave e i dentuzzi, come brandelli di seta rosa.

Chi è? Chi fu? andavano domandandosi, e intanto si rintanavano in acqua mostrando appena la testa.

Perché l'operazione funzioni è necessario infliggere il colpo di grazia. Malgrado l'odio, il rancore, e tutto il dispetto riservato alla condannata, il momento che separa gli ultimi respiri del delfino dal suo corpo cadavere si dilata all'inverosimile, fra gli sguardi indecisi degli astanti e i sospiri agonizzanti che vengono dal basso, in un montaggio che molto ha di cinematografico, ricco com'è di stacchi, primi piani e dettagli inquadrati anche solo per pochi istanti. Tra i carnefici chi esiterà di più e chi smania per assistere a un sacrificio il più feroce possibile; sarà la sorte a decidere chi deve assumere il ruolo di boia, se lo giocheranno a «tocco». E qui entra in scena Scarfi, poiché la Fortuna designerà proprio lui come assassino.

Poco ci importa ora quale sarà l'esito della scelta (trovandosi faccia a faccia col delfino piangente verrà colto da un'emozione talmente forte da costringerlo a passare la mano: e la missione verrà portata a termine da Luigi Orioles). Ciò che ci interessa è il rapporto tra il personaggio, l'azione che è chiamato a compiere, e il sorteggio.

Scarfi, come abbiamo detto, fino a questo momento è rimasto in ombra, sullo sfondo; ora diventa improvvisamente protagonista, anche se per poco, pochissimo, un niente. Ma andando più dentro, più giù, a lacerare qualcosa nelle viscere della parola, forse riusciremo a scovare un protagonismo ulteriore, doppio, perché qui sta la deliziosa grandezza di D'Arrigo, che cosmetizza, nasconde, crea substrati e sottotesti, tracciando continuamente varchi nei significanti. Troviamo dunque protagonismo nell'azione del personaggio (l'azione, cioè, di essere scelto dalla Sorte, che tuttavia si risolve in nulla di fatto – perché? Perché Jano *deve* restare sullo sfondo); ma soprattutto è protagonista il nome: Scarfi. Che scopriamo non essere un appellativo scelto a caso tra la vasta gamma di un campionario attinto dalle scrupolose indagini che D'Arrigo sappiamo fece sul popolo dello Stretto di Messina (usanze, toponimi, blasoni, e ovviamente lingua); e no, non si tratta di nome qualsiasi, se risaliamo all'origine greca.

Così facendo ci troveremo faccia a faccia con una serie di curiose varianti, per scoprire che Polieno (4.3.32) usa il termine *kàrfos* per dire «foglia, fuscello», e che Eschilo (*framm.* 24) utilizza una parola ancora più prossima, *skàrfos* per parlare di “nidi” (costruiti con fuscilli, si intende), e più oltre ancora, infittendo l'indagine: Aristofane (*Vespe*, v. 249; *Lisistrata*, v. 474) usufruirà dello stesso lemma per identificare un legnetto. E che c'entrano i legnetti, i nidi di Eschilo, i fuscilli? Di per sé nulla; *oggettivamente*, s'intende. Ma procedendo oltre, citiamo ancora due fonti, vale a dire il Rohlfs, col suo storico *Dizionario dialettale della Calabria*, nel quale troviamo il termine *scarfija* tradotto come «sorteggio»; e più a ritroso, il *Dizionario manuale della lingua greca* del Müller-Brunetti che, contrariamente a edizioni più recenti di vocabolari greco-italiano, riporta il termine *skarfion*, traducendolo magicamente in «piccolo legnetto per tirare a sorte». Ecco le analogie. Scarfi uguale sorteggio, sfumatura più, sfumatura meno. A seminare il sospetto di una coincidenza ci penseranno altri, in questa sede possiamo soltanto considerarci, forse ingenuamente, spettatori di un gioco più grande di noi; ne stiamo contemplando un tassello minimo, davvero infinitesimale se confrontato alla vastità dell'opera in cui è nato e vissuto. Ma scandagliare questo insetto quasi invisibile può forse restituire un'idea di ulteriori fulcri energici macinati nel mostro di D'Arrigo; che sta anche qui, nella sua seduttiva abilità di mascheramento di assolutezze all'interno del dettaglio, dentro il particolare più nascosto. Azione microscopica che accompagna nascondimenti ben più eclatanti. Il dolore di una morte imminente, sempre più prossima – la caduta finale dell'eroe – pervade tutto il corpo horcynuso, dalla prima all'ultima pagina, ma si modifica di continuo, si ferma, distratto dal fluire della lingua; soprattutto sa, consapevolmente, condurre un gioco di dilatazione dei personaggi, degli eventi; atti continui che non fanno altro se non cercare in ogni modo di trasportare 'Ndria Cambria nel vortice mortale cui è destinato; senza esplicitare intenzioni, senza scrivere proclami o comunicati; semplicemente – si fa per dire – così: col sottotesto, principio di nascondimento, di cosmesi; un gioco del silenzio, se vogliamo, per quanto possa far sorridere pensare all'*Horcynus* come a un ventre muto, gravido di parole infinite com'è.

