

Oblique

La rassegna stampa di Oblique

Adelphi, editoria dall'altra parte



Sommario:

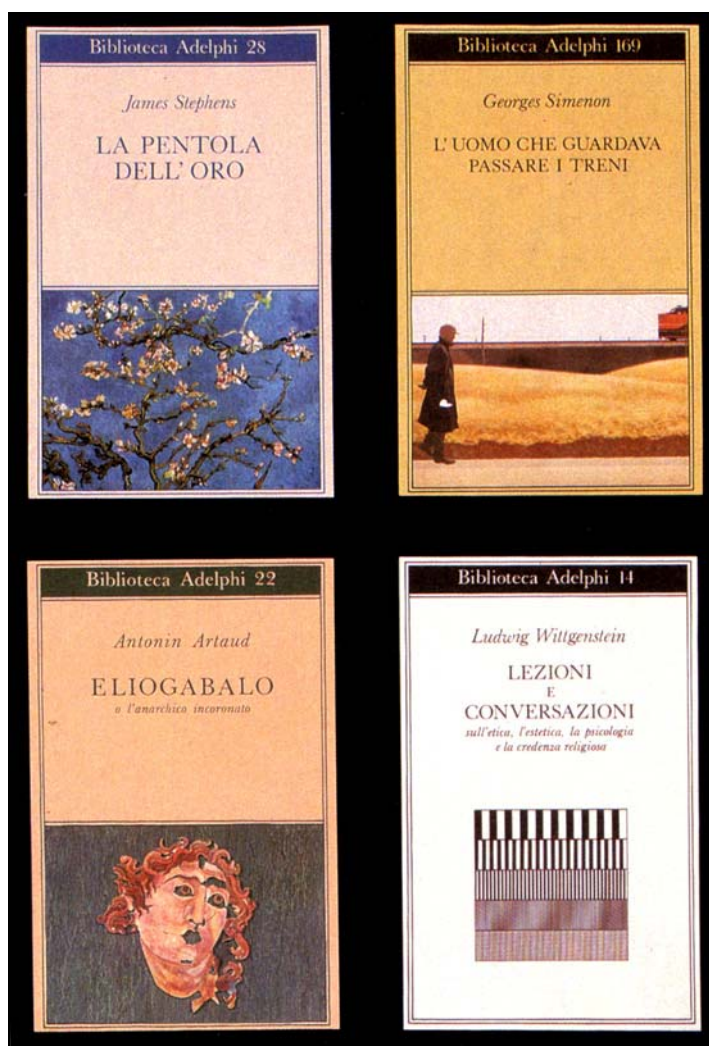
- “La grafica di Adelphi”, *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*, Libri Scheiwiller, Milano 1988;
- Antonio Gnoli, “Roberto Calasso”, *La Domenica di Repubblica*, 29 ottobre 2006;
- Roberto Calasso, “Così inventammo i ‘libri unici’”, *la Repubblica*, 27 dicembre 2006;
- Roberto Calasso, “In copertina metteremo un Beardsley”, *la Repubblica*, 28 dicembre 2006;
- Massimo Raffaeli, “Una Biblioteca per la Guerra fredda”, *Alias – il manifesto*, 13 gennaio 2007;
- Alfonso Berardinelli, “Rosa, il colore della miscredenza”, *Il Foglio*, 27 ottobre 2007.

“La grafica di Adelphi”, *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*, Libri Scheiwiller, Milano 1988

Nel 1963 Enzo Mari progettò la collana dei Classici: un progetto globale, carta, sovracoperta, contenitori; anche altre collane esprimevano, nel disegno di Mari, l'attenzione alle contemporanee ricerche cinetiche.

Nel 1965, l'ufficio grafico interno, guidato da Medarse Cappelletti, ed il gruppo fondatore della casa editrice – di cui facevano parte Roberto Olivetti, Luciano Foà, Roberto Bazlen – decise la strategia dell'immagine che farà di Adelphi un *caso* nel panorama editoriale italiano e internazionale.

Il primo segno forte è il marchio, un simbolo tracciato pensando alla grande tradizione, evocatrice ed unificante, dell'universalità delle scritture pittogrammatiche. Questo segno, di sapore orientaleggiante, è collocato nel contesto «occidentale» della cornice del piatto; vagamente beardsleyana, la cornice reca, in tutte le collane, la dicitura epigrafica Biblioteca Adelphi o Piccola Biblioteca ecc. bucata in negativo. Altro tocco magistrale sono le tonalità pastello che – dopo un ventennio – mostrano ancora l'aggressività della loro delicatezza a conferma della felice intuizione di amplificare visivamente in maniera sommessa. Distanza e tempo hanno reso all'immagine Adelphi una riconoscibilità sottile, dirompente come un «urlo sussurrato».



Collana Biblioteca Adelphi, 1965

Antonio Gnoli, “Roberto Calasso”, *La Domenica di Repubblica*, 29 ottobre 2006

La casa editrice Adelphi ha pubblicato il cinquecentesimo volume della sua più nutrita collana. “Un lungo serpente di pagine”, la definisce l’artefice di questo fenomeno editoriale. E ricordando la letteratura della “finis Austriae”, che segnò l’inizio del suo successo, afferma: “Attraverso quei numerosi amici invisibili che sono gli scrittori morti, fui condotto a vivere all’interno di quei luoghi, di quei fatti, di quella fragile cristallizzazione di civiltà”.

Cinquecento titoli in poco più di quarant’anni sono il cospicuo patrimonio editoriale che compone la collana della “Biblioteca Adelphi”. L’ultimo nato, il cinquecentesimo appunto, è *Il rosa Tiepolo* di Roberto Calasso. Incontro Calasso nella sua casa milanese. Mentre lo osservo sistemarsi dietro una scrivania soverchiata da pile di libri, penso che la questione cruciale sia come si fa ad essere contemporaneamente editore e scrittore. Nulla, in teoria, vieta di abbracciare entrambe le vocazioni. Ma se un editore scrive – e lo fa di rado – è per parlarci del suo mestiere, spingendosi al più a raccontare protagonisti della cultura che ha incontrato, personaggi che sono stati in qualche modo determinanti per la casa editrice.

Il caso Calasso è un po’ speciale. Guardo lo studio in cui sediamo e vedo scorrere nella libreria tutt’intorno edizioni in lingua originale: è una costellazione di testi che abbraccia l’Oriente, l’Islam, l’Europa. L’antico e il moderno convivono senza particolari urti. In fondo quella “Biblioteca” è già in qualche modo annunciata dai libri che ci avvolgono nella stanza. Penso anche che cinquecento titoli sono tanti. Più dei libri che possedeva Spinoza, più di quelli che Montaigne conteneva nella sua torre. Ma se oggi un ragazzo osservasse un così insolito paesaggio, fatto di autori, gusti, qualità personalissimi, che cosa ne ricaverebbe?

L’accusa ricorrente mossa alla casa editrice è di essere snob, aristocratica, rarefatta. Di somigliare a un elegante levriero accucciato su un raffinato tappeto bukaru. Calasso sorride. Si alza dalla sedia e va verso uno scaffale da cui estrae un opuscolo. Me lo mostra. È una brochure pubblicitaria di John Lane, l’editore inglese, che incaricò Aubrey Beardsley di disegnare le copertine dei suoi libri.

Il modello grafico della “Biblioteca” è lì, racchiuso in quelle poche ed eleganti paginette. Beardsley era un genio della grafica, dietro quel segno leggero e ornamentale si mostrava di una modernità sconcertante. Sconcertante è un aggettivo nel quale un ragazzo che guardasse la “Biblioteca” si imbatterebbe. Che cosa sconcerta? Il fatto, si direbbe, che quei cinquecento libri si somigliano pur nella estrema distanza l’uno dall’altro. La collana non segue un genere, non ha una tendenza, non offre un progetto omogeneo. Dice Calasso: «Nei primi anni, colpiva nei libri Adelphi innanzitutto una certa sconnessione. Nella stessa collana, la “Biblioteca”, apparvero in sequenza un romanzo fantastico, un trattato giapponese sull’arte del teatro, un libro popolare di etologia, un testo religioso tibetano, il racconto di un’esperienza in carcere durante la Seconda guerra mondiale. Che cosa teneva insieme tutto questo?».

