



La rassegna stampa di **O**bllique

maggio 2013

Per gentile concessione della casa editrice 66thand2nd,
pubblichiamo un estratto del romanzo di Gabriele Romagnoli
L'Artista, in libreria dal 6 giugno.

«Avevo sedici anni e stavano per fucilarmi, ma la cosa peggiore era che sarei morto senza neanche avere addosso un paio di mutande vere. Sotto i pantaloni portavo la stoffa di un ombrello rotto, cucita alla meno peggio: non c'era neppure un elastico. Non avevo paura, avevo vergogna».

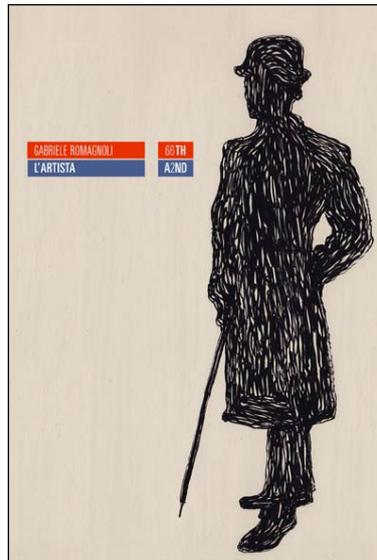
Cominciava così la storia più bella che mio padre avesse da raccontare. Gliel'ho fatta ripetere per anni, la domenica mattina, quando lui restava a letto e io mi infilavo nella sua camera, sapendo che era sveglio, perché teneva la radio portatile, che lui chiamava transistor, accesa sotto le lenzuola. Non me l'ha mai raccontata come una favola, ma sempre come una storia da grandi, come avrebbe fatto con un amico al bar. Ho dovuto crescere e adeguarmi alla storia, per cominciare a capirla. Credo di esserci infine riuscito, con l'eccezione di un solo personaggio: l'Artista. Ma quello era un mistero anche per mio padre e lui non era capace di raccontare ciò che non comprendeva: viveva e parlava d'istinto, e il suo istinto era la sincerità. Ci vollero vent'anni perché capisse qualcosa di più dell'Artista. Trentatré perché la verità gli fosse rivelata.

Soltanto allora la storia poté giungere alla sua conclusione, concedendo all'uomo che l'aveva vissuta una inattesa via di scampo, producendo, come era stato predetto, la luce con il buio.

All'inizio della storia, dunque, mio padre, Remo Gualandi, sedici anni, aspettava la morte per fucilazione con i resti di un ombrello al posto delle mutande. Era il 1944, lui e la famiglia erano sfollati da Terzo Inferiore, nella campagna bolognese, a Goriana, sull'Appennino romagnolo. Quando dico famiglia intendo un gruppo assortito più o meno come le coperte patchwork che mia nonna cuciva quando era ormai molto vecchia, seguendo gli accostamenti del caso: da una parte dominanti blu e marrone, poi prati verdi con chiazze di giallo e rosso.

Quel che le capitava metteva insieme e insieme teneva. C'era dunque lei, nonna Livia, con le sorelle minori di mio padre, Rossana ed Evelina. Mio nonno Giuseppe era scomparso già da quattro anni, lasciandosi alle spalle in forma di pegno una sorella ragazza madre di nome Betta, che in seguito al parto aveva perso l'uso delle gambe. Più il risultato di questa sua scelta forse coraggiosa, di certo sofferta: il cugino grasso di mio padre, che in onore di un bel dipinto di Raffaello sul calendario dell'ospedale era stato chiamato Sanzio. Mia nonna Livia provvedeva a tutti: figli, cognata immobile e figlio grasso della cognata immobile. Quando una bomba cadde nel campo dietro la casa di Terzo Inferiore, incrinandone i muri, caricò tutti quanti nel cassone di un camion.





Gabriele Romagnoli

L'Artista

66thand2nd, Bookclub, pp. 259 – euro 16

Il sedicenne Remo Gualandi sta per essere fucilato dai nazisti «senza neanche avere addosso un paio di mutande vere». Solo l'intervento di un misterioso deus ex machina, l'Artista, sottrae il giovane al suo destino, ma a un prezzo insopportabile: la perdita di Marta, amore che inseguirà per il resto della sua vita.

È questa «la storia più bella» che Remo racconta al figlio anni dopo, nella Bologna del 1964, alla vigilia dello storico spareggio con l'Inter che consegnerà alla squadra cittadina il suo settimo e ultimo scudetto. E mentre nell'Italia del boom economico ogni sogno sembra realizzarsi, l'esistenza apparentemente normale dei Gualandi è sconvolta da una sequenza di eventi drammatici nei quali l'Artista gioca sempre un ruolo cruciale. Perché? Cosa lo spinge ad aiutare Remo e il figlio? Interrogativi che affiorano in un commissariato di polizia e che troveranno risposta solo tredici anni più tardi, in una città ferita dalle rivolte studentesche.

Gabriele Romagnoli, impareggiabile nel descrivere i personaggi nel momento in cui un evento drammatico li trasforma, con questo suo trittico generazionale ci inchioda alla più urgente delle riflessioni: per riappropriarsi della propria storia è necessario «assumersi la responsabilità di tutta la vita che si è avuta alle spalle».

Gabriele Romagnoli è nato a Bologna nel 1960. Giornalista e scrittore, è stato inviato della *Stampa* negli Stati Uniti, editorialista della *Repubblica*, direttore di *Gq*, sceneggiatore televisivo, e ha collaborato con riviste e quotidiani tra cui *Vanity Fair* (su cui ha recentemente ripreso a scrivere con la rubrica *Il capitano Solo*), *Diario* e *Avvenire*. Dopo aver esordito nell'antologia *Giovani Blues* con il racconto *Undici calciatori*, ha scritto *Navi in bottiglia* (Mondadori, 1993), *In tempo per il cielo* (Mondadori, 1995), *Passeggeri. Catalogo di ragioni per vivere e volare* (Garzanti, 1998), *Louisiana blues* (Feltrinelli, 2001), *Non ci sono santi. Viaggio in Italia di un alieno* (Mondadori, 2006) e la raccolta di monologhi *Il vizio dell'amore* (Mondadori, 2007). Il suo ultimo romanzo è *Un tuffo nella luce* (Mondadori, 2010). Nel 2013, sempre per Mondadori, è uscito *Domanda di grazia*, una breve non fiction novel sul caso Rossi.





– George Steiner, «Elogio del lettore: così i libri si specchiano in noi» <i>la Repubblica</i> , primo maggio 2013	5
– Massimo Rizzante, «Dimenticare Borges» <i>la Repubblica</i> , 3 maggio 2013	7
– Tim Parks, «Come avere successo con le donne. Impariamo l'inglese con Leopardi» <i>Domenica del Sole 24 Ore</i> , 5 maggio 2013	9
– Antonio Gnoli, «Pahor: “A cento anni scrivo e prendo l'autobus. Mi spaventa l'idea di dover lasciare la vita”» <i>la Domenica di Repubblica</i> , 5 maggio 2013	11
– Franco Cordelli, «Ribeyro fa la genealogia dei tabagisti» <i>La Lettura del Corriere della Sera</i> , 5 maggio 2013	15
– Aldo Cazzullo, «I ragazzi di Torino che rifecero l'Italia» <i>Corriere della Sera</i> , 6 maggio 2013	17
– Cristiano De Majo, «Psicoanalisi di un testimone» <i>Studio</i> , 8 maggio 2013	19
– Tullio De Mauro, «Italiano straniero in patria» <i>Il Messaggero</i> , 10 maggio 2013	25
– Giuseppe Pontiggia, «Il lettore della casa editrice» <i>Domenica del Sole 24 Ore</i> , 12 maggio 2013	27
– Antonio Franchini, «Lo sguardo di Peppo» <i>Domenica del Sole 24 Ore</i> , 12 maggio 2013	31
– Marcello Veneziani, «Nicolás Gómez Dávila, l'oscurantista luminoso che cesellava le parole» <i>il Giornale</i> , 13 maggio 2013	32
– Francesco Ermani, «Il silenzio di don Lisander» <i>la Repubblica</i> , 13 maggio 2013	34
– Simonetta Fiori, «Siate saggi: non-fiction, filosofia e memoir, una start up chiamata Utet» <i>la Repubblica</i> , 13 maggio 2013	36
– Nadia Fusini, «Incontri mancati: quando Dostoevskij non conobbe Dickens» <i>la Repubblica</i> , 14 maggio 2013	38





Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. | Italo Calvino

– Antonio Gnoli, «Variazioni sul Pendolo» <i>la Repubblica</i> , 15 maggio 2013	40
– Simonetta Fiori, «L'editore totale» <i>la Repubblica</i> , 16 maggio 2013	43
– Enrico Franceschini, «Le correzioni» <i>la Domenica di Repubblica</i> , 19 maggio 2013	46
– Antonio Gnoli, «Nico Naldini: lo scrittore friulano si racconta. Letteratura, arte e omosessualità» <i>la Domenica di Repubblica</i> , 19 maggio 2013	48
– Paolo Nori, «Il “mio” Salone vissuto da zombie» <i>il Fatto Quotidiano</i> , 21 maggio 2013	52
– Stefano Bartezzaghi, «Un uomo chiamato David Foster Wallace» <i>la Repubblica</i> , 21 maggio 2013	54
– Eugenio Scalfari, «Il viaggio dell'eroe» <i>la Repubblica</i> , 23 maggio 2013	57
– Luigi Forte, «Il bisturi di Cases» <i>la Stampa</i> , 24 maggio 2013	60
– Umberto Eco, «La morale è nella leggerezza» <i>Domenica del Sole 24 Ore</i> , 26 maggio 2013	62
– Domenico Scarpa, «L'occholino di Einaudi» <i>Domenica del Sole 24 Ore</i> , 26 maggio 2013	65
– Claudio Magris, «Perdersi in una selva oscura: il destino dell'Ulisse moderno» <i>Corriere della Sera</i> , 27 maggio 2013	67
– Dino Baldi, «L'editore sul lettino dello psicanalista digitale» <i>doppiozero</i> , 29 maggio 2013	70

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani e periodici nazionali
tra il primo e il 31 maggio 2013.

impaginazione a cura di **Oblique Studio**





Elogio del lettore: così i libri si specchiano in noi

Cari lettori, sono i libri ad avere bisogno di voi

George Steiner, la Repubblica, primo maggio 2013

I più grandi lettori di Sofocle e di Shakespeare sono gli attori e gli sceneggiatori che animano le parole. Imparare una poesia a memoria è come incontrarlo a metà strada nel viaggio ogni volta sorprendente della sua venuta al mondo. In una «lettura ben fatta» (Péguy), il lettore lo rende qualcosa di paradossale: un'eco che riflette il testo e contemporaneamente entra in sintonia con esso attraverso le percezioni, i bisogni e le sfide che lo caratterizzano. I nostri momenti d'intimità insieme con un libro, dunque, sono a tutti gli effetti dialettici e reciproci: leggiamo il libro, ma, più profondamente forse, è il libro a leggere noi. Ma perché l'arbitrio, la natura sempre discutibile di questi momenti d'intimità? I testi che ci trasformano possono essere, sul piano sia formale sia storico, delle banalità. Come un ritornello alla moda, il romanzo poliziesco, la notizia trascurabile, l'effimero può presentarsi d'improvviso alla nostra coscienza e penetrare nella profondità di noi stessi. Il canone dell'essenziale varia a seconda dell'individuo, della cultura, ma anche della fase della vita. Vi sono libri considerati capolavori durante l'adolescenza e che in seguito diventano illeggibili, o altri improvvisamente riscoperti sulla scena letteraria o nella vita privata.

La chimica del gusto, dell'ossessione, del rifiuto è strana e indecifrabile quasi come quella della creazione estetica. Individui molto simili tra loro per le origini, la sensibilità o l'ideologia in comune possono adorare il libro da tutti detestato, considerare kitsch ciò che altri considerano un capolavoro. Coleridge parlava di *hooked atoms*

della coscienza che s'intrecciano nelle forme più imprevedibili; Goethe parlava delle «affinità elettive» – ma sono soltanto immagini.

Le complicità tra l'autore e il lettore, tra il libro e la lettura, sono imprevedibili, volubili, hanno radici misteriose come quelle dell'eros. O, forse, dell'odio; esistono infatti testi indimenticabili che ci trasformano e che arriviamo al punto di odiare: a teatro non sopporto, e tantomeno posso insegnare, l'*Otello* di Shakespeare, la versione di Verdi invece mi sembra, sotto diversi punti di vista, la più coerente, quasi un miracolo dell'uomo.

Il paradosso dell'eco vivificante tra libro e lettore, dello scambio vitale improntato alla reciproca fiducia, è legato a particolari condizioni storiche e sociali. «L'atto classico della lettura», secondo la definizione che ho cercato di fornire nel mio lavoro, richiede silenzio, intimità, cultura letteraria (*literacy*) e concentrazione. In mancanza di tali elementi, una lettura seria, una risposta ai libri che sia anche responsabilità è inconcepibile.

Leggere, nel vero senso del termine, una pagina di Kant, una poesia di Leopardi, un capitolo di Proust, significa avere accesso a momenti di silenzio, alla salvaguardia dell'intimità, a un certo livello di formazione linguistica e storica pregressa. E poi avere a portata di mano strumenti che aiutino nella comprensione quali dizionari, grammatiche e opere d'importanza storica e critica. Dall'epoca dell'Accademia ateniese fino a metà del xx secolo, molto schematicamente, una condizione simile coincideva con la definizione di cultura. In misura maggiore o minore, essa costituì





sempre il privilegio, il piacere e l'obbligo di un'élite. Dalla biblioteca di Alessandria alla cella di san Girolamo, dalla torre di Montaigne all'ufficio di Karl Marx presso il British Museum, le arti della concentrazione – che Malebranche definiva come la «devozione naturale dell'animo» – hanno sempre avuto un ruolo centrale nella vita del libro.

È sotto gli occhi di tutti che ai giorni nostri queste arti hanno ridotto il proprio campo d'azione, diventando un «mestiere» universitario sempre più di competenza degli specialisti. Tra gli adolescenti americani una percentuale superiore all'80 per cento non è capace di leggere in silenzio; nel sottofondo vi è sempre musica più o meno amplificata. L'intimità, la solitudine che rende possibile un incontro approfondito tra il testo e la sua ricezione, tra la lettera e lo spirito, oggi è una singolarità eccentrica, psicologicamente e socialmente sospetta.

Inutile soffermarsi sul declino del nostro insegnamento secondario, sul disprezzo che esso nutre verso l'apprendimento classico, verso lo studio mnemonico. Ormai nelle nostre scuole è ampiamente diffusa una forma di amnesia pianificata.

Contemporaneamente, il formato del libro in sé, la struttura del copyright, dell'edizione tradizionale, della distribuzione in libreria, come sapete meglio di me, sono in pieno mutamento, per non dire che si stanno rivoluzionando. Già oggi gli autori possono

raggiungere i propri lettori direttamente su internet, chiedendo loro d'instaurare un canale di comunicazione diretto (così è stato «pubblicato» l'ultimo John Updike). Sono sempre più numerosi i libri che si leggono on line, sullo schermo di un computer, o che si acquistano via web. Ottanta milioni di volumi della Biblioteca del Congresso, a Washington, sono disponibili (soltanto) in forma elettronica.

Nessuno, per quanto bene informato, può prevedere che cosa ne sarà del concetto stesso di autore, di testualità, di lettura personale. Non vi è alcun dubbio che si tratti di evoluzioni veramente elettrizzanti, che implicano liberalizzazioni economiche e opportunità sociali di grande rilievo. Ma sono contemporaneamente la causa scatenante di gravi perdite. Sempre più, libri scritti, stampati, pubblicati e acquistati «alla vecchia maniera» apparterranno alle «belle lettere», a quello che i tedeschi definiscono, pericolosamente, *Unterhaltungsliteratur*, «letteratura d'intrattenimento». Sempre più la scienza, l'informazione e il sapere in tutte le sue declinazioni saranno trasmessi e memorizzati on line ricorrendo a strumenti elettronici. Segnali di crisi già presenti nella nostra cultura e nelle nostre lettere (*literacies*) non potranno che accentuarsi. Più che mai abbiamo bisogno dei libri, ma anche i libri hanno bisogno di noi. Quale privilegio più grande se non quello di essere al loro servizio?





DimENTICARE BORGES

La nuova generazione di scrittori che vuole riscattare l'Argentina

Massimo Rizzante, la Repubblica, 3 maggio 2013

Quando mi sono messo in testa di tradurre le poesie di Osvaldo Lamborghini, poeta e prosatore argentino nato nel 1940 a Buenos Aires e morto, dopo una vita vissuta in camere d'albergo e stanze d'ospedale, nel 1985 a Barcellona, sapevo benissimo che era un azzardo. Anzi un duplice azzardo. Da anni è un autore di culto in patria, ma è sconosciuto nel nostro paese. Lamborghini, inoltre, che non ha mai voluto imparare nulla fino in fondo, aveva a suo tempo rinunciato ad apprendere qualsiasi lingua. Leggeva tutto, Rimbaud, Kafka, Dostoevskij, Broch, Musil, Marx, Freud, Lacan, nel *castellano* di Buenos Aires. Il suo «museo immaginario» è costituito soprattutto dall'epica gauchesca del Martín Fierro di José Hernández, dai romanzi di Roberto Arlt che, con l'opera di Borges e Cortázar, sono i pilastri della letteratura argentina del xx secolo, dalla poesia di Oliverio Girondo e da quella di Macedonio Fernández, dall'*Adán Buenosayres* di Leopoldo Marechal, senza dimenticare il suo amore per l'argot boarense, il *lunfardo* di tanti tanghi famosi.

Mentre traducevo, in un momento di pausa, mi sono chiesto: che cosa ne sa veramente il lettore italiano – non parlo dello specialista – della letteratura argentina? E che cosa ne ha tratto il lettore per definizione non specialista che dovrebbe essere lo scrittore della provincia italiana all'epoca della globalizzazione letteraria? Perché se è vero, come recita una vecchia battuta, che l'argentino è un francese di origini italiane, è altrettanto vero che la sua migliore letteratura, così segreta, enigmatica, polimorfa, perversa, a volte paranoica, in ogni caso così aliena dagli imperativi della verosimiglianza e dal colore locale, è

sempre stata un po' indigesta ai nostri palati. C'è un caso eclatante: Rodolfo Wilcock, amico di Silvina Ocampo e Bioy Casares, scrittore, poeta, traduttore e critico, nato a Buenos Aires nel 1919, trasferitosi in Italia nel 1957 e morto nella sua casa di Lubriano nel 1978. La sua opera vive in due lingue, ma mentre tra gli scrittori e molti lettori argentini e latinoamericani quella festa dell'umorismo e dell'irriverenza intellettuale che si chiama *La sinagoga degli iconoclasti* (tra l'altro pubblicato nel 1972 da Adelphi in italiano prima che in castigliano) ritenuto uno dei libri più importanti del xx secolo, in Italia non ha praticamente pubblico. Sì, qualcuno dirà: c'è sempre Borges. Ma Borges, dopo aver attraversato in buona compagnia il fuoco di fila degli armigeri del post-modernismo, è diventato una figura totemica che non compromette più nessuno, è un oggetto di culto e come tale rischia di essere letto soltanto nei corsi universitari. Un po' come Ernesto Sabato (l'editrice Sur ha ripubblicato di recente l'ultimo dei suoi tre romanzi *L'angelo dell'abisso*), con la sola variante che il suo culto si è appannato perfino in patria. Poi, mi domando, che ce ne facciamo oggi delle *Finzioni* di Borges, presi come siamo nella spirale della *doc-fiction*? E di Cortázar, così lontano, schivo e intrattabile a causa della sua pericolosa immaginazione? Chiedere oggi a uno scrittore italiano, che scambia una cronaca giornalistica per un romanzo, di concepire quest'ultimo come un luogo ludico e un campo di possibilità conoscitive, sarebbe tanto assurdo quanto chiedergli, prima di confezionare il suo ennesimo noir, di rileggersi *Sei problemi di Don Isidro Parodi* (1942), di





recente ripubblicato da Adelphi. Che cosa fare anche di Manuel Puig, che alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, nel suo *Il tradimento di Rita Hayworth*, aveva già inglobato nel romanzo i luoghi comuni del feuilleton, del cinema, della telenovela, anticipando e dando forma artistica a quello spreco onanistico che ancor oggi va sotto il nome di romanzo pop? Ci rimangono i

Forse Gombrowicz non amava di Borges ciò che Cioran invece prediligeva: il fatto che nella sua opera «profondità ed erudizione», che di solito non vanno d'accordo, si conciliano

simpatici mascalzoni del popolare e divertente Osvaldo Soriano, la deriva della *literatura gangsteril*... Roberto Bolaño, che era cileno, ma conosceva a menadito la letteratura argentina, ha affermato in un saggio raccolto in *Tra parentesi* che forse «l'influsso di Soriano è radicato nella vendita dei suoi libri». Certo, oggi bisogna tenerne in debito conto.

Un giorno, rileggendo alcuni appunti di Lamborghini, mi sono ricordato di quando nel 1963 Witold Gombrowicz, il grande romanziere polacco autore di *Ferdydurke*, lasciò l'Argentina dove era giunto nel 1939 poco prima che i nazisti invadessero il suo paese. Salutò amici e discepoli dicendo con il suo solito humour: «*Muchachos, maten a Borges*». Perché uccidere Borges? Da che cosa Gombrowicz voleva mettere in guardia i giovani scrittori argentini? Non certo dal suo cosmopolitismo, dalla sua curiosità da «forzato dell'universalità», come disse di lui una volta Cioran. Forse Gombrowicz non amava di Borges ciò che Cioran invece prediligeva: il fatto che nella sua opera «profondità ed erudizione», che di solito non vanno d'accordo, si conciliano, che ogni suo ragionamento filosofico, anche il più astratto, fosse trasfigurato in qualcosa di «aereo», in un «merletto».