E allora Jano Scarfi, nella piccola parte che gli è stata ritagliata all'interno di una scena pure lunga, violenta e centralissima, lui, breve comparsa, ci appare ben più significativo della sua brevità. In fin dei conti non è che un nome. Ma un nome sacralizzato, reso invincibile dalla conoscenza appena sondabile, appena percettibile che porta dentro di sé.

Esordienti/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



Tornò indietro di qualche passo, affiancandomi. «Nessuno mi chiama Nicholas. Preferisco Nico».

«Ok» dissi, e riprendemmo a camminare.

«Non ti ho ringraziato per aver convinto Matthew ad aiutarmi».

«Non ho dovuto convincerlo molto».

«Lui dice di sì».

«Matti è sempre un po' melodrammatico. Questo perché tu sappia con chi hai a che fare».

«Non pensi veramente di scriverci un articolo?».

Sapevo che Matti glielo aveva spiegato, che avremmo usato questo pretesto in modo che io potessi ottenere informazioni più facilmente, ma con Nico non ne avevo mai discusso apertamente.

«No. Cioè, se fosse così, te lo direi».

Nico annuì, senza aggiungere altro.

Non riesco a capire cosa provasse al riguardo. Forse sotto sotto mi considerava una ficcanaso. O forse era andato a leggersi i miei articoli e li trovava scarsi, e non credeva fossi la persona giusta per scrivere della sua ricerca.

«Per te sarebbe un problema, se un giorno lo facessi?».

«Non so quando questa storia sarà pronta a essere raccontata».

Nessuna storia lo è, mi dissi, finché non ci provi.

In *L'anno che ti ho detto addio* Chiara Fiorentini vuole raccontare la storia di Bea, italiana giornalista a Ginevra, smarrita nella sua quotidianità dopo la morte del fratello architetto Edo – il lettore è subito spaventato dai diminutivi che gli ricordano le aule di un liceo durante l'autogestione; la paura diventa più concreta quando nella narrazione compaiono Matti, avvocato americano con la passione per i derelitti e compagno del defunto, e la cugina Lili. Abbandonata la terza persona del prologo per la prima dei capitoli successivi,

l'esordio si impegna con costanza a scomodare l'emotività del lettore sensibile, annegandolo senza misura con una serie di storielle che l'autrice inizia e non conclude, preferendo a una sempre la successiva, aggiungendo personaggi di cui si dimentica per decidere di ripescarli quando se ne ricorda e costringendoli in dialoghi cui ha affidato il compito di assicurare verosimiglianza a quello che racconta e che invece sono vittime di un noioso colloquiale.

«Perché hai detto quella cosa sul cancro?» chiese a Matti. Era stanco, e gli mancava un po' il fiato. Lo aveva raggiunto in cima alla collinetta che delimitava il giardino, dove cominciava la discesa verso il lago. Poco più in là c'era la magnolia, isolata rispetto agli altri alberi, come se si fosse allontanata per cercare l'acqua.