L’idea di Calasso è che quella collana rappresenti un unico, immenso libro, «un lungo serpente di pagine». L’immagine di una creatura sinuosa, viva, in grado di svilupparsi può apparirci dotata di una segreta forza, che ci rimanda quasi fatalmente al doppio ruolo che quest’uomo svolge. In qualità di scrittore Calasso ha creato una vertiginosa costellazione di scritti. Un’opera anomala, composta da cinque libri anomali che hanno tutti una forte impronta narrativa ma al contempo tessono una rete di pensiero che si estende dalla Grecia degli Olimpi, all’India vedica, alla Rivoluzione francese, al *Castello* di Kafka. Per disperdersi al momento fra le nubi rosate dei soffitti di Tiepolo. Un cantiere straordinario, ancora aperto, per il quale verrebbe da dire: bene, ecco un signore erudito, colto, curioso che, con polimorfa inclinazione, sta scavando tra le rovine delle civiltà per restituirci una molteplicità di culture fuori da ogni accademismo. Ma a ben guardare è come se dietro quella ramificazione di opere si cogliesse un disegno ancora più fitto e grande che appartiene all’intera casa editrice. Non esisterebbe il Calasso scrittore senza il Calasso editore e viceversa. Nel senso che le due entità, pur separate nettamente, si corrispondono.

Da quei libri, che compongono la “Biblioteca”, affiora una certa paradossalità: sono a un tempo unici e correlati tra loro da una sottile trama che potremmo sospettare esca dalla testa di quest’uomo tanto pubblico quanto enigmatico. Del resto, l’enigma è una delle componenti che accompagna i suoi

interessi fin da quando si laureò con Mario Praz sui geroglifici di Sir Thomas Browne. E che ritroviamo come sottofondo invisibile nell'analisi che egli ha svolto su Tiepolo: un pittore frainteso, lasciato improvvisamente cadere dall'attenzione sociale e dissolto nel nulla. «Tiepolo», dice Calasso, «fu un esempio perfetto di esotericità. Non c'è in lui una singola parola che tradisca la complessità di cose che si agita sotto la sua pittura. E nessun particolare della sua vita permetterebbe di desumerla». Un'opera dunque cifrata, segreta, doppia. Tanto leggera e disinvolta quanto invisibilmente drammatica. Che cosa concluderne?

Sospendiamo un eventuale risposta, perché un'altra cosa incuriosisce. Folgorato da una serie di acqueforti, i *Capricci* e gli *Scherzi*, Calasso cominciò a interessarsi a Tiepolo nel 1965. Lo stesso anno nasce la "Biblioteca Adelphi". Tra le due esperienze non c'è nessuna diretta relazione. Ma è come se un clima prodotto da due cieli diversi cominciasse ad addensarsi attorno a un medesimo progetto: il libro unico. «Immaginavamo una serie di libri che avessero ciascuno una fisionomia inconfondibile. La loro unicità non era tanto dovuta ai temi ma al fatto che quella forma si era manifestata solo in quella circostanza, come una sorta di peculiarità ultima».

Libri come *L'altra parte* di Alfred Kubin, *Padre e figlio* di Edmund Gosse e *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki (sono i primi tre della collana) sembravano, come del resto quelli che verranno dopo, simili a monadi leibniziane attrezzate per respingere l'usura del tempo, inattaccabili dal presente, proprio perché inattuali. Questa storia dell'inattualità adelphiana richiede un piccolo passo indietro. La casa editrice fu fondata nel 1962 e l'asse editoriale, fin dall'inizio, fu dettato dall'edizione critica Colli-Montinari delle opere di Nietzsche. «Inattuale», spiega Calasso, «è parola che ha senso solo nell'orizzonte in cui l'ha posta Nietzsche e indica un certo scostamento dal circostante. Per Adelphi, dunque, ha significato muoversi in una direzione che certamente non è quella del corso delle cose.

Alla domanda sul perché non facciamo pubblicazioni di stretta attualità, rispondiamo che è molto difficile trovare libri di sostanza in grado di resistere all'urto del tempo. Naturalmente ci sono eccezioni, una di queste è stata Anna Politkovskaja con il suo libro sulla Russia di Putin».

L'"adelphizzazione" di una zona della cultura italiana in fondo si è realizzata soprattutto attraverso scelte impolitiche. Più i testi sono distanti dall'impegno diretto, dalla sociologia battente, dal presente che incombe, più è alta la probabilità che essi vengano presi in considerazione. L'impoliticità, però, trascinava un altro tipo di accusa: essere una casa editrice votata all'irrazionalismo e alla decadenza.

«Ci bollarono come disimpegnati e troppo rarefatti per avere successo. E quando il successo giunse ci dissero che eravamo diventati troppo commerciali. Ma le due opposte accuse si rivolgevano agli stessi autori. Situazione involontariamente comica», commenta Calasso. Oggi un ragazzo che vedesse dipanarsi i cinquecento titoli si imbatterebbe in un altro fatto sconcertante: sono stati realizzati senza assecondare né mode né tendenze. «Ogni qualvolta pubblichiamo un libro», confessa Calasso, «c'è un elemento di ignoto altissimo. Tutto è deciso dal singolo caso. E a una sola regola abbiamo sempre obbedito: pubblicare solamente i libri che ci piacciono molto».

Le prime avvisaglie del successo si ebbero già nel 1968 con la pubblicazione di *Alce Nero* di John Neihardt.

In catalogo cominciavano ad esserci Groddeck, Lorenz. Giungeva *Vita di Milarepa*. «Erano successi un po' isolati». La vera svolta arrivò con Joseph Roth. Quando uscì *La cripta dei cappuccini* (1974), Roth era pressoché uno sconosciuto. Ma già con *Fuga senza fine* (1976) i suoi lettori erano numerosi. In due anni, politicamente durissimi e ostili alla letteratura, questo scrittore aveva fatto breccia. Che cosa era accaduto? «Si stava cristallizzando una idea di Vienna e della Mitteleuropa. Roth rompe gli argini perché al contempo avevamo pubblicato o stavamo pubblicando Kraus, Wittgenstein, Schnitzler, Loos, Hofmannsthal, Canetti. Si delineava una costellazione letteraria che fu colta e capita. *Fuga senza fine* – proprio perché era il libro dello sbandamento, del passaggio da una parte all'altra, della totale opacità e tumultuosità di ciò che sta attorno allo scrittore – diventò un po' il romanzo segreto di un certo tipo di ragazzo di estrema sinistra. E lì credo si rompe il divieto politico per la letteratura».

La Mitteleuropea, o meglio l'Austria che Calasso aveva conosciuto da bambino nei sussidiari in cui si parlava del maresciallo Radetzky e lo si definiva "la belva", a poco a poco divenne un luogo dell'anima: «Una terra che era ugualmente di Kafka e di Schonberg, di Loos e di Kubin, di Altenberg e di Schiele,

di Wittgenstein e di Freud. Quel luogo», racconta Calasso, «era popolato, per me, anche di persone viventi, che in due casi sono state determinanti nella mia vita: Roberto Bazlen e Ingeborg Bachmann. Attraverso di loro e attraverso quei numerosi amici invisibili che sono gli scrittori morti, fui condotto naturalmente a vivere all'interno di quei luoghi, di quei fatti, di quella fragile cristallizzazione di civiltà. Così, quando i libri hanno cominciato a uscire, non abbiamo mai pensato di rivolgerci a quegli autori di cui dicevo per “colmare una lacuna” o “scoprire un filone”. Ricordo un giorno in cui apparve un articolo di Alberto Arbasino in cui si diceva che la casa editrice Adelphi avrebbe dovuto chiamarsi Radetzky. Quel giorno ebbi l'impressione che un circolo si era chiuso: la belva Radetzky era diventata come un nostro antenato totemico. Il suo esercito, dalle splendidi uniformi, è ormai un esercito disperso, letterario, invisibile».

L'Adelphi, attraverso i suoi autori, ha raccontato quella *felix Austria* colta al tramonto: una civiltà tanto più perspicua e seducente nei suoi caratteri quanto più se ne annunciava la fine. La stessa disposizione si nota nei riguardi del modo in cui Calasso ha voluto trattare Tiepolo: «Con lui si ha l'ultimo addensamento di una intera civiltà – quella italiana – che subito dopo conoscerà il tracollo». Scrittori e artisti – disinvolti ed enigmatici – che chiudono o aprono un'epoca. Sospesi su più mondi e perciò capaci di coglierne le più intime e segrete relazioni. Non è anche questo che la “Biblioteca” ha voluto rappresentare? Al ragazzo di oggi essa si offre nella forma di una foresta viva, ricca di sentieri e ramificazioni.

Roberto Calasso, “Così inventammo i ‘libri unici’”, *la Repubblica*, 27 dicembre 2006

Era il maggio del 1962 quando Bobi Bazlen parlò per la prima volta di quella che sarebbe stata la nuova casa editrice. Le opere del filosofo, una collana di classici e la diffusione del pensiero irrazionale

All'inizio si parlava di libri unici. Adelphi non aveva ancora trovato il suo nome. C'erano solo pochi dati sicuri: l'edizione critica di Nietzsche, che bastava da sola a orientare tutto il resto. E poi una collana di Classici, impostata su criteri non poco ambiziosi: fare bene quello che in precedenza era stato fatto meno bene e fare per la prima volta quello che prima era stato ignorato.