Forse mi sbaglio, ma credo che quei giovani scrittori argentini di allora non abbiano dato ascolto al monito di

Gombrowicz. Penso a Rodolfo Walsh, a David Viñas, a Juan José Saer (di cui La Nuova Frontiera ha pubblicato di recente *Cicatrici*), a Tomás Eloy Martínez (il cui capolavoro *Santa Evita*, è appena uscito da Sur) e ai noti Ricardo Piglia, che con i fantasmi di Gombrowicz combatte da sempre (*Respirazione artificiale*, il suo primo romanzo del 1980, è uscito di recente da Sur), a César Aira (amico di Lamborghini e curatore delle sue opere), a Rodolfo Fogwill... Tutti costoro hanno fatto una cosa diversa, li hanno letti entrambi: tutti sono figli della profondità erudita di Borges e del profondo scetticismo nei confronti dell'erudizione di Gombrowicz, dell'ironia metafisica del primo e della comicità rabelaisiana del secondo, della libertà di Borges di trattare un documento come un racconto e di quella di Gombrowicz di immaginare il romanzo come un *Grand Jeu*, un gioco dove la gravità dei temi non rinuncia all'invenzione delle forme.

E questo vale anche per gli scrittori argentini di oggi come Sergio Brizzio, Alan Pauls, Rodrigo Fresán, Sergio Chejfec, Damián Tabarovsky e Patricio Pron (di cui è appena uscito da Guanda *Lo spirito dei miei padri si innalza nella pioggia*), il quale, oltre che buon romanziere, ha scritto un saggio su Copi (Buenos Aires, 1939 – Parigi, 1987), scrittore, fumettista, attore, drammaturgo e travestito la cui opera (per altro quasi tutta in francese) dovrebbe finalmente essere scoperta anche in Italia. Perché esiste una relazione molto specifica tra l'America Latina e in particolare l'Argentina, e l'Europa, che spiega forse, al di là dei meriti e della passione di qualche casa editrice, la nostra difficoltà di avvicinarci davvero a questi autori: mentre in America Latina sono molto consapevoli delle loro radici europee, noi in Europa, e in particolare in Italia, non siamo per nulla coscienti del nostro vincolo con l'America Latina. Ci crediamo superiori? Non lo so. Di sicuro, sebbene invasi da ogni sorta di retorica multiculturalistica, non sentiamo l'esigenza di completarci, di creare un mondo più complesso, neppure dopo aver constatato – per lo più a pezzi e bocconi – che il solo evento significativo della storia del romanzo della seconda metà del xx secolo è accaduto proprio in quei paesi. E continua ad accadere.





Come avere successo con le donne. Impariamo l'inglese con Leopardi

Uno dei modi più sicuri e diffusi è trattarle male. Per Giacomo ciò si spiega con la «grazia» legata a ciò che è straordinario. Può essere resa con «grace»?

Tim Parks, Domenica del Sole 24 Ore, 5 maggio 2013

Qualcuno, sentendo che mi propongo di rendere lo *Zibaldone* in un inglese se non scorrevolissimo almeno facilmente leggibile, immagina che si tratti di un'operazione di *dumbing down* e mi scrive preoccupandosi per un Leopardi sciolto come il gelato che tanto amava. Vediamo se c'è da essere ansiosi. Ecco il poeta alle prese con una delle sue idee non proprio politicamente corrette.

«Alla considerazione della grazia derivante dallo straordinario, spetta in parte il vedere che uno dei mezzi più frequenti e sicuri di piacere alle donne, è quello di trattarle con dispregio e motteggiarle eccetera. Il che anche deriva da un certo contrasto eccetera che forma il piccante. E ancora dall'amor proprio messo in movimento, e renduto desideroso dell'amore e della stima di chi ti dispregia, perché ella ti pare più difficile, e quindi la brami di più eccetera. E così accade anche agli uomini verso le donne o ritrose, o motteggianti eccetera».

Se traduciamo la prima frase letteralmente, quasi parola per parola, abbiamo: «To the consideration of the grace deriving from the extraordinary, belongs in part the seeing that one of the most frequent and sure means of being pleasing to women is that of treating them disparagingly and mocking them, eccetera».

Non solo questa sintassi è improponibile in inglese, ma anche incomprensibile a chi non conosce l'italiano che scimmietta. C'è poi il problema che ottocento pagine prima, Leopardi ha speso vari paragrafi a definire il significato (per lui) della parola

«grazia» che «consiste in un certo irritamento nelle cose che appartengono al bello e al piacere». Ahimè, quei paragrafi non sono inclusi nella selezione dello *Zibaldone* che sto traducendo io, così i miei lettori non ne saranno stati avvisati.

Che fare? Potrei tradurre con la parola affine – «grace» – rimandando il problema a una nota a piè di pagina; ma in che modo questa soluzione sarebbe migliore di una parafrasi nel testo stesso? Lo *Zibaldone* non è un romanzo o una poesia dove precisare il senso di una parola potrebbe distrarre il lettore dalla narrativa o far perdere un ritmo lirico. Prima di risolvere questa difficoltà, però, cerchiamo di offrire una traduzione decente della frase a livello sintattico, che già è un'impresa. Bisogna spostare tutti i mobili nella stanza...

«That one of the most common and sure ways of being a success with the women is to mock them and talk them down is something we can partly ascribe to the GRAZIA arising from things that are out of the ordinary, though it is also the result of the kind of contrast eccetera that produces piquancy, and again of the self regard set in motion such that the woman yearns for the love and respect of the man talking her down; and since this seems harder than usual to get she hankers after it all the more, eccetera, The same is true of men when they meet women who mock them or play hard to get, eccetera».

Qui ho cercato di costruire un inglese convincente, con molte parole «neutre», ma introducendo due espressioni moderne – *talk down* (per dispregiare)





e *play hard to get* (per ritrose). La modernità non diminuisce la complessità del pezzo, che rimane tutta, ma lo rende più immediato, incoraggiando il lettore contemporaneo inglese a rendersi conto che il poeta parla di comportamenti riconoscibili e attuali.

E adesso, dopo riflessioni infinite, affrontiamo «grazie». Siccome alla fine devo interpretare, perché così com'è la parola non ha senso in inglese, tanto vale farlo nel testo piuttosto che in una nota. Faccio pure varie altre modifiche, tanto per vedere l'effetto.

«One of the most common and sure ways of being a success with the women is to mock them and talk them down and so on, a fact we can partly ascribe to that frisson of attraction arising

from all things out of the ordinary, though it's also the result of the kind of contrast that gives us piquancy, and again of the self regard that has the woman yearning for love and respect from the man talking her down, and yearning all the more because he seems more difficult than most. The same is true of men when they meet women who mock them or act coy».

Il *pathos* del traduttore è il dover prendere decisioni impossibili e mai del tutto soddisfacenti. Non sono affatto convinto di questa versione. Inserisco un asterisco accanto a «frisson» per ricordarmi di ripensarci quando comincio la revisione... Questo *Zibaldone*, per il momento, è decisamente a *work in progress*, eccetera.





Pahor: «A cento anni scrivo e prendo l'autobus. Mi spaventa l'idea di dover lasciare la vita»

Il grande autore sloveno racconta la guerra, il lager, la letteratura

Antonio Gnoli, la Domenica di Repubblica, 5 maggio 2013

Al bar Luksa di Prosecco, pochi chilometri da Trieste, sulla mezza costa che guarda il mare, mi attende Boris Pahor. Arrivo che è già lì, di prima mattina, seduto di spalle alla grande specchiera, in attesa di un piccolo caffelatte. Ha appeso il cappotto e il basco e tra le mani stringe un giornale sloveno che parla di lui. L'occasione, credo, sia la pubblicazione di *Figlio di nessuno* un'autobiografia (scritta in collaborazione con Cristiana Battocletti) che racconta la sua vita. Pahor compirà alla fine di agosto cent'anni e la sua vita per come si è svolta si può considerare davvero straordinaria. Dice che per giungere al bar, da dove abita a un paio di chilometri, prende un autobus. È un uomo energico e minuto quello che siede di fronte a me. Vestito con la dignità che si usava in certe domeniche di paese. I grandi occhiali disperdono il volto affilato, la voce risuona ancora chiara e netta. Una frase mi colpisce: «Le parole non redimono la condotta umana, ma aiutano a chiarirla, a spiegarla, a intenderla».

C'è una parola che predilige?

Un tempo è stata la parola «No». L'ho pronunciata, a volte gridata, nella consapevolezza che dovessi oppormi a qualche ingiustizia. Ci scrissi anche un libro *Tre volte no*: no al fascismo, no al nazismo, no alla dittatura comunista. Ho imparato questi «no» a mie spese, sulla mia pelle.

Quando il No si è affacciato la prima volta?

Avevo sette anni, a Trieste i fascisti diedero fuoco al Narodni, l'edificio nel quale era stata ricavata la sede della casa della cultura slovena. Fu l'inizio di una

lunga persecuzione per il nostro popolo. I libri nella nostra lingua venivano accatastati e bruciati, a scuola dovevamo cancellare le nostre origini. Ci obbligarono a parlare e scrivere esclusivamente in italiano. Questo fu per me, per noi sloveni, il fascismo. E il No che ne seguì.

Come visse il trauma?

Con enorme sofferenza, paura e vergogna. Ancora oggi non mi rassegnò a quelle umiliazioni. I miei mi mandarono in seminario. Anche lì dovevamo leggere e scrivere in italiano. Ricordo che il maestro mi obbligò sadicamente a leggere un mio tema. I compagni scoppiarono a ridere per gli strafalcioni che conteneva. Avevo perfino scritto che «il piroscifo s'annegò» invece di «naufragò». Mio padre decise a quel punto che avrei preso delle lezioni private.

Cosa faceva suo padre?

Era un venditore ambulante. La nostra famiglia triestina era dedita al piccolo commercio. Papà vendeva soprattutto burro, ricotta e miele. Girava per i mercati con una cassapanca fornita di ruote. Poi alzava una tenda, che quando c'era la Bora era difficilissimo tenerla su. E l'estate il caldo scioglieva il burro. Capii che quel lavoro era una dannazione e che se avessi potuto avrei fatto altro nella vita.

Intanto studiava.

Già, ma le scuole fatte in seminario non erano equiparate e mi ritrovai a dover sostenere gli esami di liceo nientemeno che in Africa, dove ero stato spedito





durante la guerra. Feci l'esame di maturità a Bengasi. Eravamo in trentasei e solo in tre passammo.

Che ricordo ha dell'Africa?

Niente di particolare. Come sloveno ero macchiato. Però a Bengasi, più che a Tripoli, c'era una buona convivenza tra le popolazioni. Ma non ho grandi ricordi.

«C'era il caos. Tutti cercavamo di metterci in abiti civili. Tornai a Trieste, pensando di entrare nelle file partigiane. La mamma mi portò gli scarponi da montagna. Alla fine decisi di restare in città, anche da lì si poteva fare la lotta clandestina»

Gli inglesi ci bombardavano e noi sentivamo che quella guerra si stava perdendo. Poi contrassi l'itterizia e fui rispedito in Italia. Era il gennaio del 1941. Fino all'otto settembre del 1943 ho lavorato nel servizio informazioni militari come interprete.

L'8 settembre fu la data della disfatta. A lei cosa accadde?
C'era il caos. Tutti cercavamo di metterci in abiti civili. Tornai a Trieste, pensando di entrare nelle file partigiane. La mamma mi portò gli scarponi da montagna. Alla fine decisi di restare in città, anche da lì si poteva fare la lotta clandestina. Malauguratamente una mattina irruppe in casa nostra un gruppo di *domobranzi*.

Formavano un'organizzazione clerico-fascista di Lubiana che rastrellava la zona a caccia di partigiani. Trovarono un volantino, mi arrestarono, consegnandomi alla Gestapo. Fui lungamente torturato.

Cosa volevano i tedeschi?

Sapere chi mi aveva consegnato il volantino, che poi era un proclama per la liberazione di Trieste.

E lei?

Ho resistito, per fortuna parlavo abbastanza tedesco per poter fornire una storia convincente. Invece di impiccarmi mi spedirono a Dachau.

Questa storia tragica lei l'ha raccontata in quel romanzo avvincente e disperato che è Necropoli. Lei era un prigioniero politico; cosa la distingueva dagli ebrei?

Avevamo disegnato un triangolo rosso, con cui i nazisti distinguevano il deportato politico. Ovviamente, era diverso il nostro status. Voglio dire che nessuno di noi era destinato alle camere a gas. Finivamo nei campi di lavoro. E qui spesso si trovava la morte per malattia o per stenti.

A un certo punto mi trasferirono nel campo di Harzungen. All'alba si partiva per Dora. Qui lavoravamo nelle gallerie sul confine franco-tedesco. Il nostro compito era sgombrare il terreno dalla rotaie. Lo spazio ricavato serviva per ultimare la costruzione dei razzi v2. In quei tunnel, in cui la temperatura scendeva sotto zero e il vento gelido soffiava implacabile, sono morti ventimila prigionieri. Oggi non si parla più del campo Dora e delle sue vittime. E del modo in cui alcune tra loro cercarono eroicamente di sabotare i missili e furono ripagate con l'impiccagione.

Perché non se ne parla?

Perché il capo del progetto v2 era Wernher von Braun. Dopo la guerra lo scienziato nazista fu accolto dagli americani e messo a capo del progetto di conquista dello spazio. Gli diedero medaglie e onorificenze, dimenticando cosa era stato questo signore iscritto al partito nazista fin dal 1937.

Come ha fatto a cavarsela, a sopravvivere a tutto questo?

La conoscenza di alcune lingue ha fatto sì che potessi servire come interprete. Poi, grazie a una serie di circostanze, riuscii a diventare infermiere. Incarichi che mi risparmiarono il lavoro nelle gallerie. Era l'autunno inoltrato del 1944. La sensazione che la guerra fosse perduta esasperò il comando tedesco che decise di trasferirci a Bergen Belsen, un lager la cui fama era legata alla morte. Vi venivano trasferiti i deportati in fin di vita o quelli che sarebbero stati eliminati. Facemmo un allucinante viaggio in treno di quattro giorni. Si sparse la voce che ci avrebbero eliminati con del veleno nella minestra. Ci rincuorò sentire il rombo degli aerei alleati.



Quando finì quell'incubo?

Gli inglesi entrarono a Bergen Belsen quattro giorni dopo il nostro arrivo. Ci somministrarono i primi aiuti. Ci chiesero di aspettare l'indagine di una commissione. Ero impaziente, perciò decisi di unirmi a un gruppetto di persone che con mezzi di fortuna attraversò l'Olanda, il Belgio e infine la Francia. Giunsi a Lille e qui mi recai in un centro di accoglienza della Croce Rossa. Scoprirono che avevo contratto la tisi e mi spedirono in un sanatorio. Mi innamorai di un'infermiera. Anzi, fu lei a interessarsi a me. Ero inzuppato di morte. E questa ragazza, attraente e imprevedibile, rappresentò la mia rinascita.

Come si chiamava?

Arlette. Fu una vicenda d'amore bella e contrastata. Dopo il mio ritorno a Trieste la rividi due volte. Si era sposata. Anni dopo scrissi un romanzo su questa storia. Volevo che lei lo sapesse. Ma seppi che era morta da un mese. La sorella mi disse che attraverso un programma radiofonico aveva saputo del libro e che glielo comprò. Non so se ha fatto in tempo a leggerlo.

Cosa è stato per lei scrivere?

Un modo per riaffermare le mie radici. La felicità di ritrovare ogni volta la mia identità. Ma al tempo stesso è stata una cura, un modo per scaricare quello che portavo dentro. «Scaricare» è un verbo forte. Ma credo renda l'idea di cosa vuol dire liberarsi dall'angoscia della morte.

In molti sopravvissuti ha albergato la tentazione del suicidio. E in lei?

Non l'ho mai avvertita. Ma non è detto che in una specie di smarrimento uno non lo faccia senza saperlo di fare.

Lei che ha vissuto a contatto con la morte, oggi la spaventa?

Mi spaventa di dover lasciare la vita. Penso che l'eternità sia un grande vuoto. C'è la consolazione del cristianesimo. Ma bisognerebbe avere la fede.

E lei non ce l'ha?

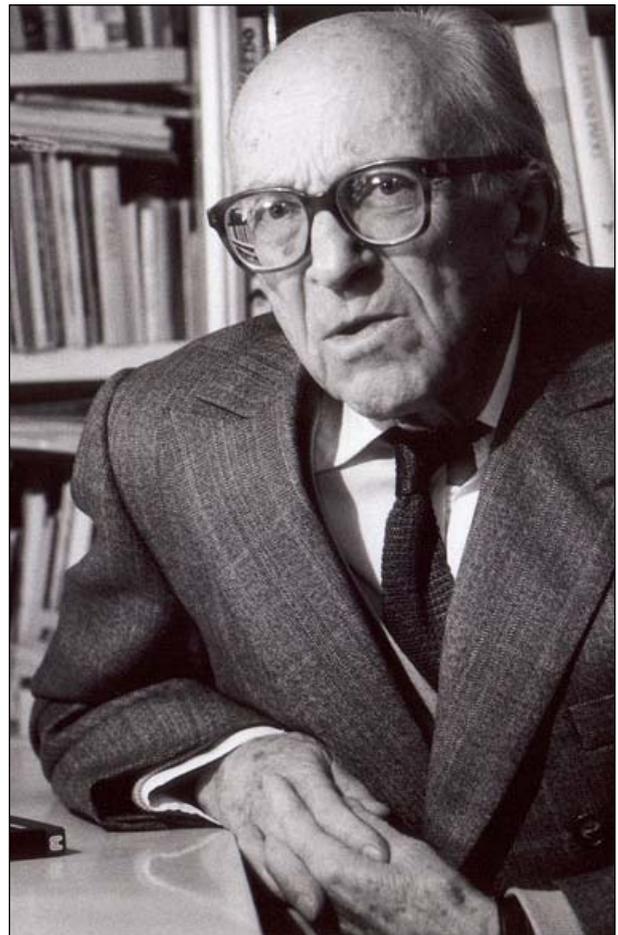
Del cristianesimo mi piace l'insegnamento dell'amore e del perdono. Ma accanto a Cristo ci sono milioni di Cristi, gente che soffre. Se Dio è immensamente potente e buono, perché tutto questo è accaduto?

Lei è nato a Trieste quando ancora c'era l'impero asburgico. Sente l'importanza della Mitteleuropa?

Siamo stati educati da Vienna. Ma in me prevale la parte mediterranea. Ci sono la vite e il mare nel mio cuore. La prima cosa che scrissi riguardava il mare. Poi sono venute le tragedie.

Cosa le hanno lasciato?

Ferite che non si rimarginano. La letteratura dovrebbe raccontare questo dolore. Insegnare a fare attenzione al pericolo di perdere la libertà.





Come è oggi la sua vita?

Sono una persona solitaria. Non amo i salotti. Mi alzo alle sei e trenta e alle sette ascolto la radio slovena. Mangio pochissimo. Scrivo, a volte passeggiando. Prendo l'autobus per spostarmi. Se devo incontrare qualcuno preferisco farlo qui nel retro di questo bar.

Vedo che proprio dietro di lei hanno installato due slot-machine.

Le hanno messe da poco. Mi disturbano, ma che ci posso fare? A quasi cent'anni, ho imparato la sopportazione.

Come li festeggerà?

A Lubiana, una casa editrice sta preparando una pubblicazione su di me. Andrò presto a Lille per un incontro e poi a Strasburgo nella grande libreria Kléber. Ci vado perché sta crescendo il disinteresse per il passato.

Non c'è più memoria?

Dilaga l'oscurità e con essa l'indistinzione.

E il futuro?

Non mi aspetto granché. Se ragiono con la mente chiara mi fido poco dell'uomo e delle sue pulsioni. Basta vedere cosa è accaduto nel Novecento. Ma poi mi dico: Boris, se tu sei qui a raccontarlo, e qualcuno ancora ascolta, allora non si è proprio soli. Non abbiamo del tutto fallito.





Ribeyro fa la genealogia dei tabagisti

Una raccolta dello scrittore peruviano scomparso nel '94, dal passo sereno, distaccato, raramente ironico. Con temi e personaggi che rimandano ad altre sue opere

Franco Cordelli, La Lettura del Corriere della Sera, 5 maggio 2013

Il fumo è l'ultimo vizio che si sia potuto praticare pubblicamente, perciò non troppo sostenuto dalla letteratura. In *Solo per fumatori* il peruviano Julio Ramon Ribeyro ne dà una scintillante testimonianza storica. Chi furono i sostenitori del fumo, del suo imperscrutabile piacere? Dice Ribeyro: «Gli scrittori, in genere, sono stati e sono grandi fumatori. È curioso che non abbiano scritto libri sulla vita delle sigarette, come invece hanno fatto sul gioco, la droga, l'alcol».