«Preferivi dicesi che a me non mi frega, perché tanto prima o poi dobbiamo morire tutti».

«Non è quello che intendevo».

Matti lo guardò «Non hai ancora intenzione di dirglielo, vero?».

«No».

«*That's crazy! It's fucked up*, Edo. Non te ne frega proprio niente?».

«Come puoi dire una cosa del genere? Se ci fossi tu al posto mio ...».

«Sai che c'è? È vero. Non sono al posto tuo. Ma nemmeno tu sei al mio. E allora, siamo pari?».

«No».

Matti si prese la testa tra le mani. «Hai ragione. Ma cosa vuoi che ti dica, almeno a tua sorella...».

La prima storia – quella della malattia di Edo nascosta alla famiglia e annunciata quando la morte è ormai vicina – viene subito sospesa da Fiorentini, che trova più interessante incamminarsi lungo il primo dei misteri che compaiono nell'esordio: Matti scopre che Edo si era impegnato nella costruzione di un progetto di case in Alaska, taciuto al compagno – «Mi ha scritto un tizio, il direttore di una società canadese, tale Barry. A quanto pare Edo aveva in ballo un lavoro piuttosto grosso. Anzi, era praticamente pronto a consegnarlo», «Hanno già un altro architetto, uno dei loro, ma a quanto pare sono bloccati», «Edo ha fatto mettere una clausola per cui aveva la direzione esclusiva dei lavori», «Senti, è una storia complicata. Non so ancora tutto nemmeno io. Il punto è che mi hanno fatto un'offerta. Se gli do il via libera e rinuncio a qualsiasi diritto di Edo sul progetto»:

«Scusa, perché impedire ad altri di farlo, se lui sapeva già che non avrebbe potuto occuparsene?» insistetti.

Avevamo ripreso a camminare, e Matti continuava a fare no con la testa, come uno che ti dice cose che già sa essere sbagliate. «Una violazione della clausola fa decadere la vendita del progetto, i cui diritti esclusivi tornano a Edo».

Di solito, arrivati al recinto delle capre, Matti se ne usciva sempre con un «non capisco perché me tengano così tante». Questa volta invece esclamò: «Non capisco perché non mi ha detto niente».

Certa che l'intrigo abbia affascinato il lettore, l'autrice decide di aggiungere alla trama i patemi di cuore e a quelli postumi dell'americano che crede di non aver conosciuto davvero il Edo e che sospetta tradimenti sessuali affianca la cugina Lili, colpevole di aver rubato a Bea il fidanzato Boris e di aver deciso di sposarlo – all'ennesimo dialogo il lettore ha ormai perso la pazienza, incerto se l'esordio zoppichi di più nel discorso

diretto o nelle frasi brevi in cui la punteggiatura soffre disperata: «Ci volle un quarto d'ora abbondante per arrivare alla fine di quella salita, che portava, sorpresa sorpresa, a un altro cancello. Da lì, finalmente, si scorgeva bene la casa. Ero sudata, e mi sbottonai il cappotto. Il cancello era aperto, anzi, spalancato. Matti mi guardò. Anche lui stava sudando, gli vedevo i capelli appiccicati alle tempie». Fiorentini non ritiene ancora sufficiente il numero delle varie storie che ha iniziato e abbandonato e decide di inserire un secondo caso misterioso – Bea si imbatte in Nicholas detto Nico, ricercatore che studia l'Alzheimer in memoria di sua madre che ne era afflitta e vittima di un'indagine accademica e penale:

«Quindi, tanto vale che ve ne parli io» concluse.

Matti e io ci bloccammo con la tazza in mano, come in un fermo immagine, ad aspettare che andasse avanti.

«L'anno scorso» proseguì Nicholas «un partecipante al mio trial clinico, un paziente, ha tentato di suicidarsi».

«Oddio» mi sfuggì.

«È vivo. Ma ovviamente l'istituto ha aperto un'inchiesta, che ora sta per concludersi. Nelle ultime settimane ci sono stati alcuni sviluppi, tra cui la mia decisione di rinunciare a dirigere il laboratorio».