Sarebbero stati stampati da Mardersteig, come anche il Nietzsche. Allora ci sembrava normale, quasi doveroso. Oggi sarebbe inconcepibile (costi decuplicati, ecc.). Ci piaceva che quei libri fossero affidati all'ultimo dei grandi stampatori classici. Ma ancora di più ci piaceva che quel maestro della tipografia avesse lavorato a lungo con Kurt Wolff, l'editore di Kafka.

Per Bazlen, che aveva una velocità mentale come non ho più incontrato, l'edizione critica di Nietzsche era quasi una giusta ovvietà. Da che cosa si sarebbe potuto cominciare altrimenti? In Italia dominava ancora una cultura dove l'epiteto “irrazionale” implicava la più severa condanna. E capostipite di ogni “irrazionale” non poteva che essere Nietzsche. Per il resto, sotto l'etichetta di quell'incongrua parola, disutile al pensiero, si trovava di tutto. E si trovava anche vasta parte dell'essenziale. Che spesso non aveva ancora accesso all'editoria italiana, anche e soprattutto per via di quel marchio infamante.

In letteratura l'irrazionale amava congiungersi con il decadente, altro termine di deprecazione senza appello. Non solo certi autori, ma certi generi erano condannati in linea di principio. A distanza di qualche decennio può far sorridere e suscitare incredulità, ma chi ha buona memoria ricorda che il fantastico in sé era considerato sospetto e torbido. Già da questo si capirà che l'idea di avere al numero 1 della Biblioteca – Adelphi un romanzo come *L'altra parte* di Alfred Kubin, esempio di fantastico allo stato chimicamente puro, poteva anche suonare provocatorio. Tanto più se aggravato dalla vicinanza, al numero 3 della collana, di un altro romanzo fantastico: il *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki (e non importava se in questo caso si trattava di un libro che, guardando alle date, avrebbe potuto essere considerato un classico).

Quando Bazlen mi parlò per la prima volta di quella nuova casa editrice che sarebbe stata Adelphi – posso dire il giorno e il luogo, perché era il mio ventunesimo compleanno, maggio 1962, nella villa di Ernst Bernhard a Bracciano, dove Bazlen e Ljuba Blumenthal erano ospiti per qualche giorno –, evidentemente accennò subito all'edizione critica di Nietzsche e alla futura collana dei Classici. E si rallegrava di entrambe. Ma ciò che più gli premeva erano gli altri libri che la nuova casa editrice avrebbe pubblicato: quelli che talvolta Bazlen aveva scoperto da anni e anni e non era mai riuscito a far passare presso i vari editori italiani con i quali aveva collaborato, da Bompiani fino a Einaudi. Di che cosa si trattava? A rigore, poteva trattarsi di qualsiasi cosa. Di un classico tibetano (Milarepa) o di un ignoto autore inglese di un solo libro (Christopher Burney) o dell'introduzione popolare a quel nuovo ramo della scienza che era allora l'etologia (*L'anello di re Salomone*) o di un testo sul teatro No scritto fra il quattordicesimo e quindicesimo secolo.

Furono questi alcuni fra i primi libri da fare che Bazlen mi nominava. Che cosa li teneva insieme? Non era chiarissimo. Fu allora che Bazlen, per farsi intendere, si mise a parlare di libri unici.

Che cos'è un libro unico? L'esempio più eloquente, ancora una volta, è il numero 1 della Biblioteca: *L'altra parte* di Alfred Kubin. Unico romanzo di un non-romanziere. Libro che si legge come entrando e permanendo in una allucinazione possente. Libro che fu scritto all'interno di un delirio durato tre mesi. Nulla di simile, nella vita di Kubin, prima di quel momento; nulla di simile dopo. Il romanzo coincide perfettamente con qualcosa che è accaduto, un'unica volta, all'autore. Ci sono solo due romanzi che precedono quelli di Kafka e dove già si respirava l'aria di Kafka: *L'altra parte* di Kubin e *Jakob von Gunten* di Robert Walser. Entrambi avrebbero trovato il loro posto nella Biblioteca. Anche perché se, in parallelo all'idea del libro unico, si dovesse parlare di un autore unico per il Novecento, non ci sarebbero dubbi: sarebbe Kafka.

In definitiva: libro unico è quello dove subito si riconosce che all'autore è accaduto qualcosa e quel qualcosa ha finito per depositarsi in uno scritto. E a questo punto occorre tenere presente che in Bazlen c'era una ben avvertibile insofferenza per la scrittura. Paradossalmente, considerando che Bazlen aveva passato la vita sempre e soltanto fra i libri, il libro era per lui un risultato secondario, che presupponeva qualcos'altro. Occorreva che lo scrivente fosse stato attraversato da questo altro, che vi fosse vissuto dentro, che lo avesse assorbito nella fisiologia, eventualmente (ma non era obbligatorio) trasformandolo in stile.

Se così era accaduto, quelli erano i libri che più attiravano Bazlen. Per capire tutto questo, è bene ricordare che Bazlen era cresciuto negli anni della massima pretesa di autosufficienza della pura parola letteraria, gli anni di Rilke, di Hofmannsthal, di George. E di conseguenza aveva sviluppato certe allergie. La prima volta che lo vidi, mentre parlava con Cristina Campo delle sue – meravigliose – versioni di William Carlos Williams, insisteva solo su un punto: «Non bisogna sentire troppo il Dichter», “poeta-creatore”, nel senso di Gundolf e di tutta una tradizione tedesca che discendeva da Goethe (e di cui Bazlen, per altro, conosceva perfettamente l'alto significato).

I libri unici erano perciò anche libri che molto avevano rischiato di non diventare mai libri. L'opera perfetta è quella che non lascia tracce, si poteva desumere da Zhuang-zi (il vero maestro, se uno si dovesse nominare, di Bazlen). I libri unici erano simili al residuo, shesha, ucchishta, su cui non cessavano di speculare gli autori dei Brahmana e a cui l'Atharva Veda dedica un inno grandioso.

Non c'è sacrificio senza residuo – e il mondo stesso è un residuo. Perciò occorre che i libri esistano. Ma occorre anche ricordare che, se il sacrificio fosse riuscito a non lasciare un residuo, i libri non ci sarebbero mai stati.

I libri unici erano libri dove – in situazioni, epoche, circostanze, maniere diversissime – si era giocato il Grande Gioco, nel senso del Grand Jeu che aveva dato nome alla rivista di Daumal e Gilbert-Lecomte. Quei due adolescenti tormentali, che a vent'anni avevano messo in piedi una rivista rispetto alla quale il surrealismo di Breton (di poco più anziano di loro) appariva paludato, tronfio e spesso retrivo, erano per Bazlen la prefigurazione di una nuova, fortemente ipotetica antropologia, verso la quale i Libri unici si rivolgevano. Antropologia che appartiene ancora, quanto e più di prima, a un eventuale futuro.

Quando il Sessantotto irruppe, pochi anni dopo, mi sembrò innanzitutto irritante, come una goffa parodia. Se si pensava al Grand Jeu, quella era una maniera modesta e gregaria di ribellarsi, come sarebbe apparso anche troppo chiaro negli anni successivi.

Il *Monte Analogo* a cui Daumal dedicò il suo romanzo incompiuto (che sarebbe diventato il numero 19 della Biblioteca, accompagnato da un saggio densissimo di Claudio Rugafiori) era l'asse – visibile e invisibile – verso cui la flottiglia dei libri unici orientava la rotta. Ma questo non deve far pensare che quei libri dovessero ogni volta sottintendere un qualche esoterismo. A provare il contrario basterebbe il numero 2 della Biblioteca, *Padre e figlio* di Edmund Gosse: resoconto minuzioso, calibrato e lacerante di un rapporto padre-figlio in età vittoriana. Storia di una inevitabile incomprensione fra due esseri solitari, un bambino e un adulto, che fanno al tempo stesso inflessibilmente rispettarci. Sullo sfondo: geologia e teologia. Edmund Gosse sarebbe poi diventato un ottimo critico letterario. Ma senza quasi più tracce di quell'essere che si racconta in *Padre e figlio*, l'essere a cui *Padre e figlio* accade. Perciò *Padre e figlio*, come testo memorialistico, ha qualcosa dell'unicità di quel romanzo, *L'altra parte*, che nella Biblioteca lo aveva preceduto.