Il primo riferimento al fumo citato dallo scrittore peruviano è in Molière. I grandi romanzieri dell'Ottocento non parlano di tabagismo. Bisognerà aspettare Hans Castorp che, sebbene malato, in *La montagna incantata* non capisce come si possa non fumare. L'unico pregnante discorso sul fumo è quello di Svevo: apologia con mille sotterfugi, senza alcun reale dissenso. Nel 1973, a quarantaquattro anni, lo stesso Ribeyro, per il quale la sigaretta è l'intermediario che ci consente un contatto con il fuoco, il solo dei quattro elementi da noi lontano, si opera per un cancro al polmone, ovviamente prodotto dal «vizio». La sua risposta alla malattia fu il racconto che dà il titolo a un libro uscito nel 1987, che di racconti nell'edizione italiana ne ha due in più: quelli che in calce hanno le date 1992 e 1993. Ribeyro morì nel dicembre del 1994.

In *Solo per fumatori* non si limita alle genealogie letterarie. Ci parla anche di quella familiare, di come suo padre smise per tempo, di come dei suoi quattro zii due morirono di cancro da fumo. Ribeyro ce ne parla nel suo consueto modo, invariato nel corso di

tre decenni, analogo nei romanzi e nei racconti. Benché sia sempre prossimo a sé stesso, anche quando si traveste (si traveste quasi sempre, ma come chi voglia farsi assolutamente riconoscere), egli è per così dire sereno, distaccato, distante. Raramente arriva all'ironia; a volte si coglie, come un rumore di fondo, un umore beffardo: e la beffa che gli riesce bene quando la riferisce a sé stesso nelle sue maschere, meno bene quando la estende al mondo circostante – quasi sempre, avanti negli anni, al mondo letterario, alle schermaglie tra scrittori, alle abitudini dei più o meno devoti lettori.

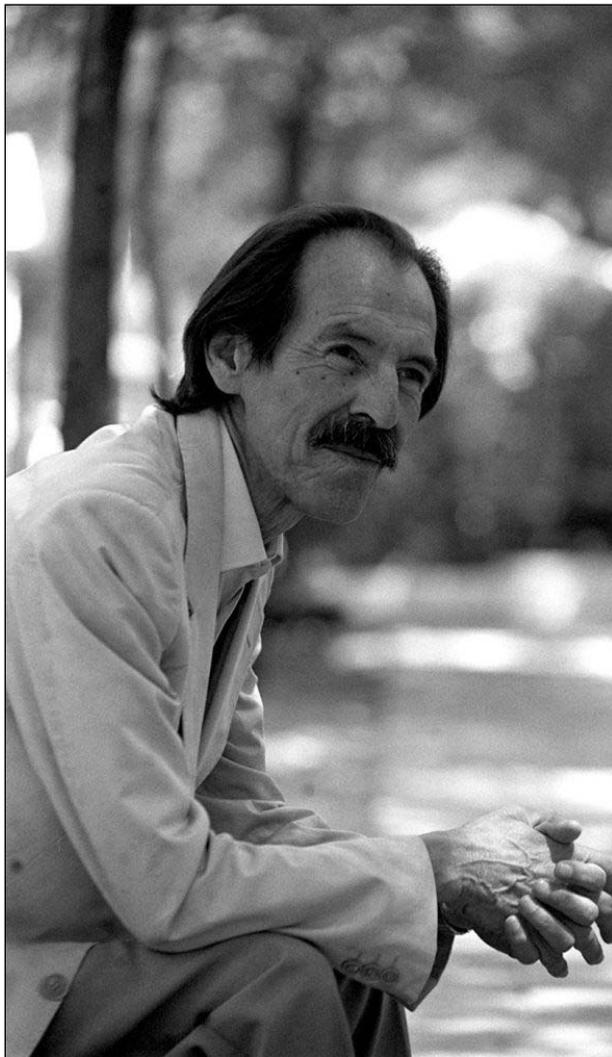
Tornando a *Solo per fumatori*, nel racconto «Assente a tempo indeterminato» il protagonista Mario non è che Ludo, il personaggio principale di *I genietti della domenica*, il secondo romanzo di Ribeyro (che ne scrisse tre). A sua volta, Ludo era una variazione, di poco conto fonetico, del Lucho di *Cronaca di San Gabriel*. Lucho era un adolescente di sedici anni, impegnato a fronteggiare uno sconosciuto stato d'animo: la cugina Leticia – quella maliziosa ragazzina con un neo all'angolo della bocca, maliziosa e dominatrice come una veterana non schifiltosa nei confronti della propria stessa crudeltà – che cosa vuole da lui? Lucho, come Ludo è più prosaico; benché, come sempre, etereo, irrelato, sciagurato. *Cronaca di San Gabriel*, del 1960, è un cosiddetto romanzo rurale che si riallaccia al capostipite della narrativa peruviana, *Il mondo è grande e alieno* di Ciro Alegría (1941), solo per l'ambientazione: ciò che in Alegría è mitologia Inca e lotta dei peones per l'affrancamento dalla





potestà dei latifondisti bianchi, in Ribeyro è secca annotazione esistenziale.

Lo testimonia al più alto grado d'intensità *Niente da fare, Monsieur Baruch* (nell'antologia italiana con questo titolo): racconto di un suicidio, agghiacciante come *Patriottismo* di Mishima. Ribeyro aveva ereditato da Alegria anche le convinzioni politiche, ma non le tradusse in azione. Gli effetti delle sue scelte, o inclinazioni, si vedono nei *Genietti* del 1965, che è invece un romanzo urbano. Ormai adulto, Ludo rifiuta troppo gravosi impegni di lavoro, butta ogni cosa all'aria e scende energico in città, pronto alla bohème: genietto fra genietti in attesa di creare l'opera della vita, tutti ben disposti



alle notti brave, alla dissipazione di sé, alla critica della vita degli altri.

In *Assente a tempo indeterminato* (una sintesi del romanzo) l'«assente» Mario dice cosa davvero gli importava: avrebbe dato una vita di sacrificio, di disciplina, di lavoro dedicato a quella sognata opera in cambio di un «momento felice». Il ripudio della letteratura, che era un rifugio, come in tanta tradizione del romanzo europeo, è qui fin troppo esplicito: «Per qualche ora essere a contatto con l'eternità, cioè con l'oblio».

Meno riusciti i racconti successivi, quelli satirici. In *Tè letterario* una vicina di casa e le sue amiche hanno invitato lo scrittore, pendolare tra la Francia e il Perù, a un loro pomeriggio: le donne parlano, tra l'altro di *Cronaca di San Gabriel* (e dicono cose piuttosto ovvie), e lui altrettanto ovviamente non verrà. In *La soluzione* compaiono in scena epifenomeni della vita letteraria. Tutti chiedono a Armando che cosa stia scrivendo. Armando sta scrivendo un racconto sull'infedeltà, gradirebbe suggerimenti: che fare avendo scoperto un tradimento della moglie dopo vent'anni di buona vita coniugale? Uccidere, divorziare, far finta di niente? Anche per Armando arriva il «momento luminoso» che non ci aspettiamo e che tuttavia, al pari della soluzione narrativa del racconto, sembra ovvio. Armando non sa come procedere ma appena s'infilta nel letto dove la moglie dorme le spara un colpo alla nuca. Un limite stilistico, di minore asciuttezza, si coglie in una sintassi che nella sua assertività ricorda certo Moravia o certo Parise: «Siccome era sabato, gruppi compatti di napoletani avevano preso l'aliscafo per trascorrere la giornata a Capri, cosicché le strade erano affollatissime». Questa citazione è però da *Nuit caprese cirius illuminata* scritto nel settembre del 1993. Lucho, che ora è Fabricio, a Capri è felice, si annoia, si libera, è schiavo dei ricordi. Ma ecco Yolanda, un irrealizzato amore di gioventù. Potrà, Fabricio, portare a compimento (a realtà) uno dei suoi antichi sogni? La schiavistica realtà diverrà quel momento felice, irrealisticamente, tenacemente, come una spirale di fumo, agognato?





I ragazzi di Torino che rifecero l'Italia. Da Bobbio a Eco

Il secondo dopoguerra di una città ormai risorta dopo gli anni di declino

Aldo Cazzullo, Corriere della Sera, 6 maggio 2013

È una Torino sparita, quella che viene raccontata e che racconta la storia dei Ragazzi di via Po. È sparita la Torino dura e viva degli anni Cinquanta e Sessanta, dove si costruiva la modernità italiana: la tecnologia, il design, la pubblicità, la comunicazione, la cultura, l'arte povera; e tutto, il Politecnico, gli atelier di Pininfarina e Giugiaro, lo studio Testa, *la Stampa*, l'Einaudi, il Partito comunista, la Juventus, l'università, le sperimentazioni artistiche, tutto era in qualche modo legato – per affinità o per contrapposizione – alla grande fabbrica, alla Fiat, a Mirafiori, la città dell'Apocalisse, dritta e squadrata, dove lavoravano quasi 60 mila uomini, quasi tutti operai. Ed è sparita anche la Torino sfiduciata e frustrata di fine secolo, quella in cui cominciai a raccogliere le testimonianze da cui il libro è nato. Una città impaurita dal declino industriale, timorosa del futuro, depressa e di cattivo umore, ma consapevole di sé e dei propri meriti, ancora animata da intellettuali che avevano qualcosa da insegnare al resto del paese. C'era ancora Norberto Bobbio. In un'epoca di finti buoni, lui era un finto burbero. Molto generoso e molto meticoloso, mi dava appuntamento in via Sacchi o nella sua casa a Pino, un nido d'aquila affacciato sulla città, per raccontarmi la cultura torinese del dopoguerra e per verificare il lavoro che avevo fatto; come un professore con lo studente che scrive la tesi. Quando trovava un errore, lo prendeva come un affronto personale. Non so per quale disgraziato motivo, avevo scritto Epicarmo Corbino anziché

Epicarmo. Bobbio partì con un lungo rimbrotto incentrato sulla superficialità del lavoro giornalistico e l'inaffidabilità dei lavori di ricerca storica basati soprattutto sui racconti orali. Io ascoltavo in silenzio. Poi lui concludeva con una nota positiva, mormorata in un borbottio appena intellegibile, il cui senso era: andiamo avanti a lavorare. C'era ancora Carlo Fruttero. Viveva sopra i portici di fronte alla stazione di porta Susa, in una casa arredata come negli anni Cinquanta. Le sue rughe si mimetizzavano con quelle del cuoio della poltrona, su cui sedeva a fumare Gauloises e a raccontare di quando faceva il giostraio nelle Fiandre, girava per Parigi in triciclo a consegnare sidro, partiva a piedi per Roma con i pellegrini dell'Anno Santo, insomma poneva le premesse della sua esistenza di torinese eccentrico. C'era ancora Edgardo Sogno, che non ne poteva più di passare per fragile vittima e stava per confidare che il «golpe bianco» voleva farlo davvero. C'erano ancora l'Avvocato e Umberto Agnelli, che fu generoso di dettagli sul passaggio di stagione, a metà degli anni Sessanta, quando la famiglia rivendicò per sé la gestione della Fiat a lungo affidata a Valletta. C'era ancora Alessandro Galante Garrone, che Valletta l'avrebbe volentieri epurato. C'era ancora Giorgio Bocca, che amava Torino e ne raccontava con frasi secche come spari. C'erano ancora Felice Andreasi e il suo humour timido, Raf Vallone, che prima di diventare attore aveva giocato nel Torino ed era stato capo della terza pagina dell'*Unità*, Giulio Bollati,





cui restavano tre mesi di vita. La Torino di oggi è molto cambiata. Non è mai stata così bella. Vi si vive meglio che vent'anni fa e ovviamente molto meglio che negli anni della ricostruzione – quando si fronteggiavano ancora le durezze della guerra, del boom – quando la città dovette affrontare l'arrivo di quasi mezzo milione di immigrati e del terrorismo, quando si contavano i feriti e i morti. La Torino di oggi assomiglia a quella di Gozzano: «Città favorevole ai piaceri». I palazzi del centro storico ridipinti, i caffè storici restaurati. Nuovi musei, stadi, mostre, fondazioni di arte contemporanea. Anche Torino conosce la grande crisi che scuote l'Occidente, ma è attrezzata per fronteggiarla, il terziario continua a crescere, così come il turismo. La Fiat che pareva fallita si è salvata, è ormai una multinazionale con un piede a Detroit e uno qui. C'è una cultura giovanile ricca di fermenti, ci sono storie imprenditoriali di successo. Ma la città non ha più il peso demografico e politico che ha avuto nel Novecento. E si è ritrovata sotto attacco dal punto di vista storico e culturale. Tutto quanto Torino ha fatto e ha dato all'Italia è finito sotto accusa. Il Risorgimento è stato derubricato da libri di grande successo (e dal tam tam della rete)

Tutti sono figli di Torino, una città che sapeva soffrire e sapeva sorridere, in cui il sacrificio e il talento contavano più dei privilegi familiari e delle relazioni personali

a guerra di conquista coloniale. La Resistenza è stata rappresentata come una sequela di crimini o comunque come una cosa da comunisti. La storia della Fiat è stata deformata in modo grottesco (e come corollario si è condotta un'operazione analoga con la storia della Juventus, molto al di là delle ombre dell'era Moggi, che sarebbe puerile negare). L'Avvocato Agnelli è stato bersaglio di una polemica postuma vergognosa. Anche Norberto Bobbio e gli azionisti sono stati sbeffeggiati come fastidiosi soloni con gli armadi pieni di scheletri e la petulante pretesa di ammaestrare gli italiani: la ormai celebre lettera al Duce, di cui il professore si vergognò per tutta la vita, ha oscurato la vicenda di un gruppo piccolo ma prezioso di resistenti che conobbero il confino, il carcere, talora la morte. Negli anni della ricostruzione, si affacciano sulla scena i protagonisti della seconda parte del libro: i ragazzi di via Po, appunto. Studenti universitari cresciuti all'ombra della grande scuola letteraria e filosofica – Abbagnano, Pareyson, Geymonat, Chiodi, Guzzo, Rossi, Viano e appunto Bobbio – di Palazzo Campana, attivi nel mondo cattolico, ma destinati a spostarsi a sinistra. Tre di loro, Umberto Eco, Furio Colombo e Gianni Vattimo, entrano per concorso nella Rai appena nata, negli stessi anni in cui Claudio Magris arriva a Torino da Trieste per l'università. La storia della loro formazione mi pare ancora oggi significativa. Anche perché non comincia da famiglie illustri: il padre di Eco ha un negozio di ferramenta ad Alessandria; quello di Furio Colombo è l'impiegato di una piccola casa editrice; Vattimo è figlio di un poliziotto calabrese e di una sarta. Tutti sono figli di Torino, una città che sapeva soffrire e sapeva sorridere, in cui il sacrificio e il talento contavano più dei privilegi familiari e delle relazioni personali, in cui le élite esistevano, però venivano definite non dalla nascita ma dal merito. E sono figli di una stagione in cui si aveva infinitamente meno di adesso, ma si andava verso il più. In cui si aveva fiducia nel futuro e in sé stessi, si credeva nella propria città e nel proprio paese.





Psicoanalisi di un testimone

Ritratto di Emmanuel Carrère, l'autore di *Limonov*, romanziere di successo con le vite degli altri. Un uomo che ha scavato in sé stesso attraverso esistenze altrui

Cristiano De Majo, Studio, 8 maggio 2013

Nato nel 1957 a Parigi, cresciuto in una famiglia dai tratti conservatori dell'alta borghesia – sua madre Hélène, nota russista, è segretario permanente dell'Académie française – laureato alla prestigiosa Sciences Po, conosciuta per essere l'università dei figli di papà parigini, autodefinitosi con l'onestà che lo contraddistingue un *bobo*, un *bourgeois-bobéme*, ma allergico alla funzione dell'intellettuale, padre di tre figli, Emmanuel Carrère è stato nel 2012 lo scrittore sulla bocca di tutti. Non che prima dello scorso anno fosse uno sconosciuto, ma l'uscita in

Italia – che ha anche segnato il suo passaggio da Einaudi ad Adelphi – di *Limonov*, libro considerato da molti tra le migliori cose lette negli ultimi anni, lo ha inserito di diritto nella esclusiva lista degli scrittori fondamentali di quest'epoca. Non solo quindi un emozionante ritrattista della verità, ma un abile sperimentatore della literary non-fiction con le potenzialità di un classico.

Scorrendo in ordine cronologico la lista dei suoi libri, è facile individuare un momento di repentino cambio di rotta dello scrittore. Arriva dopo cinque





romanzi e due saggi ed è in qualche misura determinato da un fatto di cronaca, il caso Romand, che ispirerà prima il racconto di finzione *La settimana bianca* e sarà poi oggetto dell'indagine letteraria contenuta nell'*Avversario*. Da questo momento, Carrère, che aveva già scritto una biografia di Dick intitolata *Io sono vivo, voi siete morti* (Hobby

Il borghese anestetizzato, l'uomo insicuro e incapace di amare, va a caccia di sé stesso nelle biografie altrui, come se i traumi che non gli appartengono fossero uno strumento per risalire al proprio rimosso

& Work Publishing 2006), abbandona senza più guardarsi indietro la strada del romanzo e inanella quattro biografie/autobiografie che sono parti di unico corpo (*L'avversario*, appunto, *La vita come un romanzo russo*, *Vite che non sono la mia* e *Limonov*). Ponendo l'autoricerca come un presupposto per attraversare gli altri, il ritrattista Carrère mette in fila: un pluriomicida, i genitori di una bambina di quattro anni uccisa dallo tsunami del 2004, una sua giovane cognata morta di tumore e un collega di lei sopravvissuto alla stessa malattia, un nonno su cui aleggia il sospetto del collaborazionismo, un prigioniero di guerra ungherese ridotto alla follia dopo cinquant'anni trascorsi in un campo di prigionia russo, una giovane donna della periferia sovietica trucidata a colpi d'ascia con il figlio neonato, uno scrittore avventuriero diventato leader di un movimento skinhead. La vita dello scrittore si fonde con altre vite che non sono le sue, in una smagliante indagine sul senso del dolore e l'ambiguità del male. «È come se mi fossi aspettato da ciascuno di loro che incarnasse una certa potenzialità dell'essere umano, qualcosa che c'è anche in me. [...] Ho bisogno, insomma, di potere indovinare qualcosa dei miei personaggi che sento esistere in me stesso, e che suppongo, dunque, trovi risonanze anche nei

miei lettori» dice in un'intervista (a firma Francesca Borrelli sul *manifesto* del 7 ottobre 2012) ed è esattamente il motivo che spiega perché i suoi personaggi diventino per il lettore così irrinunciabili. Solo sostituendo al giudizio la curiosità e la messa in gioco si può trivellare nella natura umana, e solo trivellando nella natura umana si possono scrivere pagine così potenti. Perché, sia chiaro, nei libri dello scrittore francese, come in quelli di qualunque scrittore di talento, non c'è nessun intento filantropico. L'unico obiettivo è scrivere nel modo più efficace possibile. La letteratura travolge tutto, le sue compagne, sua madre, persino i suoi figli, ciascuno coinvolto a vario titolo in questi quattro libri.

Il dubbio psicoanalitico – del resto la psicoanalisi è una disciplina a cui lo scrittore non è affatto estraneo – è che Carrère scelga di inquadrare nel suo obiettivo vite particolarmente ricche di emozioni per compensare un vuoto, un'assenza di dolore con cui non riesce a giustificare la sua fascinazione per il mal di vivere. Il borghese anestetizzato, l'uomo insicuro e incapace di amare, va a caccia di sé stesso nelle biografie altrui, come se i traumi che non gli appartengono fossero uno strumento per risalire al proprio rimosso.

In un episodio raccontato nella *Vita come un romanzo russo* (Einaudi 2009), rievoca la morte della sua tata Nana. All'epoca aveva undici anni. La tata rincorreva lui e le sue sorelle, mentre i genitori avevano ospiti a cena. Ricorda di aver dato alla tata uno spinzone, a causa del quale la tata sarebbe caduta a faccia a terra e sarebbe poi morta. Negli anni si convince che la versione ufficiale di quella morte – un attacco di cuore – sia stata una menzogna orchestrata dai genitori per non colpevolizzarlo. Ma proprio quando hanno luogo le vicende raccontate nel *Roman russe*, grazie a una cena con i suoi, durante la quale riesce a indagare a fondo sul fatto, capisce dopo tutti quegli anni che il padre e la madre non gli hanno mai mentito.

Eppure il mio ricordo resta preciso, vivido, rimanda a qualcosa di reale, e il senso di colpa che suscita mi



ha accompagnato per tutta la vita. Forse non ho ucciso Nana, ma allora chi ho ucciso? Che crimine ho commesso?

Allo stesso modo il Grande Trauma Familiare, che nello stesso libro Carrère porta alla luce nonostante l'aperta ostilità della madre, rappresentato dalla misteriosa scomparsa di suo nonno a Bordeaux nei giorni immediatamente successivi alla Liberazione, si rivela in fondo piuttosto piccolo, visto che quella che doveva essere un'indagine sul passato oscuro e censurato di quest'uomo, brillante quanto inconcludente immigrato georgiano nella Francia degli anni Venti, diventa un oggetto estremamente più inafferrabile e digressivo, sovrapponendo il reportage dalla terrificante cittadina russa di Kotel'nič alla cronaca del devastante fallimento di una sua relazione sentimentale. In definitiva, se è vero, come vuole il vecchio adagio romantico, che lo scrittore debba aver sofferto, i traumi di Carrère non appaiono così eccezionali da giustificare la sua missione letteraria. D'altra parte è un uomo che si ritrova per scelta, ma più spesso per caso, testimone di eventi che chiedono di essere raccontati. E in questa combinazione di fattori si può forse leggere la sua scelta di abbandonare il romanzo per il genere biografico.