La sindrome dell'ispettore Coliandro prosegue per tutto l'esordio tra cassette di sicurezza, investigazioni più o meno segrete, sequestri di computer, perquisizioni ma improvvisamente l'autrice si ricorda di riprendere in mano i fattarelli che ha seminato perché si avvicina l'ora del trionfo democristiano dei buoni sentimenti: Matti scappa in Alaska per verificare di persona l'entità del segreto di Edo – «rimase in silenzio. Non riuscivo a vederlo bene, ma mi sembrò stesse guardando anche lui la foto. «Forse» disse «è qualcosa che lo ha sopraffatto, l'idea di non arrivare alla fine. Forse non è possibile, continuare ad amare qualcosa che stai per lasciare» –, la nonna di Bea muore ma senza dimenticarsi di impartire alla nipote la grande lezione su «una delle cose più importanti in una relazione»: «Come ci si chiede scusa», la ladra di fidanzati Lili soffre perché il marito Boris la ritiene stupida perché, durante una cena fra amici alla frase «Oh *mate*, peggio che il Dow Jones», «Allora io ho chiesto “perché, cosa gli è successo?”», e loro si sono scambiati un'occhiata, anche se cercavano di non darlo a vedere», Bea ha salvato Nico dall'infame condanna grazie a un articolo e festeggia il glorioso «Adesso so che sono ancora capace di scrivere» – il lettore intuisce da un laconico «Vuoi salire un momento?» quando «mancava un semaforo a casa mia e aveva già smesso di piovere» che tra i due sia nato l'amore e ringrazia l'esordiente per non avere raccontato anche questi dettagli, ma non si salva dall'ultima banalità:

La verità è che non ha importanza, perché l'amore che provi per una persona non è legato all'averla con te. Ami perché ha senso così. Mi concentro. Anche dentro di me, adesso, c'è una cosa che ha bisogno di spazio. E ne prenderà sempre di più, prenderà tutto lo spazio che gli serve, nel mio corpo, finché non sarà cresciuta abbastanza per poter uscire, e andare in un altro, di spazio. E anche se sono terrorizzata, la verità è che non mi dispiace, non mi dispiace affatto, sapere che qualcuno avrà bisogno del mio spazio.

Alla fine della lettura il lettore guarda le decine di storie che Fiorentini ha mescolato: ha letto un esordio che assomiglia a un incrocio stradale cui accedono tanti veicoli contemporaneamente, tutti convinti di

avere la precedenza, schiamazzanti e baldanzosi, con al centro un vigile urbano che non calcola i danni derivanti dal permettere il transito a una lingua povera, a dialoghetti vuoti, a una punteggiatura che maltratta le virgole; il lettore è sconfortato: legge perché è curioso e sa che gli esordi non devono camminare sulla via della perfezione ed è pronto a perdonare loro più di un difetto se il tentativo di scrittura è visibile e oggettivo, ma non può invece rimettere le colpe a una poco responsabile editoria che troppo spesso si comporta come quei mercanti che convinsero l'imperatore della magia della loro stoffa la cui bellezza era invisibile agli occhi degli stolti – e spera che, nonostante i tanti che assicurano di vederla e si complimentano del pregiato filato inesistente, prima o poi il re si accorga di essere nudo senza che un bambino gli mostri la verità.

Chiara Fiorentini, *L'anno che ti ho detto addio*, 66thand2nd

ALTRI PARERI

«Gli scambi tra i personaggi sono ben dosati nella brevità delle frasi, nel tono sarcastico, nelle voci, e danno velocità a un testo che ci si aspetterebbe introspettivo. Anzi, a volte è così rapido che si arriva a comprendere le relazioni, gli avvenimenti, le cause-effetto a distanza di qualche pagina. L'esordio di Chiara Fiorentini è fresco e si confronta con un tema complesso come quello del lutto, delle fratture che si aprono quando muore qualcuno che amiamo.»