Fra libri a tal punto disparati, quale poteva essere allora il requisito indispensabile, quello che comunque si doveva riconoscere? Forse soltanto il “suono giusto”, altra espressione che Bazlen talvolta usava, come argomento ultimativo. Nessuna esperienza, di per sé, era sufficiente per far nascere un libro. C'erano tanti casi di storie affascinanti e significative, che però avevano dato origine a libri inerti. Anche qui soccorreva un esempio: durante l'ultima guerra molti avevano subito prigionie, deportazioni, torture. Ma, se si voleva constatare come l'esperienza dell'isolamento totale e della totale inermità potesse elaborarsi e diventare una scoperta di qualcos'altro, che si racconta con sobrietà e nitidezza, bisognava leggere *Cella d'isolamento* di Christopher Burney (numero 18 della Biblioteca). E l'autore, dopo

quel libro, sarebbe tornato a confondersi nell'anonimato. Forse perché non intendeva essere scrittore di un'opera ma perché un'opera (quel singolo libro) si era servita di lui per esistere.

Per un certo periodo pensammo che i libri unici dovessero essere unici anche di aspetto. Ciascuno con un impianto diverso della copertina – e magari con formati diversi. Ma, quanto più ci si avvicinava alla pubblicazione, tanto più diventavano evidenti gli ostacoli. Fu la sapienza editoriale di Luciano Foà, a un certo punto, a pilotare i vari libri unici verso una sola collana: la Biblioteca. All'inizio ci sembrò quasi un ripiego, da accettare a malincuore, mentre era l'unica soluzione giusta. Ora occorre trovare un nome – qualcosa di neutro e onnicomprensivo.

L'appiglio venne dalla più nobile delle collane allora in circolazione: la Bibliothek Suhrkamp, che Peter Suhrkamp aveva avviato nel 1951. E non c'era rischio di sovrapposizione, perché la Bibliothek Suhrkamp aveva avuto dall'inizio un carattere soltanto letterario, ben chiaro e netto come la sua nitida impostazione grafica, opera di Willy Fleckhaus. E gli autori erano solo moderni, inclusi quelli che presto sarebbero stati chiamati "i classici moderni".

Una brochure di Suhrkamp presentava così la collana: «La Bibliothek Suhrkamp è dedicata al vero amico dei libri, a quella élite di lettori a cui sentono il bisogno di appartenere tutti coloro per i quali un libro buono o squisito è diventato un bene vitale indispensabile. Saranno pubblicati testi in sé conclusi – racconti, brevi romanzi, drammi in versi, poesie, saggi, monografie, biografie e aforismi – in una forma sotto ogni aspetto pregevole, a un prezzo fra DM 3.50 e DM 4.50. Questi libri, di lunghezza oscillante fra le 130 e le 200 pagine, si prestano particolarmente a essere regalati». Da notare come Peter Suhrkamp usasse allora senza timori la parola élite, che venti anni dopo la sua casa editrice sarebbe stata la prima a bandire come famigerata. È da notare anche come la collana avesse fin dall'inizio isolato i generi che intendeva proporre, mentre il formato la obbligava ad accogliere solo testi non più lunghi di duecento pagine. Con ciò avvicinandosi, più che alla Biblioteca, alla Piccola Biblioteca Adelphi, che anni dopo volemmo inaugurare con lo stesso libro che aveva inaugurato la Bibliothek Suhrkamp: *Il pellegrinaggio in Oriente* di Hermann Hesse.

La Biblioteca Adelphi, all'opposto, aveva avuto sin dal primo momento un carattere di apertura totale: verso ogni anfratto del passato, verso tutti i generi, verso ogni specie di attori, dal giovane e ignoto scrittore vivente (un giorno sarebbe stato Chatwin, con *In Patagonia*, a darne esempio) fino all'autore anonimo, oscuro e remoto, come colui che scrisse *Il libro del Signore di Shang*. Pubblicare i libri unici all'interno di una collana non doveva servire a smussarne gli angoli, ma al contrario a dar loro un supporto che li tenesse insieme nelle loro disparate fisionomie ed evitasse – si sperava e di fatto così fu – che i singoli titoli venissero dispersi in zone varie delle librerie. Di questo rimane un traccia visibile in poche righe che si potevano leggere sulla seconda aletta della sovraccoperta nei primi titoli della collana – che poi vennero eliminate per ragioni di spazio, a partir dal numero 4: «Una serie di "libri unici", scelti secondo un unico criterio: la profondità dell'esperienza da cui nascono e di cui sono viva testimonianza. Libri di oggi e di ieri – romanzi, saggi, autobiografie opere teatrali – esperienze della realtà o dell'immaginazione, del mondo degli affetti o del pensiero».

Roberto Calasso, “In copertina metteremo un Beardsley”, *la Repubblica*, 28 dicembre 2006
Scelto il nome della collana concordammo subito su una cosa: dovevamo evitare il bianco, punto di forza dell'Einaudi, e dovevamo scegliere l'immagine “giusta”

Scelto il nome della collana, bisognava ora inventarne l'aspetto. Concordammo subito su che cosa volevamo evitare: il bianco e i grafici. Il bianco perché era il punto di forza della grafica Einaudi, la più bella allora in circolazione – e non solo in Italia. Era perciò d'obbligo tentare di differenziarci al massimo. Così puntammo sul colore e sulla carta opaca (il nostro imitlin, che ci accompagna da allora). Quanto ai colori, quelli in uso allora nell'editoria italiana erano piuttosto pochi e piuttosto brutali. Rimanevano da esplorare vane gamme di toni intermedi.

Volevamo poi far a meno dei grafici, perché – bravi e meno bravi – erano accomunati da un vizio: qualsiasi cosa facessero, appariva subito come ideata da un grafico, secondo certe regole un po' bigotte che osservavano i seguaci della vulgata modernista. Pensavamo che ci fossero altre vie. E un giorno cominciò a circolare in casa editrice un repertorio dell'opera di Aubrey Beardsley. In fondo, c'erano anche alcune maquettes di copertine, da lui disegnate per la collana Keynotes presso John Lane, Vigo St., London, nell'anno 1895. Con qualche piccola variazione – soprattutto sostituendo la scritta Biblioteca Adelphi al fregio che Beardsley inseriva sulla striscia superiore nera – , la copertina era già fatta. E soprattutto si disponeva di una cornice per introdurre un elemento che ritenevamo essenziale: l'immagine.

Così in omaggio a Beardsley decidemmo che il numero 2 della collana – *Padre e figlio* di Edmund Gosse – ospitasse entro la cornice il disegno che Beardsley aveva ideato per *The Mountain Lovers* di Fiona Macleod. Parecchi anni dopo ebbi la sorpresa di imbattermi da un antiquario nella brochure pubblicitaria, interamente disegnata da Beardsley, che John Lane aveva ideato per la collana Keynotes. Ed ebbi quasi un senso di allucinazione quando vi trovai riprodotta la copertina disegnata da Beardsley per il *Prince Zaleski* di M.P. Shiel. Quale convergenza astrale. Totalmente dimenticato in Inghilterra, M.P. Shiel era l'autore della *Nube purpurea*, che era stata forse l'ultima scoperta entusiasmante per Bazlen, quando cercava libri per Adelphi, e sarebbe anche diventato uno dei primi successi immediati della Biblioteca. Pubblicato nel 1967, magistralmente tradotto e introdotto da Wilcock, fu subito ristampato e divenne presto uno di quei libri – come *Il libro dell'Es* di Groddeck – da cui e in cui si riconoscevano i primi lettori adelphiani.

Nome, carta, colori, schema grafico: tutti elementi essenziali della collana. Mancava ancora quello da cui un libro si lascia riconoscere: l'immagine. Che cosa doveva essere quell'immagine sulla copertina? Il rovescio dell'ecfrasi – proverei a definirla oggi. Naturalmente non ci siamo mai detti nulla di simile, ma agivamo come se fosse sottinteso. Ecfrasi era il termine che si usava, nella Grecia antica, per indicare quel procedimento retorico che consiste nel tradurre in parole le opere d'arte. Sussistono scritti – come le *Immagini di Filostrato* – dedicati soltanto all'ecfrasi. Fra i moderni, sommo virtuoso dell'ecfrasi è stato Roberto Longhi. Anzi, si potrebbe dire che le punte più audaci e rivelatrici nei suoi saggi sono le descrizioni dei quadri, ben più delle discussioni e delle analisi.