Il suo apprendistato è condensato magnificamente in una decina di pagine di *Limonov* (Adelphi 2012). Si descrive come un bambino giudizioso e uno studente troppo colto. Un dandy di destra per rifiuto del conformismo o per troppa conformità all'educazione familiare. D'altra parte la condizione di borghese privilegiato viene continuamente dichiarata in tutti i suoi libri.

Nato in una famiglia borghese di un quartiere elegante, abito ora in una zona di Parigi decisamente radical-chic. Figlio di un alto dirigente e di una storica famosa, scrivo libri e sceneggiature, e mia moglie è giornalista. I miei genitori hanno una casa di vacanza sull'Île de Ré, e a me piacerebbe comprarne una nel Gard. Non che questo sia un male o limiti le possibilità di arricchimento dell'esperienza umana, ma, insomma, dal punto di vista geografico e socioculturale non si può dire che la vita mi abbia condotto molto lontano dal punto di partenza.

Dopo la laurea, in sostituzione del servizio militare, com'era possibile nella Francia dell'epoca, partecipa a un progetto di cooperazione internazionale e insegna francese in Indonesia, sull'isola di Giava. Qui vive l'immane storia d'amore, e lavora al suo primo romanzo, ascrivibile, come dice lui stesso ironicamente, al genere «primo romanzo di un cooperante» che in quegli anni si era ritagliato un suo piccolo spazio (*L'Amie du jaguar*). Al ritorno in Francia collabora con una rivista di critica cinematografica e un piccolo editore gli commissiona una monografia su Werner Herzog – «ammiravo Herzog come fosse un superuomo e di conseguenza ero ancora più avvilito di non essere io stesso un superuomo» – ma l'incontro con il mitologico regista tedesco si rivela fonte di grandissima umiliazione.

Herzog, che pure era capace di provare una fervida compassione per un aborigeno sordomuto o un vagabondo schizofrenico, considerava un giovane cinefilo con gli occhiali una cimice che meritava di essere moralmente schiacciata, e io ero il candidato ideale a quel trattamento.

Incredibilmente l'episodio, rivissuto a posteriori, si dimostra per lo scrittore una rivelazione per antitesi della sua poetica, nel momento in cui Carrère

In definitiva, se è vero, come vuole il vecchio adagio romantico, che lo scrittore debba aver sofferto, i traumi di Carrère non appaiono così eccezionali da giustificare la sua missione letteraria

trova in un Sūtra buddhista l'antidoto a quello che definisce il comportamento fascista di Herzog: «L'uomo che si ritiene superiore, inferiore o anche uguale a un altro non capisce la realtà». Un pensiero che sembra essere il principio ispiratore non solo di *Limonov*, da cui è tratto, ma di tutti i



libri citati e in particolare dell'*Avversario* (Einaudi 2000), resoconto giudiziario e storia della vita di Jean-Claude Romand, icona del male e prigioniero della menzogna, per anni attore di una vita non sua (una finta laurea in Medicina e un finto incarico all'Organizzazione mondiale della sanità a Ginevra), fino a scoppiare e a uccidere, il 9 gennaio del

E sembra quasi che la vita chiami lo scrittore a testimoniare, e che lo scrittore, anche se con mille dubbi, scelga di rispondere a questa chiamata

1993, la moglie, i due figli e i genitori, diventando il protagonista del più clamoroso caso di cronaca nera della Francia moderna.

Il miracolo di questa grandissima indagine sull'uomo è, per l'appunto, riassunto in quel detto buddista. Carrère, come già il Capote di *A sangue freddo* – dichiarata fonte d'ispirazione del libro – ma con un punto di vista molto più partecipato, riesce nel difficilissimo compito di non considerare Romand un altro da sé. Questo non vuol dire che lo accetti cristianamente tra le sue braccia. Anzi, non fa nulla per nascondere il terrore che l'uomo gli incute, ma al tempo stesso usa la scrittura per capirlo. Con il risultato che, di fronte a questa ricostruzione, il lettore prova un sentimento ambivalente che è esattamente la chiave per interpretare la banalità del male: da un lato il rifiuto, il senso di assurdo; dall'altro la possibilità che a determinate condizioni, dettate per lo più dal caso, chiunque possa diventare Romand.

Se Romand è il polo negativo, quello positivo è rappresentato dalle due Juliette di *Vite che non sono la mia* (Einaudi 2011). La prima è una bambina di quattro anni travolta dallo tsunami del 2004 su una spiaggia dello Sri Lanka, figlia di una coppia con cui Carrère e la sua compagna Héléne, che

si trovavano nella stessa località per le vacanze di Natale, avevano familiarizzato da qualche giorno. La seconda è la sorella di Héléne, giudice e madre di tre figlie, colpita da un tumore gravissimo, poche settimane dopo il ritorno della coppia da quelle tragiche vacanze. In questo libro è particolarmente evidente come il caso, o il destino, giochi un ruolo determinante nel percorso letterario dello scrittore francese. Ma un altro agghiacciante esempio si può trovare nel *Roman russe*, quando durante il soggiorno a Kotel'nič, Carrère conosce e resta umanamente attratto da Anja, che sarà poi uccisa a colpi d'ascia nel suo appartamento insieme al figlio di pochi mesi, o quando incontra Limonov a Mosca, a una commemorazione per le vittime di Beslan. E sembra quasi che la vita chiami lo scrittore a testimoniare, e che lo scrittore, anche se con mille dubbi, scelga di rispondere a questa chiamata. Sembra cioè che Carrère veda sé stesso, in quanto scrittore, come un interprete di segni del destino.

Vite che non sono la mia è sostanzialmente un libro sulla felicità. Una libro dove si cerca la felicità nel dolore, che lo stesso autore definisce come un tentativo di riscattarsi dalle sue discese negli inferi.

Tecnicamente andava scritto come L'avversario, in prima persona, senza finzione, senza artifici, e di quel libro al tempo stesso era l'esatto contrario, il suo positivo, in qualche modo era ambientato nella stessa regione, nello stesso ambiente, i personaggi abitavano le stesse case, leggevano gli stessi libri, avevano gli stessi amici, ma da un lato c'era Jean-Claude Romand che è l'incarnazione della menzogna e dell'infelicità, dall'altro Juliette ed Étienne che, tanto nell'esercizio del diritto quanto nella lotta alla malattia, non hanno mai smesso di perseguire la giustizia e la verità.

Ma *Vite che non sono la mia* e *L'avversario* presentano altri due importanti elementi in comune. Il primo è che vengono entrambi iniziati, poi abbandonati, poi ripresi; scritti cioè con una lunghissima gestazione e afflitti dall'indecisione di volerli portare a termine. Il secondo, evidente nel passo citato



sopra, è l'immersione, che per Carrère è quasi esotica, nella normalità (o anormalità) della vita borghese non parigina, che, oltre a essere lontana anni luce dal suo ambiente naturale, è anche l'opposto speculare dei paesaggi attraversati dall'avventuriero Limonov e del degrado post-sovietico descritto nella *Vita come un romanzo russo*.

Era la vita come la mostrano le pubblicità delle società fiduciarie o dei prestiti bancari, la vita in cui ci si preoccupa del tasso annuo del libretto di risparmio e del calendario delle vacanze scolastiche, la vita Auchan, la vita in tuta da ginnastica, la vita media in qualsiasi cosa, sprovvista non soltanto di stile ma anche della coscienza che ci dice che è possibile cercare di dare una forma e uno stile alla propria esistenza. Squadravo quella vita dall'alto in basso, non l'avrei mai voluta, eppure quel giorno guardavo i bambini, guardavo i genitori riprenderli con le loro videocamere, e mi dicevo che scegliere di vivere a Rosier non era solo scegliere la sicurezza del gregge, ma era scegliere l'amore.

L'amore, o la sua ricerca, è un tema fondamentale nella sua autobiografia. Sposato con Anne, da cui ha due figli maschi, mentre scrive *L'avversario* – lo sarà per tredici anni – nel periodo descritto in *La vita come un romanzo russo*, ha una storia con Sophie, che occupa una parte centrale nel libro. È una donna che Carrère sente non alla sua altezza da un punto di vista culturale, ma nei cui confronti prova un fortissima attrazione fisica. La sua bellezza sembra, in un modo adolescenziale, offrirgli una forma di sicurezza.

Andiamo a cena da amici miei, nel Marais. Tutti si conoscono, tutti sono più o meno nell'ambiente del cinema, e più o meno allo stesso livello di successo o di notorietà. Quando arrivo con la mia nuova fidanzata, accade qualcosa, che accade ogni volta e di cui godo intensamente. Come se avessero spalancato le finestre, come se prima che entrasse lei la stanza fosse più piccola, più buia, più opprimente. È al centro, subito. Accanto a lei tutte le ragazze, anche le più carine, hanno un'aria impacciata. Sento che gli uomini mi invidiano, si

domandano dove l'abbia scovata, e il fatto che non sia completamente conforme agli standard del nostro piccolo ambiente, che rida un po' troppo forte, che si agiti un po' troppo, mostra quanto io sia libero, affrancato dall'endogamia imperante tra noi. Ma arriva il momento, a tavola, in cui qualcuno chiede a Sophie cosa fa nella vita e lei deve rispondere che lavora da un editore di manuali scolastici, be', parascolastici. Sento che le costa e anche a me piacerebbe di più che potesse dire: faccio la fotografa, o la liutaia, o l'architetto; non necessariamente un mestiere chic o prestigioso, ma un mestiere che hai scelto, un mestiere che fai perché ti piace.

Nel libro Carrère indugia moltissimo, con un eccesso di esibizionismo, nei dettagli della loro vita sessuale. Ma descrive con un'intensità rara le altalene emotive della coppia. La donna diventa protagonista inconsapevole di un racconto commissionato da *le Monde*, (uno di quei racconti commissionati d'estate dai grandi quotidiani agli scrittori famosi), che per stessa ammissione dell'autore rappresenta il punto più basso della sua carriera. È un testo performativo che tenta, fallendo miseramente nel dileggio generale, di produrre effetti sul piano della realtà e che sarà pubblicato da Einaudi col titolo *Facciamo un gioco*. Ma se si può considerare sul piano letterario

Nel libro Carrère indugia moltissimo, con un eccesso di esibizionismo, nei dettagli della loro vita sessuale. Ma descrive con un'intensità rara le altalene emotive della coppia

un esperimento fallito, il racconto svela in modo chiarissimo, perché tenta di metterla in pratica, l'utopia (leggi anche: la megalomania) che ogni scrittore coltiva segretamente nel suo laboratorio: scrivere qualcosa di così potente da cambiare la realtà. Ed è così rivelatorio da mettere a nudo



lo scrittore non solo sul piano personale, ma anche su quello professionale. E quindi, per quanto lo faccia in modo involontario, è funzionale alla programmatica confessione definitiva che sembra il principale scopo interiore dei suoi libri. La relazione con Sophie si trascina drammaticamente. La donna tradisce lo scrittore. Rimane incinta di un altro. Poi tenta di fare sembrare le cose in modo diverso. Abortisce. Ma contro ogni apparenza Carrère riconosce che la colpa è principalmente sua.

Basta che un amore sia possibile, sia felice, perché in capo a tre mesi io ne scopro l'impossibilità. Della donna che amo comincio a pensare che non è adatta per me, che mi sono sbagliato, che ci potrebbe essere di meglio altrove, che rinuncio a tutte le altre.

Un atteggiamento di incapacità infantile di amare che l'ovvietà psicoanalitica conduce direttamente al complicato rapporto con sua madre. Una donna fortissima, intelligentissima, integerrima da cui, persino alla soglia della mezza età, lo scrittore cerca approvazione. E di cui, e ancora una volta senza paura del ridicolo, dichiara di essere stato innamorato come di nessun'altra donna mai. Dopo Sophie, c'è, in *Vite che non sono la mia*, Hélène. Ma mentre *La vita come un romanzo*

russo iniziava con la speranza, poi fallita, dell'amore, nel libro successivo avviene l'esatto contrario.

La notte prima dell'onda ricordo che io ed Hélène abbiamo parlato di separarci.

È addirittura l'incipit del libro. Una coppia in crisi che per fatalità si trova ad assistere a distanza ravvicinata alla deflagrazione del dolore puro. Due giovani genitori che piangono la figlioletta di quattro anni uccisa da una catastrofe naturale in un'apparentemente tranquilla mattina di vacanza. Una giovane donna che lascia la sua famiglia, il suo amorevole marito, le sue tre piccole figlie, per una malattia incurabile. L'osservazione dei sopravvissuti a queste due morti fa scattare in Carrère la cura alla sua insoddisfazione patologica. E questa cura è un inno alla normalità. Lo scrittore riesce finalmente a vedere in Hélène la donna con cui passare il resto dei suoi giorni. Dopo poco lei rimane incinta. Jeanne, una bambina, è la sua terza figlia.

Ho trascorso un anno a godere del semplice fatto di essere vivo e a guardare nostra figlia crescere. Non avevo idee per il dopo, eppure non mi preoccupavo.

Il dopo, per inciso, sarà scrivere la biografia di Eduard Limonov. Il suo libro più maturo e compiuto.





Italiano straniero in patria

Tullio De Mauro, Il Messaggero, 10 maggio 2013

La presenza di immigrati stranieri in Italia ci ha reso largamente consapevoli del fatto che ospitiamo diverse lingue portate tra noi da milioni di immigrati che vengono da paesi europei (quasi due milioni e mezzo), dall'Africa (quasi un milione) e dagli altri continenti. Rischia di sembrarci un fatto nuovo, ma nuovo non è. Come per la letteratura ricordava un grande filologo, Gianfranco Contini, il multilinguismo nativo, ben anteriore alle recenti ondate migratorie, segna profondamente il volto storico del nostro paese. A patto però che ci si intenda su che cosa vogliamo dire con la parola lingua. Nel 1999 anche l'Italia, come tanti altri paesi del mondo già avevano fatto, si è data una legge per tutelare le «lingue meno diffuse» o «lingue di minoranza», cioè idiomi diversi dalla lingua nazionale ma presenti tradizionalmente nel paese. La legge ha scelto di tacere delle parlate dei rom e ne enumera solo tredici, dal nord al sud sono occitanico, francoprovenzale, francese, tedesco walzer, tedesco sudtirolese, parlate ladine, friulano, sloveno, croato, albanese d'Italia, neogreco, catalano e parlate sarde. Nessun altro paese dell'Unione Europea ospita un numero così elevato di lingue minoritarie. Ma questo non esaurisce il quadro del multilinguismo storico italiano. Come ha ricordato anni fa proprio in questo giornale Raffaele Simone, alla lingua nazionale e alle lingue riconosciute come tali dalla legge occorre aggiungere la folla degli idiomi che da secoli, dal Cinquecento, chiamiamo dialetti in opposizione alla lingua. L'opposizione ha basi sociologiche, ma non linguistiche. I dialetti, dal veneziano o piemontese al napoletano o siciliano, sotto la lente del linguista o nella coscienza di chi ne fa uso, sono sistemi linguistici del tutto analoghi a quelli che consideriamo lingue. Sono, come qualcuno ha detto, lingue senza un passaporto e un esercito o una flotta, ma di

struttura pari alle lingue. Quelli italiani, derivati dal latino come il fiorentino e l'italiano, hanno avuto minor fortuna nella vita ufficiale e letteraria. Anch'essi tuttavia sono ricchi di straordinarie tradizioni letterarie: opere come i sonetti romaneschi di Gioachino Belli appartengono alla *Weltliteratur*, capolavori mondiali.

Dante, descrivendo l'Italia linguistica del suo tempo, distingueva «almeno quattordici» gruppi di parlate, oggi, a seconda dei criteri, tendiamo a distinguere sedici o diciassette grandi raggruppamenti dialettali. È di nuovo un primato: nessun paese europeo ha, accanto alla lingua nazionale, un numero così elevato di dialetti. E in nessun paese europeo negli ultimi secoli i dialetti hanno avuto un uso così massiccio come in Italia. Si stima che ancora negli anni cinquanta del Novecento quasi due terzi della popolazione avesse difficoltà a parlare in italiano e parlasse esclusivamente soltanto uno dei dialetti. Il multilinguismo nativo era allora un fattore imponente di dislivello linguistico e culturale tra chi sapeva parlare a pieno titolo l'italiano, magari alternandolo al proprio dialetto, e chi sapeva parlare soltanto il proprio dialetto.

Oggi non è più così. Un enorme lavoro ha fatto la scuola: nel 1950 il 60 per cento degli adulti era privo di licenza elementare (anche questo era un primato europeo, non lieto) e avevamo in media tre anni di scuola a testa, che era in media l'indice dei paesi meno sviluppati, mentre altrove lo stesso indice era di sei, sette anni di scuola a testa. Oggi, grazie alle fatiche dei nostri mal ripagati insegnanti, abbiamo più di undici anni di scuola a testa, all'incirca come gli altri paesi sviluppati (i paesi sottosviluppati hanno invece oggi un indice di circa sei anni). Inoltre la grande migrazione dalle campagne alle città maggiori, specie del nord, ha messo a contatto milioni di persone





di diverso dialetto nativo, costretti, per dir così, a passare all'uso della lingua comune. Molto, come potè mostrarsi sul campo, fece tra anni Cinquanta e Sessanta l'ascolto della tv.

Oggi la più recente indagine dell'Istat ci dice che il 94 per cento della popolazione sa parlare l'italiano, anche se molti, il 60 per cento, sanno usare ancora un dialetto, ma non sono più ingabbiati in esso.

I dialetti, dunque, non sono più un fattore di dislivello. Ma i dislivelli non sono scomparsi. Sono mascherati dal fatto che parliamo quasi tutti la stessa lingua, ma la parliamo con livelli spesso troppo modesti di padronanza.

Usciti dalle scuole e dalle università magari anche con buona preparazione, gli stili di vita troppo spesso ci allontanano dal continuare a dedicare impegno alla vita intellettuale, all'informazione scritta, alla lettura.

Poco più di un terzo della popolazione legge abitualmente giornali o libri.

Due recenti indagini internazionali danno cifre impietose: a furia di non leggere mai il 5 per cento degli adulti non decifra lettere e cifre, il 33 per cento li decifra, ma compita a fatica una breve frase e si smarrisce dinanzi a frasi più complesse o a un semplice calcolo. Soltanto il 20 per cento degli adulti in età di lavoro avrebbe gli strumenti di lettura e calcolo «minimi necessari» (dice l'indagine più recente) per orientarsi nella vita di una società contemporanea. Degli altri paesi studiati solo uno, la Sierra Leone, ha risultati così sconcertanti e negativi. In troppi siamo «stranieri in patria». In condizione perfino peggiore di molti recenti immigrati, siamo culturalmente stranieri all'uso pieno e appropriato della nostra lingua, stranieri quindi a scelte consapevoli del nostro vivere comune.





Il lettore della casa editrice

Il 27 giugno di dieci anni fa scompariva il grande scrittore e nostra prestigiosa firma.
Lo ricordiamo con un suo fulminante brano riedito
per il Salone in un libro per bibliofili

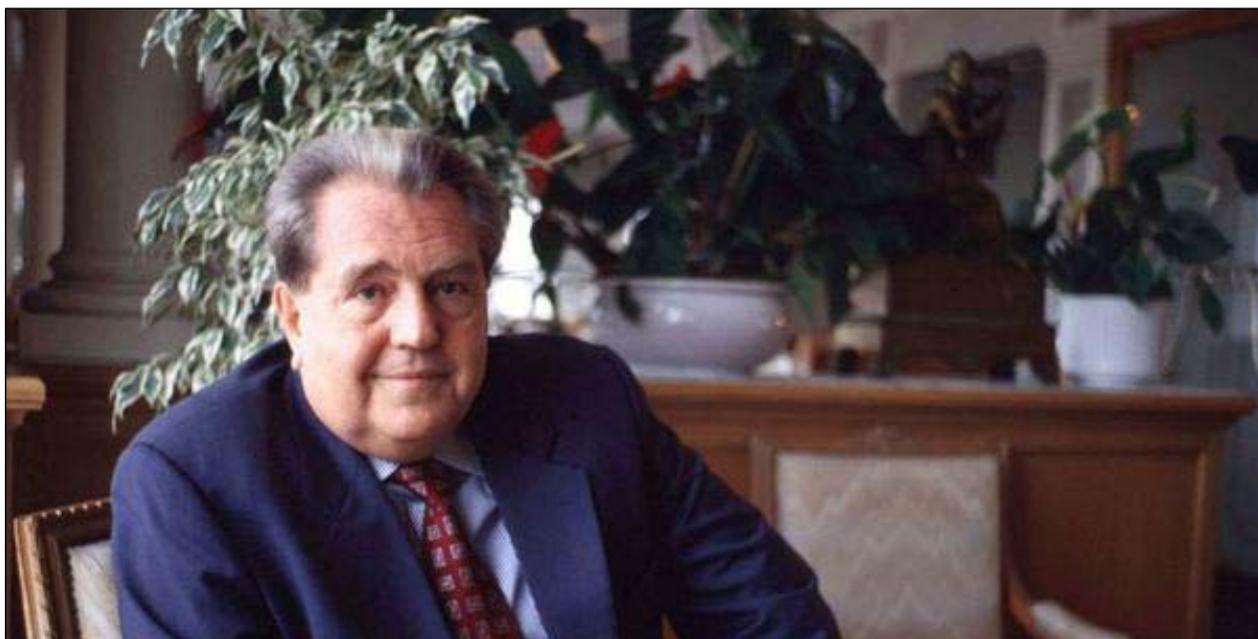
Giuseppe Pontiggia, Domenica del Sole 24 Ore, 12 maggio 2013

Una mattina buia di novembre un uomo uscì da un palazzo quadrangolare e si diresse alla stazione della metropolitana. Indossava un cappotto grigio e un cappello a tese larghe. Portava occhiali scuri e reggeva con la destra una piccola valigia nera.