Nadeesha Uyangoda, «Internazionale»



La nostra fusione è il nostro inizio – uno dei, dopo tanti altri (il primo incontro, il primo sesso, l'amore, il primo litigio, la scelta di comprare casa insieme, il primo sesso nella casa nuova), e prima di tanti altri ancora (il primo litigio nella casa nuova, l'incubo del primo Natale con tre suoceri, le nuove tradizioni, il primo test di gravidanza). Non esiste un solo inizio in una storia, esiste una sola fine.

E così è finita la casa.

Diviso in tre capitoli, *La polvere che respiri era una casa* comincia con una coppia che guarda al proprio matrimonio e lo racconta a sé stessa dall'ingresso nella nuova abitazione alla fine dell'amore. È la prima parte quella più interessante dell'esordio di Eleonora Daniel: la voce narrante mantiene un punto di osservazione interno ed esterno, con un uso della prima persona plurale che si estranea da quello che racconta scegliendo il singolare di lei e lui e che vi rientra col plurale:

Lui vuole un frigorifero moderno e capiente, lei un forno elegante a un'altezza accettabile. È molto importante che le cose siano facili da raggiungere, insiste. Parentesi: i requisiti minimi delle nostre raggiungibilità hanno almeno venti centimetri di differenza, bisogna scendere a patti, fare compromessi, sacrificare. Intanto tiriamo su pareti, apriamo finestre; lui lotta per un tappeto (in stile persiano) in salotto, lei per il parquet. Sul tipo di illuminazione nessun dubbio: luci calde. Stabiliamo che le pareti potranno essere anche scure, ma che per quanto riguarda i colori, in caso di indecisione o di conflitto, ci spartiremo i locali – vincerà poi lei la cucina: verde salvia. In bagno vogliamo una doccia enorme. Il materasso sarà rigorosamente duro. Con le librerie come facciamo, Ci penso.

Il lettore legge la storia di questi marito e moglie che l'autrice priva del nome proprio e del loro desiderio di concepire un figlio – «è forse la cosa più grande che possiamo fare insieme: proiettarci al di fuori di noi stessi, avere per sempre qualcuno da cui dipenderemo», «Vogliamo un bambino. Rinunciare alla nostra unitarietà. Anche se vorremmo uccidere quelli seduti al tavolo accanto e distruggere i telefoni da cui ascoltano le loro canzoni orrende: vogliamo fare un figlio. Nessuno dei due lo dice, ma sappiamo di averlo pensato insieme» –, della gravidanza che non succede – «continuiamo a provare, ogni mese è un fallimento – e non sono “attesa” e “delusione” le parole giuste, è questo senso di fallimento smarrito per cui possiamo incastrare giorni orari posizioni alimenti predisposizioni e il corpo romane una muraglia cieca e ostile. Una distesa di pietra. La terra dura dei campi d'inverno» –, dell'idea di lui per sopportare il tempo dei tentativi:

Allora, visto che il problema sono l'attesa e la delusione» – attesa e delusione, problema, pensa lei e dentro di sé ride, ride la risata più amara che abbia mai potuto ridere, attesa e delusione sono un problema per una pizza consegnata in ritardo che si scopre pure cattiva, non per questo, mai per questo – ma così si è già distratta, lui la intercetta alla deriva, la ripesca, prosegue: «...potremmo sfruttare questo tempo per costruire un libro per nostro figlio. Un libro di fiabe. O insomma di storie. Potremmo scrivere le storie che vorremmo raccontargli. O che vorremmo leggesse. Ecco, qualcosa per lui,

della reazione di lei alla proposta quando nasconderà a lui l'impossibilità di restare incinta, prima di diniego – «Scrivere insieme un libro per un figlio che non nascerà – lui non può saperlo, ma arrivati a questo punto, per lei, il discorso non si può riassumere meglio. Come si può raccontare qualcosa a nessuno. Che senso ha. Che lingua parli, cosa gli dici. Come articoli un suono. Ma poi cosa scrivo», – e poi di scrittura che diventa strumento per sopportare il dolore e la distanza che si fa spazio nella coppia – «Sta per alzarsi quando le viene un'idea per scrivere *Erba* e dimentica tutto: dal giorno successivo e per qualche mese, tutti i film sul divano, tutte le notti abbracciati sembrano rimanere al loro posto. Le nostre vite funzionano come devono funzionare le vite di chi si ama».