Ma, di là da Longhi, l'ineguagliato maestro dell'ecfrasi rimane Baudelaire. Non solo in prosa, ma in versi: quando definiva Delacroix «lac de sang hanté des mauvais anges» o David come «astre froid», Baudelaire diceva quanto di più, preciso e insostituibile la parola sia riuscita a raggiungere su quei due pittori. Ora, l'editore che sceglie una copertina – lo sappia o no – e l'ultimo, il più umile e oscuro discendente nella stirpe di coloro che praticano l'arte dell'ecfrasi, ma applicata questa volta a rovescio, quindi tentando di trovare l'equivalente o l'analogon di un testo in una singola immagine. Come *Monsieur Jourdain* di Mofiere, che faceva della prosa senza saperlo, l'arte dell'ecfrasi a rovescio è praticata, senza eccezione, da tutti gli editori che usano immagini (ma anche le copertine tipografiche ne sono un'applicazione, seppure subdola e attenuata).

E questo senza distinzioni di qualità: per un romanzo di pulp fiction quell'arte non è meno importante che per un libro dalle smisurate ambizioni letterarie. Ma qui occorre aggiungere un dettaglio decisivo: si tratta di arte gravata da una dura servitù.

L'immagine che deve essere l'analogon del libro va scelta non in sé, ma anche e soprattutto in rapporto a un'entità indefinita e minacciosa che agirà da giudice: il pubblico. Non basta che l'immagine sia giusta. Dovrà anche essere percepita come giusta da molteplici occhi estranei, che generalmente nulla sanno ancora di ciò che leggeranno nel libro del quale la copertina tenta di offrire un analogon.

Situazione paradossale, quasi comica nella sua disagevolezza: occorre offrire un'immagine che incuriosisca e attragga un ignoto a prendere in mano un oggetto di cui nulla conosce tranne il nome dell'autore (che spesso vede per la prima volta), il titolo, il nome dell'editore e il risvolto (testo sempre sospetto, perché scritto pro demo). Ma al tempo stesso l'immagine della copertina dovrebbe risultare giusta anche dopo che l'ignoto abbia letto il libro, se non altro perché non pensi che l'editore non sa che cosa pubblica. Dubito che molti editori si siano dedicati a ragionare su questa falsariga.

Ma so che tutti indistintamente – i migliori e gli infimi – si pongono ogni giorno una domanda che solo in apparenza è più semplice: quella certa immagine vende o non vende? Se la si osserva da vicino, la domanda è più affine a un *koan* che a qualsiasi altra cosa. Vendere indica qui un processo alquanto oscuro: come suscitare desiderio per qualcosa che è un oggetto composito, in vasta parte sconosciuto e in altrettanto vasta parte elusivo?

Negli Stati Uniti e in Inghilterra, ogni giorno squadre di sofisticati art directors si trovano in questa situazione: gli viene dato un soggetto (un libro, che non necessariamente leggeranno), provvisto di alcuni caratteri primari e secondari (la tiratura ipotizzata, il tipo di pubblico a cui si rivolge, gli argomenti che tratta e che più possono attrarre). Il loro compito è quello di escogitare l'immagine e il packaging più efficace in cui avvolgerlo. Il risultato sono i libri americani e inglesi di oggi. Talvolta brutti, talvolta brillanti, ma sempre collegati a questa trafila, che li rende troppo stretti parenti fra loro. È come se una stessa centrale, che dispone di alcuni settori altamente specializzati e di altri piuttosto rozzi, provvedesse a fornire tutte le copertine che si vedono sul banco di un libraio. Il sistema può piacere o meno. Ma è certo che, per quanto riguarda l'Adelphi, venne applicato sempre un sistema opposto.

Innanzitutto pensavamo che, nello sterminato repertorio delle immagini esistenti – fossero quadri o fotografie o disegni –, si potesse trovare ogni volta, con un po' di pazienza e di tenacia, qualcosa di adatto al libro che stavamo per pubblicare. Perciò non abbiamo mai commissionato una copertina. Perciò, per più di trent'anni, Foa e io abbiamo vagliato, provando e riprovando, centinaia e centinaia di immagini, formati, colori di fondo. Bazlen non poté partecipare a questo gioco, perché il finito di stampare del primo volume della Biblioteca coincise con il mese della sua morte: luglio 1965. Ma in vario modo partecipavano e partecipano al gioco tutti i collaboratori della casa editrice. Incluso l'autore, quando disponibile. E ogni suggerimento dall'esterno è sempre benvenuto. Perché talvolta la scelta è un rompicapo. E non mancano i pentimenti – e i pentimenti per i pentimenti. Un solo esempio: per *Padre e figlio* di Gosse, giunti al momento della seconda edizione pensammo di cambiare la copertina, sostituendo ai fiori di Beardsley la splendida fotografia di Gosse padre e figlio che nella prima edizione era stata messa nel controfrontespizio. Oggi forse inclinerei a tornare all'origine.

L'arte dell'ecfrasi a rovescio ha bisogno di tempo – di molto tempo – per svilupparsi, espandersi, respirare. La sua mira è un reticolato di immagini che non solo rispondano ciascuna a un singolo oggetto (il libro per il quale vengono usate), ma si rispondano fra loro, in modo non troppo dissimile da come i vari libri della collana possono risponderci fra loro. Così si sono creati strani fenomeni di affinità irresistibile, per cui certi pittori venivano calamitati da certi autori.

Per esempio Simenon e Spilliaert. Belga come Simenon, geniale e tuttora misconosciuto, Spilliaert comincia ad apparire sulle copertine di Simenon nel 1991, con *L'uomo che guardava passare i treni* (nella collana «gli Adelphi»). E da allora vi è apparso dieci volte. Sempre lasciando l'impressione, in noi ma anche nei lettori, come abbiamo potuto constatare, che si trattasse dell'immagine giusta. Così, ogni volta che si pubblica un Simenon nella Biblioteca, viene spontaneo cercare lo Spilliaert più adatto. Se Simenon è stato sempre celebrato come scrittore delle atmosfere, si può supporre che qualcosa di quelle atmosfere filtri sulle tele di Spilliaert o fosse già lì in attesa che lo scrittore Simenon le nominasse. Ciò che accomuna è qualcosa di scarno, scabro, livido – un certo fondo desolato di tutto. E può

apparire da un attaccapanni, da un vecchio mobile, dal riflesso in uno specchio o dall'arenile di Ostenda. Ma il Spilliaert si collega anche a un altro autore, del tutto diverso: Thomas Bernhard. La loro storia può aiutare a capire gli strani incroci che si creano praticando l'ecfrasi a rovescio. Quando venne il momento di pubblicare il primo dei cinque volumi dell'autobiografia di Bernhard, ricordo che non sapevo bene dove rivolgermi. Perché Bernhard appartiene, in grado eminente, a quegli autori per i quali è molto difficile trovare un'immagine da mettere in copertina (e di fatto, presso Suhrkamp, i suoi romanzi hanno avuto sempre copertine tipografiche). È come se la sua altissima idiosincronicità si estendesse al regno delle figure, respingendole. Finalmente la scelta cadde su uno Spilliaert: un lungo, basso muro dietro il quale si espande un cielo giallo-rossastro e, di lato, si profila un albero dai fitti rami secchi. Non avrei saputo dire perché quell'immagine mi sembrasse adatta per *L'origine*, libro centrato su Salisburgo, città barocca infettata da nazismo e bigottaria. Ma non ne ero scontento. Due anni dopo toccò al secondo volume dell'autobiografia, *La cantina*. E anche questa volta mi fissai su uno Spilliaert: vari tronchi, nudi, su un terreno spoglio. Poi venne il momento del terzo volume, *Il respiro* – e fu un altro Spilliaert: un grande albero che sveltava, con molti rami secchi. A questo punto si era creata una complicità e un'alleanza segreta fra l'autobiografia di Bernhard e gli alberi di Spilliaert. Per il quarto volume, *Il freddo*, in copertina si vede ancora uno Spilliaert: un viale d'inverno, bordato da alberi con i rami secchi. Giunto all'ultimo volume, *Il bambino*, tornai a sentirmi quanto mai incerto.

Forse non trovavo altri alberi in Spilliaert, ma alla fine la scelta cadde comunque su un suo quadro: mostrava alcune scatole colorate, appoggiate una sull'altra. Era una copertina stranamente adatta per quel libro, con qualcosa di infantile e anche allegro, senza ragione e senza bisogno di ricorrere alla figura di un bambino.