L'uomo sbucò alla superficie in una piazza circondata da grattacieli e da una chiesa bassa. Imboccò un viale dove la prospettiva si dissolveva in una nebbia gialla. Camminò su un marciapiede invaso dai cofani luccicanti delle automobili, finché varcò la soglia di un palazzo.

La cabina dell'ascensore si illuminò appena la toccò con il piede. La porta si aprì al quinto piano.

«Avanti» era scritto sopra una targa dorata. L'uomo fece qualche passo in una anticamera silenziosa. «L'editore la sta aspettando nel suo ufficio» gli disse la segretaria affacciandosi a una porta. «Eccole i manoscritti da leggere» gli disse l'editore. Erano collocati uno sopra l'altro. «Sono romanzi di autori sconosciuti» continuò. «Io credo che un'occhiata potrà bastarle. Li porti a casa solo se le interessano». Avanzò in mezzo ai libri di una stanza: libri sul tavolo, libri negli scaffali, libri accatastati lungo le pareti, libri allineati e sporchi, libri sul calorifero e in un angolo, libri sparsi sul davanzale. Posò i manoscritti sul tavolo. Sedendosi, allineò davanti a sé





una penna, una gomma e un blocco di fogli bianchi patinati. Poi prese il primo manoscritto, estraendolo da una custodia di colore rosso. Aggiustò i fogli sciolti. Cominciò a leggere.

Un molo sul lago, lui e lei nella stanza, descrizione degli oggetti, amore, descrizione dell'albergo in una panoramica dall'alto, influsso della fotografia aerea,

Scrisse: «La storia non interessa: è il solito triangolo». Ma questo non era vero: la storia interessava. Quali storie interessano se non le solite?

un albergo minuscolo su un lago immenso, si ritorna nella stanza, «lei abbassa improvvisamente gli occhi e gli disse», ancora qualche immagine, il lago che luccicava immobile, poi lui a piedi va dall'albergo in paese, lungo una strada rettilinea. Non lesse per intero gli altri capitoli. L'azione si svolgeva sempre in albergo. La relazione a due diventava a tre verso la metà, finché in ultimo si formava la nuova coppia. C'era un taglio geometrico nei capitoli e alcuni dialoghi ricorrevano identici, associandosi sempre alle stesse immagini (la magnolia che saliva fino alla finestra, l'orizzonte del lago).

Scrisse: «l'errore, come quasi sempre, è nei fini. Qui il fine è di confermare un meccanismo erotico attraverso uno narrativo e viceversa». Cancellò «fini» e lo sostituì con «modelli». Guardò verso la finestra; poi rilesse la frase e la cancellò. Scrisse: «La storia non interessa: è il solito triangolo». Ma questo non era vero: la storia interessava. Quali storie interessano se non le solite? Cominciò a scrivere: «Effetti statici, tra i film di Dreyer e i cataloghi di oggetti di Robbe-Grillet».

Le apparivano in sogno uomini con due falli e ogni volta lei indugiava a lungo nella scelta. Lo psicanalista le spiegava che il numero doppio compensava l'indifferenza del marito e che l'indugio alludeva al

piacere, ma anche al rimorso per la compensazione che si stava prendendo. Era comunque evidente che queste compensazioni mentali non le bastavano e infatti a pagina 83 usciva in un viale alberato con un collega e a pagina 105 il tradimento era consumato. Adesso sognava di essere inseguita da un lupo e lo psicanalista le spiegava che era una compensazione della colpa. Questi dialoghi interrompevano l'azione e si inserivano d'improvviso nel contesto: in un viaggio in treno, durante l'amore in un bosco, in una cena estiva sotto un pergolato. L'autrice raccontava in prima persona. Il libro non aveva una conclusione, ma forse la conclusione era questo libro. Il tono era quello dimesso di una confessione.

Si intitolava *Ufficio del Personale* e lo schema era questo: ogni capitolo era intestato a un «impiegato in oggetto» e cominciava con il suo curriculum (luogo e data di nascita, stato civile, abitazione, grado, note di qualifica). Seguiva una parte narrativa, dell'autore, che faceva da contrappunto a quella burocratica: «L'impiegato in oggetto» si diceva nella prefazione «ridiventa così uomo». «Personalità abulica e priva di interesse» era ad esempio un giovane che aveva ambizioni letterarie e si assentava spesso in gabinetto con un libro di poesia in tasca. Mentre le «ombre nella vita privata» di un ispettore erano rischiarate dai lampioni di un viale periferico di omosessuali. Ma il tono era troppe volte in falsetto. L'autore, che probabilmente descriveva colleghi di ufficio, aveva inventato per loro cognomi grotteschi. Scrisse: «Qualche volta si preferiscono i curriculum, redatti dal punto di vista dell'azienda».

Una cosa abbastanza insolita era che i menu in trattoria venivano trascritti con i prezzi. Il protagonista, assillato dalla scarsità di denaro, rifletteva a lungo prima di scegliere, valutando il gusto, il potere calorico e la spesa: era un peccato che il fritto di scampi fosse caro e le lasagne accessibili, ma scarse, un piccolo parallelepipedo verde. Si entrava in locali saturi di vapori e di odori e se ne usciva di soppiatto, dopo avere dato una mancia minima al cameriere. Si avanzava in androni semibui, si salivano scale sudicie, l'alba filtrava in stanze ammobiliate, il collega più anziano era sarcastico e reagire alle sue battute



non era facile. Né mancava la prima prostituta, avvicinata in un vicolo in una notte di pioggia, e l'incerto piacere, consumato quasi per interposta persona. Questo era detto bene, con precisione, però era un ripetere quello che si sa, era come dire l'inverno viene dopo l'autunno. L'autore sorrideva troppo di sé stesso e chiedeva la complicità del lettore. Così diventava difficile accordargliela. Era una narrazione piana, inarrestabile, che poteva durare all'infinito. «Spettabile Casa Editrice, nell'inviare questo mio primo romanzo mi permetto di fare presente alla Commissione di Lettura: a mio parere essenziali. Primo: nessuna illazione sull'io che narra (non sono io). Secondo: Proust, Sarei grato se non si facesse questo nome, che nel mio caso è il più facile e, ne sono convinto, il più falso».

«A che punto è il nostro lettore?» chiese l'editore sulla porta. «Andiamo a bere un caffè?». Uscirono in un'aria carboniosa, filtrata da una pioggia impalpabile. «Alla fine si perde il senso delle proporzioni» disse il lettore. «Ci si abitua anche ai testi scadenti». «Ahi» disse l'editore. «Ma non tema che si diventi indulgenti. Semmai capita il contrario». Aggiunse: «Gli errori scoraggiano e in ultimo si finisce col cercarli, per concludere prima». Entrarono in un piccolo bar e si accostarono al banco. «Comunque» disse il lettore «anche dagli errori si impara. Contengono una verità fraintesa ed è questa che in fondo interessa». «Qual è l'errore più grave secondo lei?» chiese l'editore. «Forse quello di porsi un fine sbagliato». L'editore scosse la testa: «I risultati dipendono solo dai mezzi che uno ha». «Ma anche il fine è un mezzo per riuscire, non crede?». Guardando verso la porta, aggiunse: «Il problema non è solamente quello che si trova, ma quello che si cerca».

Era ritornato nella stanza. Si sedette al tavolo e aprì un altro manoscritto. Riprese a leggere. Che cosa dire a una classe che ti sta guardando. Questo era interessante. Come il fatto che il professore, all'inizio, guardasse altrove. Vedeva davanti a sé un muro da scalare e le prime parole erano suoni. Solo verso metà della lezione le parole acquistavano significato. Allora gli studenti lo guardavano e lui per la volta li fissava. Anche le interrogazioni diventavano un tema

importante. Chiedere le divinità del mondo antico o il significato di una iscrizione funeraria e dare un voto su queste. L'autore qui non giocava né eludeva. Questa parte però finiva presto. Il seguito si limitava a essere una parodia che mirava soltanto al suo bersaglio: la scala Vittorino da Feltre di via Farneti.

C'erano alcuni errori precisi, ad esempio l'abuso di maiuscole. Il capufficio diventava il Capo e il figlio del protagonista il Figlio. Si viveva in un mondo di funzioni e non c'era speranza di uscirne. Scrisse: «Qui non è la realtà a diventare un simbolo, ma il simbolo è l'unica realtà». Cancellò la prima frase e il «ma». Perché mai la realtà dovrebbe sempre diventare un simbolo? Lasciò scritto: «Qui il simbolo è l'unica realtà». il Grattacielo, il Cliente, l'Interprete. Scrisse: «La vita sacrificata all'astrazione». Ma qualche volta la vita si prendeva rivincite. Come quando apparivano, con la maiuscola, il Sole e la Luna e testi scolastici di geografia affioravano come ricordi imprevedibili nelle strade della città.

«Cinque anni di guerra visti da un soldato». Ma già la parola «soldato» era un equivoco e allora le scrisse sopra la parola «uomo», poi cancellò anche questa: il narratore era soltanto un giovane che aveva cercato di sopravvivere alla guerra. E che cosa aveva visto? Il treno reclute che si allontanava dal paese in un pomeriggio di luglio senza nuvole, il cortile in

**«Alla fine si perde il senso delle proporzioni»
disse il lettore. «Ci si abitua anche ai testi
scadenti». «Ahi» disse l'editore.
«Ma non tema che si diventi indulgenti.
Semmai capita il contrario»**

pendenza della casa della caserma, la nebbia che di notte alitava nella camerata da un vetro rotto, poi la luce inattesa della lampada e il volto del tenente che lo puniva. Al fronte aveva imparato solo questo: che un colpo era per lui la fine del mondo, ma il mondo continuava senza di lui. Come tutti i memorialisti



di guerra, in genere non sbagliava, perché il falso non aveva tempo di attirarlo. Leggendo: «Oggi, due luglio, parto per fronte» non si dubitava che partisse. Ma si vedeva una fotografia ingiallita ai margini, un dagherrotipo.

Un uomo camminava in una stazione, entrava nei vapori di un bagno turco, poi titoli di giornale si alternavano a comizi, a listini di Borsa, a sequenze di film psichedelici, a cortei di protesta. Solleciti di pagamento erano seguiti da intimidazioni di sequestro, da interurbane di affari, da tramonti, da filari con alberi su un fiume, da una cena con l'altra nel vano di una finestra semiovale. «Ho cercato di dare un volto al nostro tempo» scriveva l'autore «e questo può spiegare il titolo, *L'Alienazione*». Ma il problema del narratore era più complesso: come ripudiare la moglie senza angoscia o sopprimerla senza pericoli. La moglie si sovrapponeva al Medio Oriente, alla fame nel mondo, alla rivoluzione. «Un delitto sognato», scrisse il lettore «differito per un progetto letterario».

L'ultimo manoscritto era senza titolo ed era più voluminoso degli altri. Si poteva tentare il sondaggio ad apertura di pagina. Aprì a pagina 4 e le prime righe lo interessarono: «Nella via regnava un calore soffocante. La folla, la vista dei calcinacci,

dei mattoni, delle impalcature. L'odore insopportabile delle osterie molto numerose in quella parte della città, e gli ubriachi che si incontravano a ogni passo, benché fosse un giorno di lavoro, finivano per dare al quadro un non so che di ributtante». Ma, subito dopo: «I lineamenti fissi del nostro eroe chioma castana e occhi di colore scuro». Sfolgiò rapidamente il manoscritto. Cedimenti di tipo espressionistico («Crocifiggimi, giudice; ma, crocifiggendomi, abbi pietà di me!») si alternavano a momenti di tensione («Il cuore gli batteva con violenza. Ma la scala era completamente silenziosa»). Benché l'ambientazione slava disturbasse, era difficile liberarsi da certe immagini, intense, visionarie, della città: crepuscoli, la folla, le strade. I sogni erano raccontati con una precisione che sembrava presa da Freud: «Ecco ora il suo sogno: egli segue con suo padre la strada che conduce al cimitero; entrambi passano davanti al cimitero». Si alzò e andò verso la finestra. Guardò fuori dai vetri la nebbia lattiginosa, poi ritornò al tavolo e si sedette. Riaprì a pagina 30: «Ho cercato la tristezza, la tristezza e le lacrime in fondo a questo bicchiere, e ve le ho trovate, le ho assaporate». Richiuse il libro.

«Niente?» chiese l'editore alzando gli occhi. «No» rispose il lettore sedendosi. Aggiunse: «Solo l'ultimo mi lasciava qualche dubbio». «In che senso?». Il lettore esitò «C'è una certa atmosfera» disse. «E anche alcune immagini che colpiscono». «Ma le sembra da pubblicare?». «No» rispose il lettore guardandolo. «Non convince. Ci sono molti errori, molta enfasi. È un autore che va tenuto d'occhio per il futuro». «Me lo faccia vedere». Il lettore gli porse il manoscritto e l'editore lo guardò sorpreso. «Ma questo non doveva giudicarlo» esclamò. «Come mai è finito in mezzo agli altri?». Il lettore aprì le braccia: «Non lo so». «Non mi dica che non si è accorto che è una traduzione». «No» rispose il lettore fissandolo. «Non l'ho capito». Aggiunse: «Questa mattina sono molto stanco». Chiese: «Di quale opera?». L'editore lo guardava incredulo: «Ma è *Delitto e castigo*» disse.

L'ultimo manoscritto era senza titolo ed era più voluminoso degli altri. Si poteva tentare il sondaggio ad apertura di pagina. Aprì a pagina 4 e le prime righe lo interessarono





Lo sguardo di Peppo

Antonio Franchini, Domenica del Sole 24 Ore, 12 maggio 2013

L'inconfondibile «sguardo» di Pontiggia, il suo stile di bruciante esattezza, si affinò in due luoghi, la banca e la casa editrice. Se la banca poteva essere, come dal titolo del suo libro d'esordio, un luogo della morte – per quanto non della morte *tout court*, ma solo di «una delle infinite morti nella vita» –, la casa editrice non si poneva affatto altrettanto semplicisticamente, come il tempio di una ricerca idealizzata, la sede di un'aspirazione astratta. Le soluzioni ovvie, la semplificazione, i mondi privi di sfumature nelle opere di Pontiggia non esistono. La contrapposizione netta esiste invece solo nel suo stile, che ama la soluzione aforistica, la clausola brusca, potente. In tutte le lezioni e gli interventi sulla scrittura, il suo insegnamento ruotava ossessivamente soprattutto attorno a un principio: non adottare mai scelte che, nel tentativo di sfumare, distinguere, aggiungere, ottenessero, come primo effetto, il risultato di «depotenziare» la pagina. Come in una banca si potevano coltivare sogni, in casa editrice si doveva esercitare la concretezza. L'una non era detto che fosse sempre «terrestre» l'altra non doveva essere necessariamente «aerea». Del tempo passato in banca Peppo conservò un approccio realistico, quasi economico, che trasferiva con naturalezza al mondo dei libri. In *Prima persona* scrive: «Io mi aspetto qualcosa di utile da un autore: non una prova della sua bravura, ma un frutto di cui possa appropriarmi, facendolo mio. Che l'autore superi i test della competenza è cosa buona, ma purtroppo non basta. Che un agente di Borsa sappia fare i conti è indispensabile, vorrei però fossero in attivo non solo per lui, ma per me». E qualche pagina dopo: «Negli anni preistorici in cui lavoravo in banca un funzionario incarnava per me il lettore ideale, era esigente, impaziente, implacabile. Se volevo un riscontro attendibile, la sua inflessibilità di giudice era più preziosa che ogni indulgenza di complice. [...] Eccelleva, più che nella apertura di fidi bancari, nella chiusura di crediti alle futilità letterarie». È possibile che una figura di lettore ideale possa trovarsi in una banca piuttosto

che là dove dovrebbe albergare per definizione, in una casa editrice?

Nell'universo sghembo ma nient'affatto astruso raccontato da Pontiggia non solo è possibile, ma è quasi fatale che accada. Già nel paesaggio grigio su cui si apre *Lettore di casa editrice*, negli ambienti cinerei, nell'edificio «quadrangolare», nell'aria «carboniosa», nella porta con la scritta «Avanti», nella stessa fisicità assente dell'editore, non c'è proprio nulla che stabilisca una differenza tra un istituto di credito, un qualunque ufficio burocratico e l'officina di quei libri che lui amava nel contenuto come nel corpo di carta e nella pelle di cartone e pergamena delle legature. È possibile, poi, che il «lettore» del titolo non sia in alcun modo uno sciocco, una figura ridicola votata allo sconcertante smacco finale?

Absolutamente sì. In fondo, questo lettore non sbaglia. Nella maniacalità con cui corregge i propri appunti c'è un rigore che comincia da sé ad applicarsi agli altri, mentre nello smarrimento di un'affermazione sacrosanta come «alla fine ci si abitua anche ai testi scadenti» c'è perfino una nota di personale sconforto. Questo lettore di casa editrice non è il caricaturale altro da sé, ma l'inquietante controfigura di un uomo che questo lavoro, con i suoi dubbi, le lacerazioni, le patetiche giustificazioni («Questa mattina sono molto stanco») l'aveva fatto per anni e continuava a farlo. Il lettore argomenta, con apparente intelligenza, ma Pontiggia non si fidava dell'intelligenza applicata alla letteratura. Il lettore professionale vive in una sospensione plumbea, con lo spettro dell'errore costantemente sulla spalla, come il teschio, monito della morte, nella cella di un asceta.

Soltanto all'editore di genio è consentita la sprezzatura, una superiore libertà, come quel Valentino Bompiani che «fulmineo quanto lungimirante nella acquisizione degli autori, era un maestro anche nelle lettere di rifiuto editoriale». Alla lode aerea («Lei vola troppo alto») contrapponeva la natura terrestre della sua casa. Ho letto una sua risposta che diceva: «Lei è già un classico. Noi pubblichiamo autori contemporanei».





Nicolás Gómez Dávila, l'oscurantista luminoso che cesellava le parole

Marcello Veneziani, il Giornale, 13 maggio 2013

Chi pensa che il reazionario sia per definizione un individuo triste e ottuso, legga Nicolás Gómez Dávila per ricredersi. La prima volta che lo senti citare, nell'anno della sua morte, fu da un autore più vecchio di lui, Ernst Jünger.

La rivista *Cristianità* con Giovanni Cantoni ne aveva tradotto alcuni aforismi col titolo *Il vero reazionario*. Poi, nel 2000, in un convegno su Nietzsche a Palermo, me ne parlò Franco Volpi che lo stava traducendo. Vedrai, è nelle tue corde, mi disse, è il Nietzsche colombiano, è più salubre di Cioran e meno nichilista. Pochi mesi dopo, nel 2001, uscì da Adelphi a sua cura *In margine di un testo implicito* e me ne innamorai nel corpo e nello spirito, ovvero nella forma – aforismi fulminanti – e nei contenuti, divina intelligenza antimoderna.

L'ultima volta che parlai di lui con Volpi fu in volo dal Sudamerica, nel 2008, tornavamo da un convegno a Guadalajara. Era uscito da poco l'altro volume da lui curato, *Tra poche parole*, sempre da Adelphi e sempre scintillante. Intanto Anna K. Valerio aveva tradotto e pubblicato col titolo *Pensieri antimoderni* un'altra straordinaria silloge di Gómez Dávila. La pubblicò le edizioni di Ar con una sfrontata dichiarazione di esproprio aristocratico anziché proletario: i diritti non erano stati acquisiti, abbiamo «predato le pietre dure che formano questa raccolta». Ma questo *Lapidario* magico e terapeutico, aggiungeva l'Editore (Franco G. Freda), raccoglie «pietre tanto preziose da non sopportarne il prezzo». Abuso sublime, al cui confronto sfigura come perbenismo borghese lo snobismo raffinato di Roberto Calasso e delle edizioni Adelphi, incensato dai mass media. Il riferimento lapidario non è arbitrario, lo stesso Gómez Dávila dice che l'aforisma deve avere «la durezza della pietra e il tremolio delle foglie». Quest'anno, il 18 maggio, Gómez Dávila avrebbe compiuto cento anni (il 18 maggio è anche il decennale della morte di un suo affine, Alfredo Cattabiani). Ma per «un angelo

prigioniero nel tempo», come diceva lui, il tempo è solo un molesto inconveniente. Gómez Dávila non è politicamente scorretto, ma di più, metafisicamente scorretto, con eleganza. Stronca la democrazia: «le aristocrazie sono i parti naturali della storia; le democrazie, gli aborti»; affonda la sinistra: «con le idee di destra facciamo poesia, con quelle di sinistra, retorica»; demolisce l'accademia: «cultura è tutto ciò che non può insegnare l'università». È duro con i filosofi di professione: «Molti filosofi credono di pensare perché non sanno scrivere»; e con i giornalisti: «il giornalista sceglie i propri argomenti, lo scrittore ne è scelto», anche se spesso vale il contrario, il giornalista segue la cronaca, lo scrittore la precede. Poi ironizza sui riformatori della Chiesa: «Gli stupidi un tempo attaccavano la Chiesa, ora la riformano»; sui giustizialisti «terrore ed etica sono fratelli» e i filantropi: «Il culto dell'umanità si celebra con sacrifici umani». Poi da luminoso oscurantista si fa beffe della scienza, «il ponte tra la natura e l'uomo non è la scienza ma il mito».