Nonostante più di un eccesso di emotività spicciolo con cui Daniel esagera e che il lettore sorvola leggendo quando la ritiene poco credibile – «C'è stato un momento in cui siamo stati l'uno il letto del fiume per l'altro», «accanto a tutti i nostri desideri consueti, prima di tutti gli altri desideri consueti, c'era il desiderio di noi come posto dove essere e tornare, come alveo e come corrente. C'è sempre stato e ora non sappiamo cosa fare» –, è il desiderio di scrivere dei due protagonisti il principale nemico dell'esordio, che lo fa naufragare in un mare di noia e che delude inesorabilmente chi legge:

Ma più lei scrive più lui si incupisce e non scrive. Non sa da dove partire. Mesi fa pensava che l'idea gli sarebbe venuta restando seduto davanti al computer, tutte le mattine, con la dedizione ossequiosa dei fedeli per le preghiere quotidiane. Ora preferisce usare le mani per altro: sfoglia afferra stringe tocca infilza pulisce gratta accarezza suda fuma trema. Ogni tanto gli viene in mente qualcosa, prende un appunto, lo attacca alla bacheca di sughero nello studio. Lo sta facendo anche adesso. È l'ennesimo schema che non sa se svilupperà mai, lo fissa accanto al primo: pietra erba acqua fuoco, due parentesi graffe, le loro iniziali a coprire le storie di propria pertinenza.

Daniel esaspera la sacra vocazione alla scrittura dei suoi personaggi che adesso hanno un nome: Margherita incendia la casa ma prima di scappare mette al sicuro il suo racconto *Erba* e *Riccardo* «Per terra, accanto

al tappeto, trova una busta trasparente con una decina di fogli. Spera sia una confessione, invece è solo una storia» – si ritrova abbandonato da una moglie che si rende irreperibile e «Si arrabbia perché tutto il dolore che ha è costretto a metterlo da parte. Sa che è una storia che scriverà (Non hai cuore, si dice, come puoi pensare a una cosa così adesso, però pensa: Questa è una storia che diventerà qualcosa). È una consapevolezza che lo mastica».

Così si mette a scrivere. Spesso crede di essere riuscito a lavorare con l'idea giusta ma accade qualcosa, un bisbiglio in corridoio un pensiero la sete un bisogno un dettaglio qualsiasi fuori posto, e l'idea scompare o lui torna a non avere voce. Altre volte non accade proprio niente ma il risultato è il medesimo. Tutti i tentativi li colleziona sul quaderno, sono i suoi bambini nati morti, non strappa nemmeno una pagina. Quando li rilegge non sa ritrovarsi, si domanda se è stato davvero lui a scriverli.

Il lettore ormai accetta mesto la direzione dell'esordio e non si stupisce nemmeno quando Riccardo scopre che Margherita si è nascosta in Normandia e va a scovarla ma, invece di esternare rabbia e dolore come ci si aspetterebbe da un marito abbandonato cui la moglie ha nascosto la sterilità, «Sta pensando per un racconto di cui non è del tutto convinto; aspetta comunque, paziente, di chiuderlo. Quando finirà saprà che è arrivato il momento di raggiungerla» e «Non ha più paura di non arrivare in tempo da lei: ha paura di non fare in tempo a finire il suo racconto» – «Una mattina di qualche anno dopo si sveglierà e lo turberà un pensiero: se lei non avesse mai dato fuoco alla casa lui sarebbe riuscito a scrivere una storia soddisfacente?».

A lettura conclusa il lettore guarda i due che si incontrano – Riccardo consegna Acqua a Margherita che «non gli farà mai sapere se lo ha letto – per un po' fingerà di non stare aspettando che lei gli dica qualcosa, poi lo confesserà ma non cambierà nulla: non saprà mai se lei lo ha letto. Dopo il loro incontro lei non esisterà più» – e riflette sui malanni dell'editoria: se terribili sono nei libri le ferite che infligge l'autore che si sveglia editor, altrettanto infette possono essere quelle dell'editor che si vuole autore.