Ho incontrato Bernhard poche volte, tutte memorabili. La prima a Roma, con Ingeborg Bachmann e Fleur Jaeggy, all'inizio degli anni Settanta. Bernhard aveva letto un suo testo all'Istituto Austriaco. Ci raccontò che il direttore dell'Istituto si era subito premurato di dirgli, con cerimoniosità viennese: «Il letto dove Lei dormirà è quello dov'è morto qualche mese fa Johannes Urzidil». Quella sera Bernhard rimase muto fino a mezzanotte passata. Poi, provocato a dire qualcosa, parlò senza interruzione per qualche ora, raccontando una serie di storie esilaranti e per lo più macabre, fino all'alba. Gli argomenti? Irlandesi, cimiteri, pasticche (contro l'insonnia), contadini. Quando lo riaccompagnammo all'Istituto, faceva ormai giorno. Vari anni dopo, a Vienna, gli consegnai un volume della sua autobiografia, che era appena uscito. Lo sfoglio, osservò attentamente la stampa, sembrava piacergli. Poi disse che la carta era buona. Non una parola di più. E si passò a discorrere d'altro. Devo aggiungere che fra noi non abbiamo parlato mai di libri, tanto meno dei suoi libri. Fu quella l'ultima volta in cui lo vidi. A distanza di poche settimane dalla sua morte, nell'autunno del 1989, mi arrivò dall'editore Residenz il volume di Bernhard *In der Hllhe*. Forse l'autore non aveva fatto in tempo a vederne una copia finita. Il libro mi colpì come un déjà-vu. In copertina: rami secchi, su un fondo pallido, con poche, delicate chiazze di colore. Non era un'opera di Spilliaert, ma avrebbe potuto esserlo. La copertina non era in carta lucida, come quella di tutti i libri Residenz, ma opaca, del tipo usato da noi. L'impostazione tipografica della pagina era uguale a quella della collana («Narrativa contemporanea») dove erano apparsi, da Adelphi, i primi volumi dell'autobiografia di Bernhard.

Telefonai a Residenz, chiesi come si spiegasse quel cambiamento per cui quel libro era dissimile da tutti gli altri della casa editrice. Mi dissero che era stata una precisa volontà di Bernhard. Anzi, aveva posto come condizione che il libro si presentasse in quel modo. Lo presi come un saluto.

Massimo Raffaelli, “Una Biblioteca per la Guerra fredda”, *Alias*, 13 gennaio 2007

«Penso un editore come un creatore», scriveva in un suo programma ideale Piero Gobetti. E tale è sempre stata l'ambizione di Adelphi, la cui collana baricentrica, «Biblioteca», ha da poco toccato la bellezza dei cinquecento titoli: il primo di essi, quasi un'insegna programmatica, è il romanzo dello scrittore e pittore espressionista Alfred Kubin e si intitola appunto *L'altra parte*, un'opera recuperata nella sempre da Adelphi prediletta Kakania. Da quel primo gesto tipografico, un *incipit* che fece epoca e presto si tradusse in senso comune, sono ormai trascorse due generazioni o comunque un lasso di tempo abbastanza esteso da imporre, se non un bilancio vero e proprio, almeno dei rilievi di lungo periodo insieme con la messa a fuoco di alcune invarianti e tratti specifici.

Intanto l'immediata evidenza del progetto grafico; tirato giù dallo scaffale a caso, ecco per esempio il numero 191 della collana, *Il Monarca delle Indie. Corrispondenza tra Giacomo e Monaldo Leopardi*, a cura di Graziella Pulce, introduzione di Giorgio Manganelli, 1988: volume di medio formato, la copertina è listata da un nero che in alto inquadra nome della collana e numero progressivo mentre sul dorso richiama invece il titolo del libro, dentro un'ocra a tutta pagina la cui tinta pastello si intona ai colori dell'illustrazione in taglio basso, nel qual caso un rarissimo Leopardi morente del pittore bolognese Luigi Faccioli. Molto sobria (anche se taluni dicono persino avara, o reticente) la confezione dei cosiddetti paratesti, quelle che Genette definisce le *soglie* di un libro: intatta la quarta di copertina, poche righe biobibliografiche nella terza, piena invece la campitura della seconda e, se il caso, comprensiva di una nota d'autore; non sempre esiste un testo introduttivo e in ogni caso l'eventuale apparato delle note risulta stringato, preciso ma ridotto all'essenziale. (Ciò vale anche per le intraprese più annose e benemerite della collana si pensi ai *Quaderni* di Paul Valéry, a quelli di Simone Weil e naturalmente all'intera sezione dedicata alle opere di Fernando Pessoa). Di media grandezza il carattere a stampa, sempre ben leggibile e, caso oggi quasi unico in Italia, del tutto indenne da refusi; molto buona in genere anche la qualità delle traduzioni, non solo quelle storiche (come – per citarne una sola – il *Moby Dick* di Cesare Pavese) ma pure quelle che si vorrebbero semplicemente testi a fronte o versioni di servizio: è grazie a esse che possiamo leggere i grandi poeti dell'Est, si direbbe intramati in una collana nella collana, da Josif Brodskij e Czeslaw Milosz a Zbigniew Herbert e Wyslawa Szymborska splendidamente doppiata, quest'ultima, da Pietro Marchesani.

Tuttavia, ebbe a dire un classico che mai Roberto Calasso accoglierebbe nelle sue edizioni (Lenin, nientemeno) come sia inutile vedere un tot di alberi nella foresta se non si vede nel frattempo la foresta in quello stesso tot di alberi. In altri termini, quale immagine proviene dai cinquecento titoli in fila della «Biblioteca» e quale ne è, se pure deducibile, la figura di senso complessiva? Formulata la domanda solo dieci o quindici anni fa, la risposta sarebbe stata relativamente semplice: un prisma, anzi un prisma dissepolto nelle cui facce redivive tornassero a manifestarsi, talora splendendo, parole e pensieri che specie la cultura comunista e l'editoria di sinistra avevano accuratamente taciuto o rimosso. Nel senso comune, «Biblioteca» Adelphi equivaleva allora alla restituzione di un universo già liquidato con l'etichetta infamante del decadentismo o col più sciagurato dei titoli di Lukacs, senz'altro *La distruzione della ragione*. Né è un mistero per nessuno che il modello antipode fosse il catalogo Einaudi, in particolare la collana arancione dei «Saggi» e, bis in idem, le bianchissime di «Nue» e «Supercoralli». Di qui il fertile magistero di Bobi Bazlen, leggendario transfuga einaudiano, e di qui la scelta di puntare sul bacino della Grande Crisi e sugli autori della Mitteleuropea che la nostra cultura fingeva di conoscere ma in realtà o travisava o perfettamente ignorava. Il loro apporto in catalogo resta imponente: basti citare i nomi di Karl Kraus (presente oltretutto con lo sterminato dramma satirico-apocalittico *Gli ultimi giorni dell'umanità*), di Joseph Roth, di Rilke prosatore, di Robert Walser, ovviamente di Elias Canetti, cui si aggiungevano importanti figure di irregolari (come Antonin Artaud e il nostro medesimo Alberto Savinio), alcuni classici del pensiero psicoanalitico (un Groddeck, la *Mitobiografia* di Bernhard), ovvero scrittori messi al bando dalla Guerra Fredda: Milan Kundera (*L'insostenibile leggerezza dell'essere* fu il caso più vistoso) e soprattutto Varlam Salamov, firmatario degli straordinari *Racconti della Kolyma*. Allora, quando il termine *New Age* non si sapeva ancora a che corrispondesse, si perdonavano volentieri alla

«Biblioteca» anche certe non sempre perscrutabili aperture al misticismo orientale: da anni introvabile, l'edizione della *Vita di Milarepa* risale infatti al 1980.

Oggi, la netta impressione è che il prisma adelphiano, pari a certe stelle da tempo collassate, viva di una luce postuma a se stessa. Non che manchino libri memorabili: e qui basterebbero tra i numerosi altri il Mann delle *Considerazioni di un impolitico*, Sebald, addirittura Benedetto Croce, Simenon nell'integrale extra-Maigret, e poi Borges (a volte di seconda mano, perché ad esempio la prima traduzione di *Ficciones* resta tutta einaudiana, merito dell'indimenticabile Franco Lucentini), Danilo Kis, Agnon, i poeti di cui si è detto, non esclusi la Bachmann e Derek Walcott, e da ultimo un Nabokov rimesso a lustro. Ma la fine della Guerra Fredda e il venir meno delle grandi narrazioni a essa collegate (e dunque di un preciso contraltare: vale a dire la Einaudi di allora) non sembrano aver giovato affatto a una collana il cui disegno attuale ha troppe sfumature e indecisioni per essere riconoscibile o apprezzabile senza riserve. I dieci volumi di Marai, un epigono peraltro di larga popolarità, non rappresentano altro se non il saldo di Kakania, così come datate e retrospettive appaiono ormai le partiture mitografiche di Roberto Calasso, appena meno numerose; alla stessa maniera, gli estri vagabondi di Chatwin, il disincanto di un Hillman, l'ossessione nichilista di Cioran, prima che interpretazioni sembrano più i sintomi o i riflessi dell'età postmoderna. (Ciò dicasi delle sapienze esotiche, massicciamente incrementate, dai *Ching* ai *Detti di Confucio* fino a un superbo *Kamasutra*).