Non manca un riconoscimento cavalleresco: «Il comunista, prima che vada al potere, merita il massimo rispetto». Ma poi avverte che l'amore per il popolo è vocazione aristocratica; il democratico lo ama solo in periodo elettorale. Per Gómez Dávila, la libertà non è un fine ma un mezzo. Solitario e pessimista, anzi tragico con brio con un barlume soprannaturale negato a Cioran che si crogiola nella catastrofe con voluttà d'apocalissi e narcisismo suicida (mai compiuto). I due, quasi coetanei, morirono a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro. Gómez Dávila visse in gioventù per sette anni a Parigi, ma a differenza di Cioran che ci andò in età matura, non fece il *bohémienne* o il *déraciné*, ma studiò dai benedettini; e questo fece la differenza tra i due. Ma poi a 23 anni tornò in Colombia e vi restò fino alla sua morte, oltre gli 80 anni. Ebbe tre figli. Gli ultimi anni visse da certosino in alta montagna nei



pressi di Bogotá, allontanandosi solo per andare dai francescani alla «Porciuncola». Rinunciò alla carriera di ambasciatore, destinato a Londra, e pur vicino ai conservatori non volle mai scendere in politica. La sua opera principale, cinque tomi di appunti e aforismi, *Escolios a un texto implicito*, è una «miniera straordinaria» da cui Volpi pensava di attingere ancora, ripetendo la fortunata operazione-spezziatino di Schopenhauer. Ma nel 2009 Volpi morì in un incidente assurdo, in bicicletta.

Gómez Dávila si definiva un pagano che credeva in Cristo, ma poi confessava che il cattolicesimo è la sua patria. Fu scrittore perché scrivere era per lui «l'unico modo di tenere le distanze dal secolo in cui ci è toccato di nascere». E in cui gli toccò di morire laddove nacque, a Bogotá, nel 1994. Lo scrittore, avvertiva, è sempre un forestiero nella società. I suoi libri non ebbero un gran successo e non solo perché apparteneva a una cultura «periferica», eccetto che per la narrativa. Il successo di un autore, spiegava, nulla dimostra di un libro, né in suo favore né contro; ma se abbiamo sentore della sua mediocrità, aggiungeva, il successo «conferma automaticamente i nostri sospetti». Peraltro «la celebrità trasforma lo scrittore in *cocotte*».

Gomez Davila dedicò la vita a leggere e scrivere, la sua stessa casa rifletteva la sua vita perché al suo centro vi era la biblioteca di 40 mila volumi. Quando morì stava studiando il danese per leggere Søren Kierkegaard, nato giusto cent'anni prima di lui. Scelse come forma di scrittura l'aforisma «per concludere prima di annoiare», considerando che la letteratura sta morendo non di anoressia ma di bulimia, giacché tutti scrivono, e troppo. Nel suo sguardo disincantato «I Vangeli e il Manifesto del partito comunista scoloriscono, il futuro del mondo appartiene alla coca-cola e alla pornografia». Non ebbe la possibilità di conoscere il web. È vano il tentativo di analizzare criticamente il pensiero di Gómez Dávila: dopo la sua lettura, dice Anna Valerio, occorre tappare le orecchie o venerare. Per lui essere reazionario vuol dire che l'uomo è un problema senza soluzione umana. Il pensiero reazionario, ammetteva Gómez Dávila «è impotente e lucido», non cambia il mondo ma lo comprende fin dentro l'anima. Ma quando poi scrive che «il reazionario non è il sognatore nostalgico di passati conclusi, ma il cacciatore di ombre sacre sulle colline eterne», ti vien voglia di seguirlo nel suo *sendero luminoso*...





Il silenzio di don Lisander

La poesia di Manzoni uccisa dalle nevrosi

Francesco Erbani, la Repubblica, 13 maggio 2013

Fra i tanti quesiti che ronzano intorno alla storia della letteratura, uno riguarda Alessandro Manzoni: perché dopo *I promessi sposi* non scrisse più niente – niente di creativo, s'intende? Che cosa accadde nei decenni successivi al 1827, quando lo scrittore rielaborò la prima stesura del romanzo *Fermo e Lucia* (composto fra il 1821 e il 1823), lo risciacquò in Arno e gli diede il titolo che lo avrebbe reso leggendario nella letteratura di tutti i tempi? Fino al 1840 proseguirono le correzioni al romanzo, poi verranno la *Storia della Colonna Infame*, gli scritti sulla lingua, quelli di erudizione storica e filosofica. Ma nulla dettato dall'invenzione – narrativa, poetica o drammaturgica che fosse. Il suo stato di salute mentale, da sempre precario, peggiorò. Potrebbe bastare questo a spiegare un silenzio durato fino alla morte, nel 1873, una morte che colse Manzoni molto anziano, essendo lui nato nel 1785. *Le nevrosi di Manzoni* è il libro pubblicato dal Mulino che Paolo D'Angelo, professore di estetica a Roma Tre, ha dedicato alla ricostruzione dei motivi di quello che appare un vero rifiuto della letteratura, un'amputazione volontaria della propria facoltà di scrittura che si spalanca come un buco nel cuore dell'Ottocento e che fa il paio – con molte differenze, però – con il silenzio di Gioacchino Rossini, il quale, composto il *Guglielmo Tell* nel 1828 a trentasei anni, non realizzerà più nulla per il teatro fino alla sua morte, avvenuta cinque anni prima di Manzoni, nel 1868. Le nevrosi dicono molto dell'esaurirsi di una parabola creativa. Ma

non tutto. Spiega D'Angelo: «Il rifiuto manzoniano della letteratura non resta una reazione inconsapevole e si traduce in una compiuta teoria dell'arte, o meglio della negazione dell'arte». E in effetti il lavoro di D'Angelo si snoda dalle fobie di Manzoni, ma poi le incardina sui tormenti che lo scrittore vive intorno al nodo dei rapporti tra letteratura, storia, verità e finzione. E, lasciando poi Manzoni al suo tempo, l'analisi arriva fino a lambire il dibattito attuale sulla non-fiction novel, il romanzo d'inchiesta, il romanzo che bandisce i materiali dell'immaginazione, vantando un'unica musa: la realtà. Sfiando, infine, le pretese inverse di matrice postmoderna di limitare la storiografia al dato narrativo, più che documentario. Il silenzio di Manzoni, senza instaurare improbabili analogie o schieramenti *ante litteram*, richiama in qualche modo un precedente problematico di queste tensioni, una specie di premonizione culturale. Ma andiamo per ordine. Manzoni smette con la letteratura d'invenzione, nonostante questa gli abbia assicurato un successo con pochi paragoni. Don Lisander era affetto da agorafobia: nel 1810 mentre a Parigi assisteva insieme alla prima moglie Enrichetta Blondel, in mezzo a una folla rumoreggiante, ai festeggiamenti per il matrimonio di Napoleone con Maria Luisa d'Austria, fu colto da un attacco di vertigini. Anche la sua celebre conversione al cattolicesimo viene descritta simultaneamente a una crisi di panico. Quando camminava da solo c'era il rischio che lo cogliessero convulsioni,



cui seguiva la perdita dei sensi. È lui stesso, a quasi ottant'anni, a raccontarsi «afflitto da balbettamento organico e nervoso», una patologia «che non gli permette di pronunziare due parole in pubblico» e che «a partire dall'età di trent'anni», non gli consente «di uscire se non accompagnato». Il quadro clinico, stilato da un solerte psichiatra lombrosiano, è ricco di claustrofobie, ipsofobie, acrofobie, ma anche ascetismi, allucinazioni, iperestesie, irascibilità. Si tira in ballo il nonno Cesare Beccaria, anche lui psicopatico. E che dire del fatto che lo scrittore fosse figlio illegittimo di Giovanni Verri, che suo padre legale, il conte Pietro Manzoni, fosse una figura mediocre, presto abbandonato dalla moglie Giulia che si trasferì a Parigi insieme a Carlo Imbonati? Esiste un punto di contatto, spiega D'Angelo, fra l'agorafobia dell'uomo Manzoni, la sua paura dello spazio aperto, il suo bisogno di appoggio, e l'avversione che lo scrittore Manzoni manifesta per lo spazio aperto della creazione: «Tutto quello che si origina da una libera invenzione, che non può vantare un riscontro esatto nella realtà storica, gli pare immotivato, pericoloso, appunto un abisso nel quale si rischia di cadere». Manzoni, più di molti altri suoi colleghi, è un tenace produttore di riflessioni sul fare letteratura. Queste accompagnano passo passo le tragedie e il romanzo. Egli sente la necessità di spiegare perché compie certe scelte artistiche o linguistiche. E in tanti scritti manifesta la convinzione che, spiega D'Angelo, «inventare è immorale quanto dire il falso». E che occorre trovare per la letteratura un sostegno: e il sostegno che regga l'incedere dell'autore nello spazio illimitato della creazione è la storia. «L'immaginazione è troppo autonoma e irriducibile perché Manzoni non l'avverta come un pericolo, anche nel campo che le sembra più proprio, quello dell'arte e della poesia». Fino a un certo punto il rapporto fra storia e invenzione regge in equilibrio.

D'Angelo segue il distendersi nervoso delle analisi di Manzoni dalla prefazione al *Conte di Carmagnola* (1820) arrivando a *Del romanzo storico* (pubblicato

nel 1850, ma probabilmente elaborato già nel 1831). Di questo rapporto, inoltre, è intessuta interamente l'architettura dei *Promessi sposi* (Renzo, Lucia, Don Abbondio, Don Rodrigo, personaggi d'invenzione, la carestia, la peste, il cardinale Borromeo, vicende e persone reali).

La storia è il vero fondamento della poesia. L'invenzione serve a integrarla, a fornire una visione dall'interno dei fatti narrati, perché racconta intenzioni e sentimenti che la storia non può documentare. Il romanzo è un altro mezzo per raggiungere la verità storica, persino più efficace della storiografia. Ma l'equilibrio dal quale germinano le tragedie e soprattutto il capolavoro, scrive D'Angelo, dura una breve stagione. Poi si rompe. È lo stesso Manzoni a rendersene conto.

Le prove che la spinta a fare storia e anche invenzione sia esaurita D'Angelo le rintraccia in scritti teorici e in testimonianze dei contemporanei. *La Storia della Colonna Infame*, la sua faticosa stesura, le revisioni con cui lo scrittore emenda le parti narrative a vantaggio del freddo resoconto, mostrano quanto Manzoni lascia che prevalga il «nevrotico» bisogno che sia la storia a dettare il passo. La storia non potrà acquisire tutta la realtà, ma nonostante le sue limitazioni – questo il pensiero di Manzoni nel saggio *Del romanzo storico* – sarà sempre meglio dell'invenzione, della

«L'immaginazione è troppo autonoma e irriducibile perché Manzoni non l'avverta come un pericolo, anche nel campo che le sembra più proprio, quello dell'arte e della poesia»

poesia. E dunque della letteratura. E nella recensione che un contemporaneo dedica a questo scritto manzoniano, si nota «l'inquietudine profonda» da cui lo scritto nasce, frutto «di una coscienza sottile e inesorabile» e anche di «una mente condotta a ritornare sopra di sé, a ondeggiare, a disdirsi».



Siate saggi: non-fiction, filosofia e memoir, una start up chiamata Utet

Simonetta Fiori, la Repubblica, 13 maggio 2013

Milano. «Perché l'editoria italiana ha dimenticato la saggistica? Forse è una questione di *dumbing down*». Andrea Cane legge sorridente un foglietto con la spiegazione di questo termine gergale diffuso tra gli sceneggiatori americani degli anni Trenta. «Sperimentata tecnica per catturare lettori di scarsa cultura e scarsa intelligenza. È la scelta di abbassare il livello intellettuale, nella letteratura e nel cinema, nell'informazione ma anche nella divulgazione. Ecco, proprio quello che non vorrei fare». Anglista di formazione, traduttore di Virginia Woolf e E.H. Gombrich, un passaggio universitario a Cambridge e un lungo (travagliato) viaggio tra le principali case editrici italiane, tocca ora a Cane come direttore editoriale rilanciare il glorioso e assopito marchio della Utet con un nuovo catalogo tutto di saggistica, italiana e internazionale. «Quando s'è sparsa la voce a Francoforte e a Londra, gli agenti letterari John Brockman e Andrew Wylie hanno accolto la notizia con una gioia forse non del tutto disinteressata». Ormai ovunque, nello stagnante mercato italiano, la varia ha contagiato la saggistica. Se ne ha un riflesso anche al Salone, che asseconda il virus gastroeditoriale con il nuovo spazio «Casa cookbook». E quasi compiuta appare la metamorfosi d'un genere pensoso e lieve nel suo lontano cugino di classifica che mescola pentole, giardinaggio e dolenti autobiografie delle star.

Cane, che succede? Abbiamo smesso di pensare?

Io mi considero un uomo fortunato, grato alla De Agostini che ha deciso di puntare su un settore poco promettente, almeno in apparenza. Nell'editoria il pendolo si muove di qua e di là, e ora è da un'altra parte. Le ragioni possono essere varie. L'estinzione di un pubblico colto legato alle grandi narrazioni storiche, tra guerre e fascismi. La concorrenza di internet, a danno soprattutto dei saggi divulgativi. E la grave crisi economica che rallenta le costose traduzioni di testi importanti. Tutto questo induce i grandi gruppi a disinvestire dal genere.

Da noi più che nel resto dell'Europa.

Sì, però anche le classifiche del *Guardian* e del *New York Times* sono piene zeppe di quelli che il mio maestro e mentore Gianarturo Ferrari chiama i «libroidi», ossia oggetti che dei libri hanno tutte le fattezze ma non l'anima.

Vero. Ma nelle librerie americane e inglesi ci si imbatte anche nei titoli delle university press. Da noi è più difficile.

A me piacerebbe pubblicare dei libri che facciano appello all'intelligenza e alla curiosità del lettore. Se fossimo in Inghilterra, me la caverei con le parole usate dal publisher di Profile Books, che 17 anni fa illustrò un programma minimale: «Una stimolante non-fiction ad ampio raggio, con una spruzzata di humour». Oggi è uno degli editori indipendenti di maggior successo.

Lei come intende metterlo in pratica?

Esordirò a Torino con un saggio di Stefano Bartezzaghi sulla creatività – che è il tema del Salone – e con il libro che inaugura la collaborazione tra Utet e «Dialoghi sull'uomo», il festival di Pistoia. In autunno pubblicherò uno strano libro di Jim Holt, saggista del *New Yorker*, alle prese con la grande domanda: Perché il mondo esiste? Un curioso impasto tra autobiografia e giallo filosofico, che interpella Nobel come Weinberg, scrittori quali Updike, matematici del livello di Penrose.

Dunque anche lei strizza l'occhio al memoir, seppure in versione colta.

Anche il nuovo libro sull'amore scritto da Michela Marzano ha un riflesso autobiografico: Michela racconta le sue storie sentimentali, ma intrecciandole a riflessioni su Lacan e Fromm. E tra le prossime uscite tengo molto a una graphic non-fiction nata dalla collaborazione tra lo storico Mimmo Franzinelli e il disegnatore Andrea



Ventura. Quando gli autori mi proposero l'argomento – 8 settembre del 1943 – pensavo di schiantare. Poi l'hanno realizzato magnificamente, e il *New York Times* nel giorno della Memoria ne ha anticipato alcune pagine.

Quindi una saggistica non tradizionale.

Sì, ma sto lavorando anche a un librone di Adam Zamoyski su Napoleone e la campagna di Russia. Una classica lettura storica che avrebbe fatto felice Carlo Fruttero. In Germania ha venduto 150 mila copie. Naturalmente valorizzeremo anche il catalogo storico, mettendo in rete trecento classici Utet.

Dopo la sbornia digitale, escono molti saggi critici verso il nuovo «colonialismo elettronico»: penso a George Steiner di I libri hanno bisogno di noi o a Istruzioni per continuare a leggere di Roberto Casati. La tesi è che il libro di carta sia insostituibile dal punto di vista cognitivo.

Vale soprattutto per i saggi, su cui spesso esercitiamo anche la memoria visiva: questo l'ho letto in alto a destra, o in basso a sinistra. Sul tablet si perde. Però sono d'accordo con il mio amico Tim Parks: basta con quella insopportabile mistica della carta! Certo, io mi ricordo perfettamente l'esperienza «sensoriale» del primo libro di Adelphi che ho avuto tra le mani, *Padre e figlio* di Edmund Gosse. Così come per me *Finzioni* di Borges esiste soltanto nella einaudiana edizione Nue, bianca con le strisce rosse. Però si può anche pensare in modo diverso, come fa Parks, e sostenere con una punta di provocazione che la lettura elettronica è la più pura e disincarnata. Noi ora tenteremo una cosa nuova, specie in Italia: chi acquista il libro di carta potrà beneficiare gratuitamente della sua versione elettronica. A me capita spesso di cominciare un libro cartaceo a casa e di continuarne la lettura fuori su un device.

Lei ha lavorato per un lungo periodo alla Mondadori, poi nel settembre del 2011 ne è stato allontanato piuttosto bruscamente. Perché?

S'era concluso un ciclo, sia all'interno della casa editrice che fuori. Dopo la generazione dei fondatori, era subentrata quella degli editoriali, come Ferrari: è stato lui a portarmi a Segrate. Poi è arrivata la stagione dei manager. E dopo l'uscita di scena di Ferrari, il clima è cambiato radicalmente. Le persone, lo stile. Sono rimasto senza interlocutori. E io evidentemente sono stato giudicato poco funzionale al nuovo ordine delle cose.

Se l'aspettava?

No. Mi è arrivata una lettera molto formale in cui mi veniva comunicato che, a causa di un riassetto aziendale, il mio posto era saltato. Tutto qui.

Ci fu una reazione internazionale, da Amartya Sen a Simon Schama, da Jeremy Rifkin a John Barrow. Tutti si stupirono per il suo allontanamento.

In quel passaggio traumatico la loro solidarietà mi aiutò molto.

Ci fu un appello anche da parte di molti intellettuali italiani. La seguiranno nella nuova avventura?

Per il momento pubblico Bartezzaghi e Marzano. Quanto agli altri, vediamo se ci sono le condizioni: rimangono comunque degli amici. Io sono contento di ripartire da zero, come una start up,

«Però sono d'accordo con il mio amico Tim Parks: basta con quella insopportabile mistica della carta! Certo, io mi ricordo perfettamente l'esperienza "sensoriale" del primo libro di Adelphi che ho avuto tra le mani»

con il marchio editoriale più antico d'Italia. Una struttura agile, che ha molti vantaggi: a differenza dei grandi gruppi, non è costretta a fare *dumbing down*.

Libri che non voglio e non so fare. E che non hanno certo risolto i problemi dell'editoria.



Incontri mancati: quando Dostoevskij non conobbe Dickens

In una biografia dello scrittore inglese compare un evento «inventato» con ricchezza di dettagli

Nadia Fusini, la Repubblica, 14 maggio 2013

Gente allegra, gli inglesi. Famoso lo humour britannico. Riconosciuto nel mondo, ammirato quale esempio d'intelligenza urbana, raffinata ironia. *Wit* è parola intraducibile, che assegna alla cultura inglese un primato dello spirito. Esiste però un'altra parola, già nel suono più dura: *hoax*, che allude a uno scherzo che è anche mistificazione, imbroglio. Noi diremmo una «bufala». O con parola più antica, una beffa.

È questo il caso di una burla di cui dà conto con animata esattezza Eric Naiman, studioso di letteratura russa, in particolare di Nabokov, nel *TLS* del 12 aprile. Accade che Claire Tomalin, stimata biografa di Jane Austen, di Katherine Mansfield, di Mary Wollstonecraft, nella sua vita di Dickens del 2011 dia contezza di un incontro avvenuto a Londra nel 1862 tra il suo biografato e Dostoevskij.

A volte la realtà supera la fantasia e capitano davvero cose che fantastichiamo e grande è la soddisfazione! Niente, in quell'episodio, poteva mettere in dubbio la fiducia dei lettori. Le cose sarebbero andate così: essendo nel 1862 Dostoevskij a Londra per una settimana va a trovare Dickens nel suo studio a Wellington Street, dietro Covent Garden. Chiacchierano (anche se a pensarci bene, non si sa in che lingua) confidenzialmente (anche se in verità, nessuno dei due risulta particolarmente incline al tono confessionale nella conversazione), quando d'un tratto Dickens viene fuori con una confessione tanto intima, quanto sconcertante. Dice, più o meno alla lettera: «Ci sono due uomini in me, uno che prova tutto ciò che un uomo dovrebbe provare, e l'altro che prova l'opposto. Da quest'ultimo nascono i miei personaggi malvagi,

mentre dal primo, che prova ciò che un uomo dovrebbe, mi faccio guidare nella vita quotidiana».

Straordinaria apertura all'altro da parte di uno scrittore niente affatto versato nelle pieghe psicologiche, che pure qui rivela interiori complessità anticipando tormenti di una doppiezza alla Oscar Wilde. Ma ancora più straordinaria è la risposta di Dostoevskij, il quale a quel «ci sono due uomini dentro di me» di Dickens, ribatte: «Solo due?». Reazione perfetta da parte dell'inventore della polifonia», secondo la famosa definizione del suo lettore più profondo, Michail Bachtin.