Eleonora Daniel, *La polvere che respiri era una casa*, Bollati Boringhieri

ALTRI PARERI

«[...] certi virtuosismi – elencazioni, brevi dialoghi sospesi, pagine senza virgole – talvolta tengono, altro. Critiche a parte, Daniel è brava nel ritmo dei pesi simbolici della sua vicenda: una storia d'amore che finisce. Se l'esagerazione della mossa stilistica può non convincere in sé, il modo in cui la gioca per dare senso al ritmo drammatico è esatto e poetico.»

Alessandro Beretta, «la Lettura»

«Eleonora Daniel decostruisce ogni banalità e facile romanticismo sulle giovani coppie in una storia dove la vita e la scrittura si intrecciano, mentre l'imprevedibile e il perturbante prendono il sopravvento. Con una lingua sicura e ardita, e una narrazione che passa tanto liberamente quanto efficacemente dalla terza persona al noi, l'autrice racconta come la felicità non sempre corrisponda a un progetto condiviso in due ma richieda talvolta scelte estreme e ingiustificabili. Un romanzo coraggioso e originale. Un debutto notevole.»

Matteo B. Bianchi

Giusto qualche parola

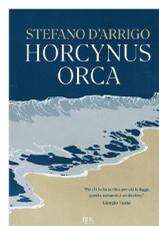
a cura della redazione

Dice Hans: «Io per te posso essere soltanto un lusso, [...], perché sono un uomo sposato [...], ho anche una relazione con una donna che lavora alla radio».

Dice Katharina: «E quand'anche tu avessi mille donne, [...], l'importante è comunque il tempo che noi trascorreremo insieme». Il dio dell'attimo fortunato col ricciolo sulla fronte li fa conoscere e innamorare furiosamente nella Berlino Est del 1986, ma appena passa oltre con i suoi piedi alati e offre loro solo la nuca calva e liscia, senza appigli, ecco che ogni cosa smette di brillare e quell'«utopia mozzafiato», celestiale, si guasta per assumere le lugubri tinte della manipolazione – «il cervello di lei è la carta su cui Hans scrive» – e della sottomissione – «la testa ammaccata guarda in basso e annuisce». Su tutto giganteggia la Storia – «con l'apertura del varco, il suo presente è stato trascinato fuori nel mondo come in un potente risucchio».

Un'opera sugli abusi di cui le parole sono portatrici. Colta, raggelante.

Jenny Erpenbeck
Kairos
Sellerio
traduzione di Ada Vigliani



Ritorna *Horcynus Orca*, ritorna *Horcynus Orca*, ritorna *Horcynus Orca* a cinquant'anni dalla pubblicazione. Ritorna la lingua impossessata di lingua, le parole inusitate e cariche, la prosa macerata, un'idea di romanzo che abbiamo scansato. «Sapete cosa sta scritto qua? Orca, sta scritto. E sapete che significa Orca? Ecco, sta scritto qua che significa: quello, quello solo che fa assassinaggio, per fare assassinaggio, tagliando paro senza fare distinzioni né avere riguardi, chi c'incappa, c'incappa, per quanto potente sia. È quello che dà morte, dà morte a ognuno e a tutti, e per dirla papale papale, l'Orca è la stessa Morte, il più diocenescampi che bazzica per l'acqua salata...»

Ritorna *Horcynus Orca*, ritorna *Horcynus Orca*, «orca o ferone, [...] una gigantesca ombra nera bombata che traforava le onde e spariva lasciandosi dietro una scia schiumante di sangue, non avevano mai visto altro prima di quel giorno». Si chiedeva coscienzioso Pedullà: 'Ndrja è l'Orca? Sì. D'Arrigo è *Horcynus Orca*.

Stefano D'Arrigo
Horcynus Orca
Bur