Rivelatrice, infine, quasi una sineddoche dell'attuale struttura della collana, e la lista degli italiani recenti, la quale comprende fra gli altri Arbasino, Cristina Campo, Citati (qui biografo di Goethe), D'Arzo, Landolfi, Manganelli, Anna Maria Ortese, Salvatore Satta. Beninteso sono nomi di prim'ordine ma, con poche eccezioni, si tratta di bei libri di autori rari, spesso di vere e proprie rarità da collezione, al massimo capaci di diffondere una moda, magari un culto di princisbecco, non di innervare una cultura e tradursi in senso comune. (Cosa che poteva permettersi soltanto un Vanni Scheiwiller, facendo di necessità la più aurea delle virtù elettive). Certo non pensava a qualcosa di simile il vecchio Gobetti né forse era questa l'ambizione originaria di Adelphi. Fatto sta che «Biblioteca» è col tempo semplicemente divenuta una collezione di libri belli e rari, per giunta accurati e ben stampati. Nulla di meno e nulla di più. Non è la sola sul mercato, anzi ne è l'esempio più invidiabile: ma chi si intende di mitologia sa anche che, ormai, dovrebbe essere perfettamente inutile portare vasi a Samo.

Alfonso Berardinelli, “Rosa, il colore della miscredenza”, *Il Foglio*, 27 ottobre 2007

Il rosa Tiepolo (Adelphi, pp. 320, euro 32) è letterariamente uno dei migliori libri di Roberto Calasso, forse il più felice. Essendo sostanzialmente un commentatore (cosa in parte diversa dal critico) Calasso ha bisogno di punti d'appoggio, di presupposti, di valori culturali accertati, anzi perenni, intorno ai quali far girare la propria mente, seminare e far crescere le proprie glosse e riscritture. La sua ispirazione nasce da studi di tipo mistico-filosofico e da ogni genere di esoterismi. La sua mente è quella di un idolatra e di un mitomane, di un invasato di miti e di idoli (lui lo dice di sé ed è vero). Ma per scrivere letteratura, per aggiungere qualcosa a ciò che è stato detto e codificato nelle Grandi Tradizioni orientali e occidentali, Calasso deve farsi guidare da qualche personale ossessione. Tra le ossessioni di Calasso occupa una zona centrale del suo spirito la lotta contro il mondo occidentale moderno, contro le idee di Storia e di Progresso, contro l'Illuminismo e contro la politica “di sinistra”, con annessi e connessi, come volgarmente si dice. Perciò sia in quanto editore che scrittore Calasso restaura l'antico e l'imperituro. Illustra e celebra idoli e miti di una storia antistorica e premoderna, nel buio o nell'eccesso di luce che custodiscono tesori sepolti, misteri, magie, forme assolute.

Dopo la scomparsa di Elémire Zolla che in Italia lo ha preceduto nelle ricerche intorno alla mente superiore, estatica e illuminata, Calasso ha reso sempre più evidente la consanguineità culturale con il suo fratello maggiore. Ma Zolla non scriveva bene, a volte scriveva male. Le sue ambizioni strettamente letterarie erano modeste, o le aveva dimenticate lungo i sentieri della ricerca mistica. Viceversa Calasso, con il passare del tempo, ha sempre più desiderato essere scrittore, anzi, paradossalmente, narratore. Ma qui è il problema: perché può avventurarsi in una narrazione moderna solo chi non sia in possesso di saperi e verità atemporali, solo chi cerchi e non abbia già trovato. Sarà tautologico dirlo, ma la letteratura occidentale moderna esiste dal momento in cui l'Europa ha rinunciato ai saperi tradizionali e alle filosofie perenni. Non è detto che questa rinuncia sia stata un buon affare. A forza di esercitare le virtù del dubbio e della critica senza limiti, abbiamo riempito il nostro mondo di rifiuti e di cartacce, non sappiamo più che cosa pensare e che pesci pigliare, che cosa amare. Non abbiamo semplicemente perduto le vituperate certezze metafisiche, siamo così esausti e svuotati che anche il dubbio e la critica si sono piuttosto immiseriti. La sua parte di ragione Calasso ce l'ha. Ma come restaurare l'antico e conquistare il moderno? Come trovare parimenti squisiti Nonno di Panopoli e Georges Simenon, René Guénon e Alberto Arbasino, Hitchcock e il Vedanta? Calasso (mi sembra) vuole tutto: essere un veggente e un dandy, un sapiente neoantico e un narratore postmoderno (e antimoderno). Lo vuole perché lo può: il neoantico è postmoderno e i veggenti di oggi, qui da noi, sono solo dandy di un tipo particolare. Essendo finita da qualche secolo, in occidente, la ricerca mistica, ora riappare come illustrazione, messa in scena, decorazione, orgia culturalista, estetica della profondità.

Siamo così al libro su Gianbattista Tiepolo, libro esoterico e delizioso, erotico e mistico, dionisiaco, sapienziale, tantrico, polemico, ermeneutica e narrativo. È difficile che Calasso si fermi a un genere limitato. Il punto di forza de “Il rosa Tiepolo” è che la ricerca dei misteri e l'indagine sugli enigmi si svolgono in presenza di opere pittoriche luminose, affreschi e tele gloriosamente superficiali: che sembrano decorazione e ornamento mentre sono la visione rimemorante di un mondo di dèi e di maghi, di esseri fantastici e simbolici che l'Europa illuminista volle bandire dalla cosiddetta realtà, ma che invece sono e furono (saranno sempre, secondo Calasso) il fondamento di ogni forma e grado di realtà reale o sognata o possibile. “Il rosa Tiepolo” è tra le altre cose molto italiano. In Italia la massima capacità di pensiero e di espressione artistica si è manifestata nelle arti visive e nella pittura. Se non guardiamo e non vediamo colori e splendori, noi italiani facciamo fatica a capire. La nostra più profonda e sottile saggezza è anche superficiale, senza gioie e piaceri dell'occhio nessuna comprensione ci si apre. L'italiano, il veneziano Tiepolo è il campione della nostra decadenza, della nostra fobia per la realtà comune, trita, realistica e borghese: è lui il “superficiale” semidivino che amava e idolatrava solo un mondo di divinità fatto di luce e di nuvole, intatto e intoccabile fra cielo e terra. Del resto, fino a Caravaggio, tutta la nostra pittura classica, se confrontata con quella fiamminga, tedesca, spagnola, è una sublime messa in scena del divino cristiano o

pagano che abita il mondo. In termini etico-politici moderni (mi scuso della terminologia, del resto appropriata) gli italiani cinquecenteschi, nella loro pittura, non si dimostravano molto adatti a diventare moderni. Erano innamorati degli dèi. Loro stessi, in parte, dèi. Gli dèi ci hanno viziato e corrotto. È la ragione per cui Lutero si ribellò alla chiesa neopagana di Roma. Ma è anche la ragione per la quale Goethe (un po' tardi, ormai alla fine del Settecento) scese in Italia in cerca di dèi, lui che degli dèi e delle muse si sentiva un figlio prediletto. La riscoperta dell'Italia da parte di Calasso è un segno di maturità. Ho l'impressione, anzi, che tutto il libro esprima la consapevolezza matura del tempo che passa, del Tempo che fa invecchiare, rappresentato da Tiepolo, nel quadro riprodotto in copertina, come un bel vecchio vigoroso e umile, inginocchiato con amorevole spirito di devozione davanti a una Venere nuda eternamente florida e giovane. Il Tempo è già una realtà umana, gli si addice l'umiltà, mentre il mondo divino resta uguale a se stesso. Si manifesta in forme sempre nuove, ma questo non intacca la sua perfezione atemporale. Più che figlio degli dèi e pari agli dèi, mi pare che qui Calasso si riconosca, nella senilità, sacerdote e servitore degli dèi: e fra questi, in particolare, della abbagliante e rosea Afrodite, a cui basta mostrarsi perché ogni altra potenza senta venire meno le sue forze. "Il rosa Tiepolo" più che un libro di superbia gnostica, è un libro di amore devoto. L'erudito, l'esoterico, il profondo Calasso qui si inchina davanti alla superficialità di Tiepolo. Questa è una novità parziale. Non è da ora che Calasso, potente e superbo, giovesco, plutonico, marziale e mercuriale, forte nel governo e negli affari, agguerrito profligatore degli storicisti e dei progressisti, non è da ora, dicevo, che mostra una particolare predilezione per chi non gli somiglia: per gli uomini angelici, miti, disarmati, senza poteri, flessibili e invisibili, come Bobi Bazlen, Robert Walser, Joseph Roth e (sopra tutti) Franz Kafka. Ma l'umiltà in Calasso non dura mai molto. Lo stratagemma stilistico del libro, consistente nel far credere al lettore che l'autore non sa già quello che invece sa, non è uno stratagemma credibile. Nella sezione dedicata agli "Scherzi" e ai "Capricci" di Tiepolo si leggono una serie di descrizioni che sono narrazioni e interpretazioni nello stesso tempo. Calasso cerca di capire che cosa ci stanno mostrando e cosa vogliono dirci quelle eterogenee e singolarissime figure, umane e animali, intente a guardare un serpente che si attorce intorno a una verga e che forse è stato bruciato nel corso di una pratica magica. Calasso sa così tanto di simboli e miti che non può far credere al lettore di non capire subito di che si tratta: guardare un serpente, sacrificarlo o propiziarlo, credo che voglia indicare la Coscienza che assiste immobile ai movimenti serpeggianti e insidiosi della Vitalità originaria e demonica: che non va uccisa, va esorcizzata o governata. Io ne so poco. Calasso, che ne sa infinitamente di più e non è mai approssimativo, qui recita le strategie dell'approssimazione progressiva, come se stesse imparando dal povero Tiepolo ciò che sa benissimo, perché lo ha letto nei testi antichi, nelle sacre scritture, nei libri dei maghi rinascimentali e negli studiosi moderni di antropologia, mitologia, iconologia e simbolismo.