Di fronte a un così succoso risultato, perché non credere al contatto? Sennonché, vuoi in ossequio a un'idea di verità lapalissiana, o in scacco a un'immaginazione credulona, studiosi di area slava si mettono a studiare e sul web cominciano ad accumularsi sospetti. A questo punto si richiede a Claire Tomalin di denunciare da dove abbia preso conoscenza dell'incontro; lei torna ai suoi appunti e rivela di aver letto l'episodio in un articolo uscito su *The Dickensian*, la rivista dell'associazione di affiliati dediti alla suprema missione di diffondere il verbo dickensiano. D'accordo, nelle sue pagine si confondono eruditi e fan profani, entusiasti e ammiratori. Tra questi, una certa Stephanie Harvey offriva la notizia bomba. In modo all'apparenza veritiero e genuino, senza strilli, con un titolo senza pretese – *I cattivi in Dickens: una confessione e un'ipotesi* – più che sull'incontro in sé, l'articolo insisteva sul modo in cui nascono i personaggi malvagi dello scrittore; intendeva, insomma, mettere in luce in quale intimo recesso dell'animo di Dickens riposasse la sua conoscenza del male. Illuminante, a tale proposito, risultava la battuta fulminante



dello scrittore russo che più di ogni altro ha scrutato nel sottosuolo. Quanto alla fonte del dialogo si rimandava a una lettera scritta da Dostoevskij a un amico anni e anni dopo l'incontro. Perché non crederle? Claire Tomalin ci casca. A occhi più prudenti, però, la lettera non risulterà pubblicata nell'edizione ufficiale dell'epistolario... Perché? Perché non esiste. È inventata.

Esibendo virtù insospettite di detective, Naiman si avventura nella ricerca di chi sia Stephanie Harvey, e scopriamo che neanche lei esiste... E ci ritroviamo presi in un gioco alla Pessoa, in una danza di eteronimi e ortonimi, che apre il campo a una caccia imbarazzante e caotica, dove il tono creativo del gioco vira verso sinistre vendette. Risuona in primo piano il fine di smascherare la fessaggine degli specialisti – compito in sé non troppo nobile, ma su cui potremmo concordare, non fosse il suo scopo puramente disfattista, losco. Perché la verità è che nella ridda di eteronimi si nasconde un accademico insoddisfatto, un bugiardo, un truffaldino, un falsario che svergogna l'accademia e la imbroglia per puro risentimento e la colpisce al cuore nella sua «buona fede», che dissacra. E con essa la pietra angolare del patto dello studioso con il suo lettore. Ricordo che la parola *trust*, ovvero fede, fiducia, credibilità, esprime una virtù primaria di quella cultura.

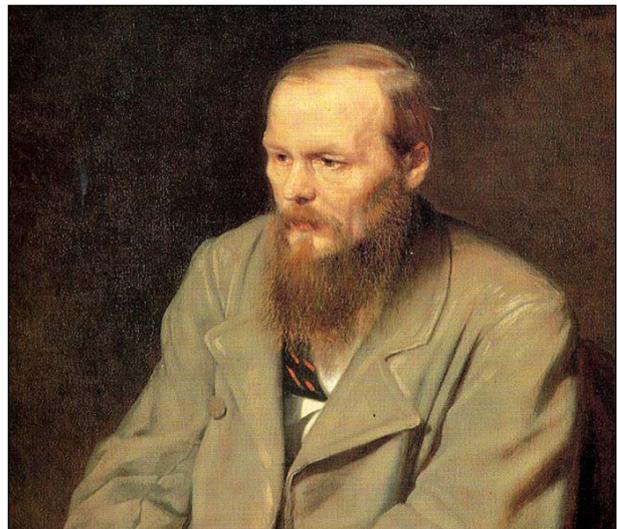
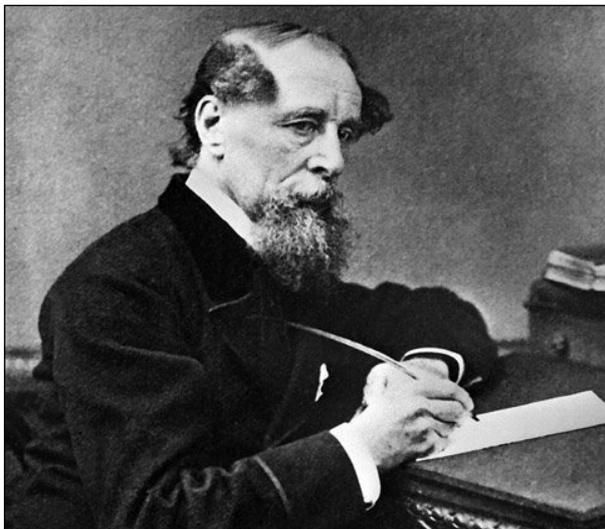
Dunque, dovremo rassegnarci: Dickens e Dostoevskij nella realtà non si sono incontrati. Rimane che l'incontro avrebbe potuto avere luogo. Rimane che v'è un

genere di autobiografia congetturale ormai piuttosto alla moda: in gran parte su supposizioni fantasiose è costruita la vita di Shakespeare ricreata da Stephen Greenblatt nel 2005. Senza contare che spesso negli incontri reali domina il silenzio.

Come nella famosa passeggiata di Paul Celan con Heidegger tra i sentieri della Foresta Nera il 25 luglio del 1967. I due che si erano cercati e scritti per anni ora per la prima e unica volta insieme, rimangono in totale silenzio. Nascerà però qualche giorno dopo, il primo agosto, la poesia *Todtnauberg*. Lo stesso silenzio avvolge l'incontro di tra Maria Zambrano e Simone Weil avvenuto trent'anni prima a Madrid, a casa del poeta Rafael Alberti. Accolte dalla moglie Maria Teresa, le due filosofe, discepolo una di Alain, l'altra di Ortega, rimasero sedute sul divano in silenzio per mezz'ora.

Più recentemente, nel 1976, all'Opéra Comique di Parigi, alla prima del *Romeo e Giulietta* di Carmelo Bene, quando Jacques Lacan entusiasta gli si presenta in camerino, l'attore esausto e sudato sussurra un riverente «Bonsoir, maître»; al che l'altro risponde: «Jacques Lacan, pas maître». Immobili, non transitano verso altri convenevoli, affidando al silenzio il compito di custodire la reciproca ammirazione.

Più di un secolo prima, nell'aprile 1842, sempre col silenzio Schumann s'era difeso dall'irruente passione retorica di Wagner, giudicandolo arrogante e confuso. E soprattutto troppo rumoroso.





Variazioni sul Pendolo

Umberto Eco: «Così ho cambiato il mio romanzo sul complotto»

Antonio Gnoli, la Repubblica, 15 maggio 2013

A distanza di otto anni da quel successo planetario che fu *Il nome della rosa*, Umberto Eco pubblicò nel 1988 *Il pendolo di Foucault*. Ho appena finito di rileggerlo con le varianti – tagli e aggiunte – che vi sono state apportate. Nella sua complessa articolazione – nutrita di misteri, complotti e segreti – il romanzo conserva la sua forza avvincente. È come se il tempo non l'abbia scalfito. E ci chiediamo cosa abbia indotto lo scrittore a rimetterci le mani. Mi intenerisco, siamo a pagina 20, per una chiamata che da un bar parigino Belbo fa a Casaubon con un telefono a gettoni. Ammiro l'erudizione scintillante che attraversa epoche diverse (dall'età degli Antonini alla stesura del «Protocolli dei Savi di Sion»). Considero un'eccellente intuizione aver fatto del computer il vero protagonista del romanzo.

Gli interventi di «editing» che, un paio di anni fa, lei inserì nella nuova edizione di Il nome della rosa, sollevarono molte polemiche. Si aspetta che qualcosa di analogo possa accadere per Il pendolo di Foucault?

Le polemiche per *Il nome della rosa* si scatenarono prima che gli articolisti vedessero la nuova edizione. Supponevano che avessi riscritto il libro per i lettori più stupidi. Poi quando finalmente qualcuno ha confrontato le due versioni si è accorto che avevo fatto quello che molti scrittori fanno a distanza di trent'anni, durante i quali rileggendosi si erano segnati ripetizioni fastidiose, qualche ridondanza e così via.

Lei le chiamò allora «pulizie di Pasqua».

Ma sì, in cui non cambi l'appartamento ma al massimo convochi l'imbianchino a togliere qualche

macchia di umidità. Lo stesso avviene con questo libro a distanza di 25 anni. Si tratta di piccoli sfronamenti nei dialoghi, quando qualcuno sciorinava una serie di particolari che mi sembravano eccessivi e rallentavano il filo del discorso.

Tutto qui?

C'è una sola variazione veramente consistente: nel capitolo 75, per dare l'impressione dell'accavallarsi delle varie sette, massoniche, paramassoniche e occultistiche tra Seicento e Ottocento, fornivo un elenco nudo e crudo di dati, sperando che questo desse l'impressione di una gran confusione; ma la confusione era troppa e anch'io rileggendomi provavo fastidio. Ora ho lasciato le stesse informazioni ma le ho messe in bocca a Casaubon in una forma che sta tra la semplice lista e il racconto scettico. Se vuole ho fatto come Manzoni con le grida, che le cita tutte ma lascia capire al lettore che può anche saltarle e limitarsi a comprendere che nessuno riusciva più a controllare le azioni dei bravi.

Quando scrive il Pendolo il linguaggio informatico, nell'uso collettivo, è ai suoi albori. Ha inciso e in che misura nella revisione?

Ho lasciato Belbo a manipolare il Basic e a fare cose che si facevano in quegli anni pionieristici e che purtroppo ai tempi di Windows nessuno sa più fare, come per esempio stendere un programma per combinare informazioni in modo casuale. Ho dovuto solo cambiare una cosa. I testi di Belbo al computer si distinguevano, oltre che per il carattere, per un titolo preceduto da un «filename». Era così che funzionava il mio Wordstar



mentre scrivevo. Oggi nessuno capirebbe cosa vuol dire quel «filename» mentre si capisce che un titolo seguito da «doc» significa che quello è un documento di computer.

Insomma l'introduzione del sistema «doc» l'ha obbligata a quelle modifiche.

Ho scoperto su internet che già nel 1984, epoca a cui risalgono quei documenti, c'era un programma di scrittura che usava il «doc». Poteva essere benissimo che Belbo si fosse procurato quel programma. Così con gran sollievo ora uso sempre titoletti come «Abu.doc». D'altra parte, chi visita oggi il Conservatoire des Arts et Métiers a Parigi (il luogo dove ha origine l'avventura dei nostri protagonisti) non riconosce più i posti che descrivevo, perché hanno ristrutturato tutto. Ormai il 1984 è un'era archeologica.

Lei ha scritto Opera aperta. Si può considerare il romanzo come un cantiere permanentemente aperto alle revisioni, oltreché alle interpretazioni?

No, sono due faccende diverse. Se Leopardi avesse inizialmente concluso *L'infinito* con il verso «e il naufragar m'è grato in questo mare» e poi si fosse reso conto che era molto meglio sostituire «grato» con «dolce», avrebbe certamente fatto un'ottima scelta. Ma questo non avrebbe avuto niente a che fare con la pluralità delle interpretazioni alle quali il suo idillio si offriva e si offre. Certo, questo non vuol dire che talora anche una minima variazione stilistica non possa agire come stimolo per interpretazioni diverse. Penso al ruolo che per Gianfranco Contini aveva la critica delle varianti.

Venticinque anni fa non c'era internet né i social network. Eppure protagonista del romanzo è il computer che lei ribattezza «Abulafia» (il cabalista ebreo del XIII secolo). Si aspettava che il panorama dei media mutasse così velocemente?

Nessuno poteva evidentemente prevedere che cosa sarebbe avvenuto. Ma il primo documento di Belbo spiega in che modo il computer avrebbe cambiato i

rapporti tra pensiero e scrittura, con la mano che segue docilmente il ritmo della tua fantasia, senza preoccuparsi troppo perché dopo si ha la possibilità di correzione, ripulitura, controllo degli eccessi, spesso riscrittura. Questo fa una differenza enorme tra chi scrive oggi e chi incideva su tavolette d'argilla. Ed era chiaro sin da allora.

Negli anni in cui scrive il Pendolo in Italia c'erano stati il terrorismo, la P2, l'invasione minacciosa dei servizi segreti. Era l'immagine di un paese segnato dalla destabilizzazione; diverso da quello che nasce dalla Resistenza che lei descrive nelle ultime pagine. Sono queste due Italie che fanno da sfondo al romanzo?

Sì, ma già allora mi stavo accorgendo che era la seconda Italia ad aver perso. Si veda la mia conclusione.

Che è molto disincantata. Il Pendolo ha al centro la teoria del complotto che, nelle sue varie declinazioni, rinvia alla parola «segreto», rivestita di un senso antidemocratico, selettivo, inafferrabile, grottesco. Cosa affascina e spaventa del segreto?

È il tema scelto quest'anno dalla Milanesiana. Sono stato invitato e parlerò dei segreti più potenti che possono essere usati a fini politici o settari. Il segreto inviolabile che conferisce potere è un segreto vuoto. I segreti «pieni» alla fine vengono scoperti, il segreto

«Ma il primo documento di Belbo spiega in che modo il computer avrebbe cambiato i rapporti tra pensiero e scrittura, con la mano che segue docilmente il ritmo della tua fantasia, senza preoccuparsi troppo»

vuoto è inafferrabile e consente un dominio continuo sulle menti più deboli. D'altra parte lo aveva già capito un grande sociologo, Georg Simmel, che aveva scritto un saggio sul segreto e le società segrete.

Simmel oggi forse scriverebbe un saggio su Andreotti.



Il caso Andreotti è tipico dei problemi del segreto. Certamente morendo ha portato con sé dei segreti che forse non scopriremo mai. Ma quanti di questi segreti avevano un contenuto e quanti non erano invece segreti vuoti, per cui lui acquisiva potere facendo finta di sapere cose che invece non sapeva? Del resto non si ricordano delle sue smentite a chi insinuava avesse dei segreti.

Viviamo in un fiorire di «cerchi magici» e di subculture esoteriche. Le teorie del complotto, le grandi previsioni sulla storia le ritroviamo narrate su internet: dalle profezie Maya a Gaia, è un proliferare di oscuri progetti e incontrollati messaggi. Niente di nuovo sotto il sole?

Il mio romanzo raccontava di questa tendenza universale e perenne alle teorie occulte e alla sindrome del complotto. Me ne sono occupato in chiave grottesca ma molti, moltissimi siti internet oggi lo fanno sul serio. Quando scrivevo non sapevo di Casaleggio o Dan Brown, e infatti per scherzo dico che sono personaggi del mio romanzo di venticinque anni fa.

Dobbiamo aspettarci che anche il suo terzo e quarto romanzo – L'isola del giorno prima e Baudolino – godranno di qualche variante?

Non credo, sono più «giovani» e quanto a ripetizioni e ridondanze avevo capito qualcosa di più. Li ritengo stilisticamente più rifiniti.





L'editore totale

Feltrinelli: libri, cibo e tv, con la crisi il web non basta

Simonetta Fiori, la Repubblica, 16 maggio 2013

Milano. «Non si può stare fermi» dice Carlo Feltrinelli, imprenditore culturale a largo raggio, tra libri e librerie, cinema e Scuola Holden, ristorazione e agende scolastiche, e ora anche la tv, appena partita sul canale 50 grazie a un accordo con il Gruppo Espresso.

«L'editoria tradizionale sta subendo profonde trasformazioni. Quel che io vorrei fare è guadagnare un pezzo importante di futuro per la Feltrinelli, che non è solo un marchio editoriale ma parte della storia italiana».

Nella grande depressione del mercato librario, chi si ferma è perduto?

Il rischio è molto concreto. La rivoluzione digitale non è davanti a noi, la stiamo vivendo da tempo. Il libro resisterà ancora per molti anni, ma è giusto guardare oltre.

E la tv rientra in questo suo non star fermo?

Sì, così. L'idea è gettare un sasso nello stagno dell'offerta televisiva, rivolgendoci a un'Italia curiosa e desiderosa di modernità. Basta dare un'occhiata al sito www.laeffe.tv per farsi un'idea: cinema d'autore, docufilm di qualità, serie tv mai viste in Italia. Mia madre Inge è entusiasta. Non si perde una puntata di *Borgen*, la fiction che ha per protagonista una premier danese.

Ma tra le mille attività, non c'è il rischio che i libri scivolino in secondo piano?

No, al contrario. Stiamo provando a immaginare un mosaico che parte proprio dal nostro cuore, casa

editrice e librerie. E intorno nuove tessere che possono dare smalto alle nostre attività tradizionali, che innervano l'intero progetto.

Lei ha acquistato la maggioranza delle Antiche Focaccerie San Francesco. E ha appena firmato un contratto con Oscar Farinetti, il fondatore di Eataly. La salvezza dei libri, più che nel web, la va cercando nel cibo italiano?

Ma no. Farinetti è un ottimo partner per un investimento come quello della nuova Scuola Holden di Alessandro Baricco che partirà in ottobre: un grande e originale college della creatività.

Quanto alle focaccerie, stiamo sperimentando la formula Red (Read Eat Dream), librerie che offrono anche un servizio di qualità nell'ambito della ristorazione.

Una sorta di «gastrolibreria»...

Per carità, non le chiami così perché sennò la gastrite viene a me. È un modello innovativo, che mette insieme offerta editoriale, tecnologia, gioco, audiovisivi e ottimo cibo italiano. Il pubblico ha dimostrato di gradirlo molto. Anche quando nel 2001 introducemmo in libreria la novità dei tavoli di lettura, dei giochi, della musica, e dell'home video, qualcuno si scandalizzò. Poi ha avuto un grande successo e nessuno si scandalizza più.

Però le librerie non vanno bene. Da giugno partiranno i contratti di solidarietà.





Il mercato dei consumi in Italia è segnato da una grave crisi. Anche per il nostro settore. Ogni giorno leggiamo di librerie storiche che chiudono o di catene come la Fnac che interrompono l'attività.

Purtroppo anche noi sperimentiamo la crisi e abbiamo scelto, in accordo con le rappresentanze

«Oggi si fa molta fatica a vendere un saggio di storia o di scienze sociali, ma non credo che la soluzione sia il non-libro, l'hard cover a 9,90 euro o il tascabile a 0,99»

sindacali, la soluzione meno traumatica, per quanto dolorosa.

Però continuate ad aprire nuove librerie.

Abbiamo rallentato, ma presto inaugureremo nuove sedi a Cosenza, Lecce e Milano. Le librerie Feltrinelli rappresentano un asset fondamentale nell'economia della conoscenza di questo paese. In generale, la libreria permette uno sguardo d'insieme su quanto ci accade intorno. Sul web puoi trovare di tutto, ma non ti dà lo stesso contatto immediato con il mondo dei libri.

Ma lei pensa che la crisi dei libri oggi sia dettata solo dalla depressione economica?

No, c'è anche una grande depressione sul piano delle proposte. Oggi si fa molta fatica a vendere un saggio di storia o di scienze sociali, ma non credo che la soluzione sia il non-libro, l'hard cover a 9,90 euro o il tascabile a 0,99.

È soddisfatto del nuovo libro di Saviano?

Qualcuno ha insinuato che abbia venduto meno del previsto.

Una simpatica caratteristica italiana: gufare e rosicare su un autore amato dal pubblico. Noi siamo felici

di come sia andato *ZeroZeroZero*: 250 mila copie in trenta giorni, ora la ristampa. Ma sono soprattutto contento che Roberto abbia avuto la forza di scrivere un secondo libro così bello sul dominio del male nel mondo contemporaneo.

Su quali altri autori puntate?

Tengo molto al romanzo del giovane Paolo Di Paolo, che parteciperà allo Strega. E suggerirei di guardare con attenzione a due titoli appena usciti di Martino Gozzi e Marco Mancassola. Per la saggistica, oltre al libro di Massimo Recalcati, giudico molto interessante *Quello che i soldi non possono comprare* di Michael J. Sandel, che s'interroga criticamente sul passaggio da un'economia di mercato a una società di mercato.

Una lettura che mi sento di suggerire ai dirigenti del centrosinistra.

Non c'è nessuno che le piaccia?

Barca si è messo in cammino con coraggio, anche se ancora ne ignoriamo l'approdo. L'Italia è un paese vecchio e chiuso in sé stesso, e assurda mi sembra la rinuncia ormai trasversale a trarre nuova linfa dall'immigrazione. La battaglia per la cittadinanza ai nuovi italiani ci vede coinvolti in prima linea: sia come casa editrice – abbiamo appena pubblicato *Oltre la paura* di Ceretti e Cornelli – sia con l'associazione «Il razzismo è una brutta storia».

Quando traslocherete da via Andegari a Porta Volta?

Il progetto di Jacques Herzog sarà compiuto entro due anni. Un edificio semplice e radicale dove sarà insediata la Fondazione Feltrinelli, che è la tessera più antica del nostro mosaico. Mio padre la fondò nel 1949 quando aveva 23 anni. Oggi è patrimonio della comunità scientifica internazionale, ma l'idea è di aprirla alla città e ripensarne anche il ruolo in un paese che non ha certo tra i suoi meriti quello di salvaguardare e rendere attuale la propria tradizione culturale.

Giorgio Feltrinelli è stato un imprenditore che ha segnato la cultura italiana. Come si rapporta alla sua figura?



Il mio progetto è semplice: offrire una prospettiva importante ad alcune «istituzioni» che sono parte dell'intelaiatura culturale del nostro paese: la Fondazione, la casa editrice e le nostre librerie. Non so se ne sarò capace ma spero di riuscirvi, anche se non mi nascondo le difficoltà.

Per chi proviene da una famiglia di editori, la crisi può essere ancora più impegnativa sul piano personale.

Sul piano personale preferirei non pronunciarmi. Ho comunque tante idee per la testa tra cui quella di scrivere un altro libro dopo *Senior Service*.

È andato a Londra a vedere lo spettacolo su suo padre?