Tuttavia il piacere dell'ecphrasis, cioè della descrizione minuziosa e seminarrativa delle immagini, in questo libro si sente. "Il rosa Tiepolo" potrebbe avere in epigrafe la massima di Goethe che Calasso cita a pagina 142: "Pensare è più interessante del sapere, ma non del guardare". Dove (se intendo bene) il sapere e il pensare possono esercitarsi e accrescersi nel guardare, poiché il guardare li supera, può contenerli e generarli. È esattamente quello che Calasso cerca di fare qui. Naturalmente si tratta di un "guardare scrivendo", alla maniera di Roberto Longhi. La pittura di Tiepolo non mette in movimento solo l'eccezionale e stravagante dottrina di Calasso, il suo acume analitico, la sua inclinazione polemica. È la scrittura letteraria che ora, di fronte a quelle immagini, acquista autonomia, perfezione, scioltezza, una necessità e una grazia del tutto nuove. Il libro è esaurientemente illustrato. Ma la visività è incrementata dalla traduzione in parole. Le immagini entrano nella lingua, la animano, la sciolgono, la liberano dalla tirannia dei concetti. E la scrittura penetra nelle immagini, guida il lettore nei loro labirinti. Mai, credo, Calasso si è divertito così: anche, come ho detto, recitando la parte di chi non sa quello che invece sa, o di poterlo imparare di nuovo guardando Tiepolo.

Cito frammentariamente, per dare solo un'idea di questo pensare guardando e scrivendo. Qui è il Calasso esoterista a prevalere (e forse esagera) ma non c'è dubbio che gli "Scherzi" offrono abbondante materia per le sue elucubrazioni e indagini ermetiche: "Nello Scherzo 4 un orientale dalla barba bianca,

con turbante e manto ricamato, addita qualcosa che brucia per terra, fra magri ceppi: una testa umana. Anche due nobili giovani fissano quella testa. (...) Nello Scherzo 5 torna il serpente avvinto a un bastone e brandito come un'insegna da un personaggio di cui si vede soltanto che ha un alto copricapo. Di nuovo c'è un orientale dalle ampie vesti che osserva qualcosa. Teschi di animali, un bucranio, una tromba, un grosso libro: ammassati. In mezzo a loro un gufo, un orcio e una coda di serpente che ne guizza fuori. Sull'orcio, come sullo scudo negli Scherzi 2 e 4, un volto in rilievo, ghignante, che potrebbe essere un Satiro. Ma si sa che non è facile distinguere il Satiro dal Demonio.(...) Un altro orientale nello Scherzo 7 (...) è scortato da una fanciulla, una deliziosa Baccante, si direbbe, a giudicare dai pampini che le ornano la testa. Ma la scena non consiste solo nel fuoco e nella testa che brucia. Un soldato con elmo guarda il fuoco e intanto addita in direzione opposta. Qualcosa sta succedendo, che ci sfugge. E forse spiega tutto. Dietro all'orientale spuntano varie figure, di lato a una piramide tronca, che riapparirà più volte. È l'asse del luogo. (...) Finalmente un personaggio nuovo nello Scherzo 9: è Pulcinella che qui sembra non distinguersi molto dagli orientali.(...) Le rovine classiche sono le quinte della scena. Pulcinella ha l'aria di una vecchia conoscenza che si è aggiunta al gruppo. Forse è di passaggio. Forse dà consigli" (pp. 137-140). Non c'è amore senza idolatria. Calasso ama Tiepolo, ama quello che dipinge e il modo in cui lo dipinge. Ama la sua sfortuna storica. Ama la grazia con cui Tiepolo, devoto al divino, ha sofferto la cacciata delle divinità dalla cultura settecentesca, moderna e borghese. Ha continuato fino alla fine a celebrare con i suoi pennelli lo splendore e il mistero del mondo. Ma la sua vita di artista è come se si fosse svolta in una dimensione parallela e separata rispetto alla sua biografia e alla storia pubblica del suo tempo.

Il limite stilistico del libro è che Calasso ci racconta una favola di cui conosce in anticipo la morale. Un saggio come lui non è e non potrebbe essere un narratore moderno. Per lui la verità non accade, è già accaduta nei miti delle origini. Misteri a parte, a parte la necromanzia e la magia bianca o nera, credo che Calasso ami in Tiepolo soprattutto le sue donne, anzi quell'unico modello o archetipo che riappare di continuo in epoche e messinscene remote. È un'abbagliante bellezza giovane e spesso nuda che si distingue per la sovranità del suo gesto. Le descrizioni che Calasso ci dà di questa donna sempre presente e dominante nell'opera di Tiepolo sono il miele e l'estasi erotica del libro. Eccola dunque la "prima attrice", colei "a cui sarebbe toccato di essere Ninfa o angelo trombettiere, regina orientale o maga, dea o anonima fanciulla (...) Si sarebbe dovuta vestire, di stagione in stagione, da Cleopatra, Zenobia, Armida, Angelica, Beatrice di Burgundia, Flora, Venere, santa Lucia (...) volto rotondo più che ovale; capigliatura bionda o fulva; seni rotondi, distanti e divergenti; occhi allungati verso le tempie e appena sporgenti; carnagione rosata; fronte stretta e bombata; torso forte ed elastico; gesto pacato, sicuro, impavido" (pagine 45-46). Capisco Calasso. Anch'io come lui sono stato innamorato di questa donna. Mi manca la sua tenacia investigativa, la sua sete di possesso. Non l'ho inseguita in tutti i dipinti in cui compare. Mi sono accontentato di contemplarla nella splendida tela della National Gallery riprodotta a pagina 261. Ma "Il rosa Tiepolo" non è fatto solo di amore idolatrico. Si apre con una polemica virulenta e fuori misura che solo verso la fine del libro viene un po' dimenticata. Calasso fa diventare Tiepolo un'arma ideologica contro le ideologie, perché chi non capì e svalutò Tiepolo, preferendogli Caravaggio o Goya, peccò contro il divino e servilmente si inchinò al realismo, si asservì ai valori del progressismo storico, scivolò nella "pesanteur" del mondo umano. Come critico della cultura e delle idee moderne Calasso non convince, è un oltranzista dell'assoluto. Soprattutto non soffre e non si diverte, dato che non riesce proprio a sentirsi un perseguitato, una vittima della modernità e d'altra parte manca di senso del comico. Le sue intuizioni su Tiepolo sono notevoli e senza dubbio ispirate, ma forse non sufficientemente solide da sostenere le tesi estremizzate del libro. Quando l'intento apologetico diventa intento polemico e storia della cultura occidentale, si mette in moto in lui un vero accanimento interpretativo.

È giusto e bello che Calasso abbia amato, capito e difeso Gianbattista Tiepolo. Ma perché fare di lui una discriminante storica e ideologica? Perché dire che con lui (solo con lui) la felicità in Europa è finita? Perché dire che Tiepolo è fuori della storia e farne poi uno spartiacque storico? È vero che Roberto Longhi ha voluto contrapporre faziosamente Caravaggio a Tiepolo. Ma è così necessario

ripetere l'errore di Longhi rovesciandolo? Non c'è bisogno, credo, di contrapporre Tiepolo a Caravaggio. Anche perché Caravaggio è stato, realismo o no, con il favore o meno di Longhi, nei secoli il più grande. Parlo per me, lo penso ora e non devo dimostrarlo.