Non ancora, ma andrò presto. Mi ha fatto molto piacere che un artista cult gallese e un produttore americano facessero un disco sulla storia di Giangiacomo. Non è proprio la mia musica, ma l'ultima canzone *Ciao Feltrinelli* è piuttosto bella.

I giornali inglesi ne hanno parlato molto.

Sì, scoprono un'icona della cultura e della sinistra italiana.

Dieci anni fa la città di Zurigo gli ha dedicato una mostra «Feltrinelli editore rivoluzionario». Un'operazione che da noi è impensabile. Però tutto questo mi dà birra per andare avanti nei nostri progetti.





Le correzioni

Cosa succede se a uno scrittore celebre viene chiesto di rileggere e commentare il suo primo bestseller?

Enrico Franceschini, la Domenica di Repubblica, 19 maggio 2013

Gadda detestava rileggersi, il risultato lo deprimeva: non era più soddisfatto di quello che aveva scritto.

Hemingway sosteneva che uno scrittore potrebbe continuare a correggere, cambiare, riscrivere un proprio testo all'infinito, se l'editore a un certo punto non glielo togliesse dalle mani. Ma che succede se un gruppo di autori è proprio costretto a rileggere le proprie opere più famose e poi accetta l'impegno a correderle di un commento, un ricordo, una confessione? È quasi un esperimento a metà strada fra la letteratura e la psicanalisi, quello lanciato in questi giorni dal Pen (oltre a richiamare la parola «penna» in inglese, è l'acronimo di Poets, Essayists, Novelists, cioè poeti, saggisti, romanzieri), la più antica associazione di letterati, fondata a Londra nel 1921, quando tra i suoi membri c'erano Joseph Conrad, George Bernard Shaw e H.G. Wells.

Cinquanta scrittori britannici hanno riletto la prima edizione di un loro libro e vi hanno vergato a mano le proprie annotazioni a margine.

Dopodomani, il 21 maggio, quelle copie commentate e riscritte saranno messe all'asta da Sotheby's. L'incasso di First editions, second thoughts («Prime edizioni, secondi pensieri»), come si intitola l'asta, andrà al Pen medesimo, che si batte per diffondere e difendere la scrittura e la libertà di espressione in tutto il mondo. La lista dei partecipanti è un gotha della moderna narrativa anglosassone: Ian McEwan, Alan Bennett, Kazuo Ishiguro, Julian Barnes, Nick Hornby, Nadine Gordimer, Tom Stoppard, Hilary Mantel, J.K. Rowling, P.D. James, Frederick Forsyth, Margaret Atwood, John Banville,

Yann Martel. In tutto, sedici vincitori del Booker, il più prestigioso premio letterario del Regno Unito, e due Nobel.

«Non abbiamo messo un prezzo di partenza per nessuno dei volumi», spiega Philip Errington, curatore dell'asta e direttore del dipartimento manoscritti di Sotheby's, «perché sarebbe stato spiacevole indicare una certa cifra per uno scrittore e una più alta o più bassa per un altro. Non sta a noi dire quale libro vale di più, lo deciderà il mercato». La casa d'aste ha rinunciato alla propria commissione, che avrebbe potuto essere cospicua: ci si aspettano cifre folli per aggiudicarsi perlomeno alcune delle opere. Quando sei anni fa Sotheby's mise all'asta, anche allora per beneficenza, una delle sette copie esistenti di *The tales of Beedle the Bard*, libretto scritto e illustrato a mano dalla Rowling come nota a piè di pagina dei suoi romanzi su Harry Potter, Amazon la acquistò per circa 2 milioni e 300 mila euro. Stavolta è verosimile che la prima edizione di *Harry Potter e la pietra filosofale*, completata da ventidue disegni fatti dall'autrice, non sia venduta per molto meno.

Erano un po' di anni che la Pen inglese pensava a un'iniziativa del genere. Per realizzarla ha avuto bisogno che nel suo comitato direttivo entrasse un mercante e collezionista di libri rari, Rick Gekoski, che si è appassionato all'idea e si è preso la responsabilità di realizzarla. In primo luogo serviva trovare, per motivare gli autori, le prime edizioni dei loro libri più famosi, volumi che già hanno di per sé un certo valore. Quindi bisognava convincere gli scrittori. Nel caso della Rowling non è stato facilissimo, perché lei ha sfidato Gekoski a compiere un prodigio degno



del suo maghetto: pretendeva una prima edizione del suo primo libro, cioè una delle sole cinquecento copie che furono inizialmente stampate nel 1997, prima che Harry Potter prendesse il volo e conquistasse il mondo. Trecento erano finite nelle biblioteche di università e fondazioni. Il commerciante di libri rari doveva trovare una delle rimanenti duecento. «La Rowling era piuttosto sorpresa, quando le ho telefonato due giorni dopo dicendo che ne avevo una pronta per lei» ha raccontato al *Financial Times*. Aveva sborsato ventimila sterline (ventiquattromila euro) per procurarsela e quei soldi gli saranno restituiti dopo l'asta: tanto per dare un'idea della somma a cui Sotheby's si aspetta di venderla.

Messi di fronte alla prima edizione di un libro scritto molti anni prima, gli autori hanno reagito con lieve sconcerto, prendendo però strade diverse per portare a termine il compito. Alan Bennett si è limitato a fare un autoritratto, una caricatura di sé stesso, sulla prima pagina del suo romanzo *La sovrana lettrice*. La Rowling, che da quanto ha fatto vedere in questo caso e nel libro dell'asta precedente forse pensa a un futuro nei panni di pittrice o illustratrice, ha aggiunto mille parole sul suo modo di scrivere, incluso il momento fatale del suo inizio, ormai entrato nella leggenda: «Ho scritto questo libro in ore rubate, in caffè rumorosi o nel cuore della notte». Anche Kazuo Ishiguro ha fatto un disegno sulla prima edizione di *Quel che resta del giorno*, una casa di campagna, una strada, un cameriere che serve da bere; e più avanti ha ricordato una gita in bicicletta a Salisbury, uno dei luoghi del romanzo, «che avrà sempre un posto speciale nelle mie memorie».

Qualcuno scrive tanto, come Hilary Mantel, vincitrice quest'anno del Booker e del Costa con il suo romanzo storico su Enrico VIII, su cui traccia pagine di appunti in una calligrafia minuziosa. Qualcuno scrive poco, come Julian Barnes, che vinse il Booker l'anno prima con *Il senso della fine* e ha offerto al Pen la prima edizione del suo primo romanzo, *Metroland*, spiegando: «Era la copia che avevo regalato ai miei genitori» infatti vi si legge ancora, «la copertina è bella, quello che c'è dentro, giudicate voi». È telegrafico anche Ian McEwan, che su una copia di *Amsterdam* esprime il dispiacere di «violare con una penna un libro rilegato, su cui normalmente consentirei solo di fare qualche appunto a matita».

Molti si ritrovano nel disagio espresso da Gadda o da Hemingway.

«Che esagerazione! Troppo complicato! Orribile! Non riconosco più queste frasi come mie» scrive il commediografo Tom Stoppard. «La prima frase non mi è mai piaciuta» annota Yann Martel, autore del bestseller *La vita di Pi*, dal quale è stato tratto il film di Ang Lee che quest'anno ha fatto incetta di Oscar. L'irlandese John Banville, rileggendo *Il mare*, con cui vinse il Booker nel 2005, è ancora più perplesso: «I lettori sono sempre delusi quando parlo del mio lavoro, per loro si tratta di libri che amano, mentre per me, una volta pubblicati, sono libri che aborrisco. Non hanno più niente a che fare con me. Ho dato un'occhiata a *Il mare* e qui e là intravedo una frase che mi fa pensare, "questa non è male", ma niente di più. Non posso dire onestamente che è come se fosse scritto da un altro, ma certo è scritto da un'altra versione di me».

Più ironico e più pragmatico, Nick Hornby riassume il senso dell'esperimento commentando *Febbre a 90°*, il libro sull'amore per il football con cui si è fatto conoscere e che ancora oggi è il suo romanzo più amato dai lettori: «Come sarebbe diverso questo libro, se lo scrivessi oggi! Ma naturalmente oggi non potrei scriverlo. Sono troppo vecchio. Sono troppo vecchio per appassionarmi a quelle cose allo stesso

«I lettori sono sempre delusi quando parlo del mio lavoro, per loro si tratta di libri che amano, mentre per me, una volta pubblicati, sono libri che aborrisco. Non hanno più niente a che fare con me»

modo. Si sono messe di mezzo la vita e il lavoro e i figli e tutto il resto. Non lo sto scaricando, sia chiaro, ne sono ancora orgoglioso. Dico solo che è il libro di un giovane uomo e funzionava per questo». Era la «prima edizione» di uno scrittore, che poi col tempo è diventato qualcun altro.



Nico Naldini: lo scrittore friulano si racconta. Letteratura, arte e omosessualità

«La mia vita di ossessioni e di amicizie svanite, senza più Pasolini, Comisso, Penna e Parise»

Antonio Gnoli, la Domenica di Repubblica, 19 maggio 2013

Mi rigiro tra le mani il nuovo libro di Nico Naldini dedicato a Filippo De Pisis. In realtà un vecchio lavoro pubblicato anni fa da Einaudi e oggi riapparso, da Tamellini editore, come quegli esangui cadaveri del cinema di Romero venuti a turbarci i sonni. Perché la vita di uno dei più grandi artisti italiani del Novecento ci insegue e ci turba al di là degli oli, delle *gouache* e di quei colori che a perdiffato si infilano in una forma e creano meraviglia e stupore. E penso che anche le grandi tragedie abbiano la loro futilità. E penso che la futilità sia stata una misura protettiva nella vita di certe persone distrutte dalle circostanze. Come quando al povero De Pisis non restò che il manicomio di Brugherio e il corteo di afflizioni che lo inseguì fino alla morte.

«Quando non ebbe più i soldi per la retta, la clinica lo mise nell'area dei dozzinanti, come veniva chiamato il reparto comune. Gli avevano concesso un gabbiotto dove si rintanava a dipingere trappole per topi. Cominciarono ad approfittarsi di lui. Arrivavano con qualche tela o foglio, spesso falsi, mercanti, galleristi, studenti dell'accademia. Maestro, metta una firmetta quaggiù. E lui inconsapevole firmava e a volte accarezzava se a chiedergliela era un giovane» ricorda Naldini dal letto su cui siede in posizione eretta. Nella piccola casa alla periferia di Treviso si è trasferito da qualche anno.

Dettagli di una vita che è scesa di qualche gradino. Un giardinetto disadorno. Molti libri sparsi un po' ovunque



e qualche modesta suppellettile. Nulla rimanda all'opulenza di una delle città più ricche d'Italia.

Com'è la vita in questi luoghi?

Non lo so. Vedo pochissime persone, sono quasi sempre chiuso qui dentro, a intristirmi e a pensare alla mia sfiga, aggravata anche da una fastidiosa vertigine che ha poco di letterario.

E il Veneto un po' folle e felice?

Non c'è più, sparito insieme a quegli scrittori che avevano fatto della stravaganza la loro bellezza. Un certo epicureismo, il non dar peso alle cose, le feste eleganti con gente spiritosa: non è rimasto quasi più nulla. Dove è finita tutta la leggerezza di una volta? Quella per intenderci che, insieme alla malizia, ammiravamo negli affreschi di Tiepolo.

Cosa è accaduto?

A un certo punto c'è stato il boom industriale. Capannoni che proliferavano ovunque, che hanno cambiato la mentalità della gente, diventata di un moralismo terrificante. Un tempo la bandiera dei veneti era *minon vao a combattar*.

E invece sono andati a combattere per diventare ricchi. E con che risultati? Oggi di quegli edifici venuti su come funghi ne chiudono tantissimi. Mi tengo lontano dalla cronaca, ma vedo il dramma.

Perché non lo racconta?

Sono un narratore di vite, non di morti, di amici che ho inseguito, e non perseguitato.

Ha contato molto per lei l'amicizia?

Mi sovviene un verso di Andrej Belyj: «Ma cos'è più gradito al mondo/che la perdita dei migliori amici?» L'amicizia più lunga fu quella con Goffredo Parise. Poi sul finale della sua vita inspiegabilmente si ruppe.

Cos'era accaduto?

Sinceramente non lo so. Cominciò col negarsi al telefono. Forse qualche pettegolezzo, qua nel Veneto sono specialisti.

Sospetto che alla fine covasse una sua latente omofobia come mi si rivelò in suo epigramma postumo. Ricordo di un suo litigio in casa editrice Longanesi con Giovanni Comisso: «Tutti così, voi altri culattoni!» esclamò dandogli degli schiaffetti sulle mani.

Cosa pensa di Parise scrittore?

Sono incerto, dovrei rileggerlo. Quello che mi piace di meno sono i *Sillabari*.

Mi sembrano sopravvalutati. Scambiati per l'inizio di una nuova estetica narrativa, fondata su una sofisticata semplicità. Ce ne vuole per diventare Truman Capote.

Cos'è la scrittura per lei?

Indovinare l'istante di leggerezza. È così facile scrivere in modo accademico e serio.

Accennava a Comisso.

Lo conobbi che ero giovane. Attraverso un compagno di università gli feci giungere un mio libretto di poesie. E lui qualche giorno dopo venne a trovarmi a Casarsa, dove vivevo. Comparve con una macchina nera dai sedili in pelle rossa. Scese con aria marziale, mi squadrò e scherzando disse: è la macchina di Hermann Göring. Voleva fare colpo su di me. Gli piacevano gli uomini, anche se molte donne si erano innamorate di lui.

«A un certo punto c'è stato il boom industriale. Capannoni che proliferavano ovunque, che hanno cambiato la mentalità della gente, diventata di un moralismo terrificante»

Non ne ha mai fatto mistero.

È vero, non ha mai taciuto sulle sue tendenze. E mi viene da ridere che tutto questo oggi lo si chiami «outing». C'è bisogno di una parola inglese per dichiararsi frocio? Vecchi signori omosessuali come Aldo Palazzeschi e Marino Moretti,



praticavano con molta libertà senza dirlo granché. Comisso raccontò, nelle ultime pagine di *Le mie stagioni*, del suo amore infelice per Guido Bottegal, fucilato per errore dai partigiani. È stato un meraviglioso scrittore, un flusso benefico per la mia depressione che mi avvolse a Roma. Stavo malissimo. Goffredo, preoccupato, mi mise a disposizione

«Roma viveva ancora dei resti della dolce vita. Con Pier Paolo facevamo scorribande. Lui ormai era il profeta delle borgate»

il suo piccolo studio romano. E lì stetti un paio di mesi. Rileggere Comisso fu allora più efficace degli psicofarmaci.

Cosa scatenò la depressione?

La morte di mio cugino Pasolini. Alla mancanza di vitalità si aggiunsero numerose fobie. Le pareti della mia casa, in via del Babuino, rimbombavano di ossessioni. E le interpretazioni che cominciavano a fioccare attorno all'omicidio di Pier Paolo erano diventate per me insopportabili. Gli intellettuali rifiutarono, quasi in blocco, la spiegazione più semplice e cioè che quel delitto era una questione maturata per una prestazione sessuale rifiutata. Invece, Laura Betti fu la prima ad accreditare la lettura politica di quell'omicidio.

Che tipo era la Betti?

Spiritosa, divertente e carogna. Aveva un piacere sadico nel mettere in difficoltà la gente. Però era al tempo stesso una donna di grande generosità.

In che modo è cugino di Pasolini?

La mia mamma e la sua erano sorelle. Da bambino in poi ho frequentato spesso i Pasolini.

Era l'enfant prodige che poi si è detto?

Lo era. Cominciò presto a scrivere poesie bellissime in friulano. Poi ci fu il periodo in cui si invaghì dell'ideologia marxista senza aver letto Marx. E si instradò burocraticamente nella vita del partito. Divenne segretario di una cellula del Pci, il quale contava molto su di lui. E quando scoppiò lo scandalo per la sua omosessualità fu espulso, gettato via come cosa indegna.

Come reagì?

Se soffrì non lo fece vedere. Ricordo che la mia povera zia si era messa a letto disperata e Pier Paolo che l'abbracciava diceva con la sua vocetta: anche André Gide venne accusato di atti osceni.

Però non restò molto a Casarsa?

Una notte d'inverno lui e la madre scapparono. Io, quasi complice della fuga, li accompagnai al treno per Roma. Portavano una borsetta piena di gioielli che il padre aveva regalato alla madre. Si dimostrarono tutti falsi. Ci salutammo. Pier Paolo si raccomandò che mettessi in salvo i libri, in particolare la collezione Laterza dei filosofi.

E lei poi li raggiunse a Roma?

Lasciai Casarsa per Milano. Era il 1957. Grazie a Comisso andai a lavorare alla Longanesi dove rimasi per 15 anni. Venni a Roma quando si presentò l'occasione di lavorare per il cinema. Roma viveva ancora dei resti della dolce vita. Con Pier Paolo facevamo scorribande. Lui ormai era il profeta delle borgate. Le aveva scoperte, studiate, amate e capite. Figurarsi il Pci che non sapeva nulla di quel mondo. E quando uscì *Ragazzi di vita* gli intellettuali comunisti si offesero.

Come era umanamente Pasolini?

Un misto di generosità ed egoismo. Tutto ruotava attorno a sua madre. Il suo mondo sentimentale si riduceva alla figura materna. Avvertiva, nell'ipotetica morte della madre, la catastrofe da esorcizzare continuamente. Poi subentrò Ninetto Davoli e se ne innamorò perdutamente. Non ho mai capito il senso di quella passione.



Perché?

Pier Paolo era un «dragher di boys». Per giunta spericolato. Una volta, eravamo a New York, per corteggiare un tipo finì nella tana delle Pantere nere. Io morivo di paura. E lui sempre più impavido e audace. Solo negli ultimi anni divenne più prudente. Ninetto fu la realizzazione del mito del buon selvaggio. Un po' quello che per Sandro Penna era stato Raffaele. Penna morì due anni dopo Pier Paolo.

Lo ha conosciuto?

Bene. Me lo presentò proprio Pier Paolo nel 1952 a ponte Garibaldi, sul lungotevere. Aveva un modo curioso di strascicare i piedi ed era sempre attorniato da ragazzini.

Era pigro, maligno, nevrastenico. Si arrangiava vendendo spesso quadri improbabili. Acquistò una Mini Morris di seconda mano con la quale si faceva portare a Ostia dal suo Raffaele. Aveva fatto togliere il sedile davanti e avvolto in un lenzuolo con accanto il cane e la sabbia sparsa ovunque, si sdraiava nella parte posteriore come un vecchio e grottesco re in esilio. Quando Raffaele lo abbandonò, Penna si trasformò in un commediante ossessivo e querulo.

Nel sentirla parlare si ha la sensazione di cogliere un piacere acre in queste storie dove l'omosessualità è il tratto dominante.

L'omosessualità, non come espressione convenzionale o ideologica, è la cosa che mi ha più interessato nella vita. E ho raccontato certe storie senza esibirle in modo polemico, didattico o apologetico. Non ho mai pensato che esista una letteratura gay. Ciò che mi interessava scoprire di quel mondo che mi appartiene erano gli aspetti esistenziali: i dolori, le gioie, i furti subiti, le offese ricevute.

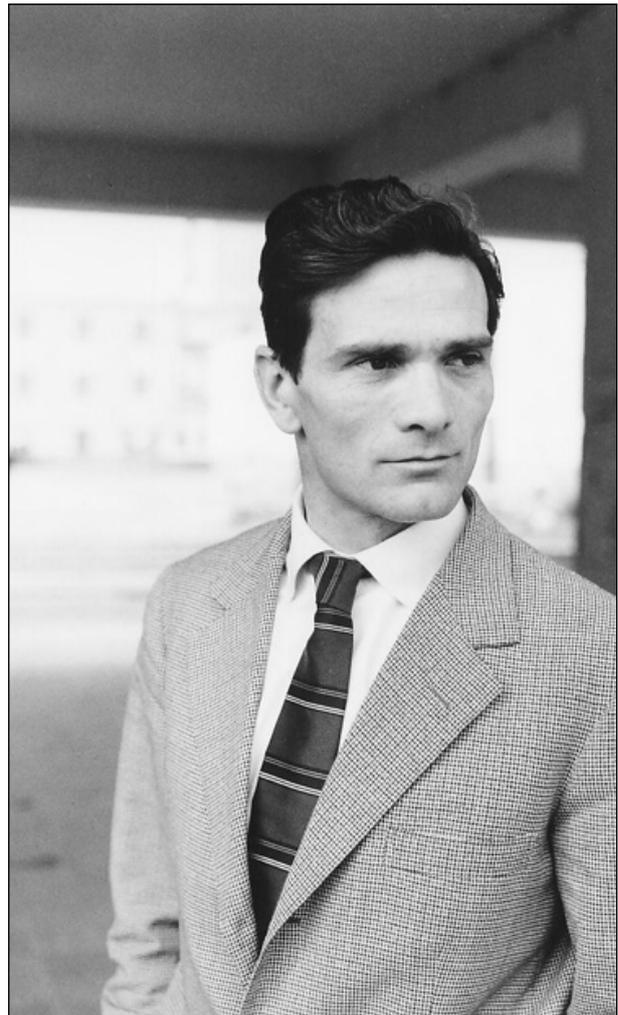
Non capisco se la fanno soffrire o la divertono.

Forse entrambi gli stati d'animo. Anche se tendo alla depressione. Ho attacchi di panico quasi giornalieri. Metto tutto sotto controllo con i farmaci e un po' mi rassegnò. Ho sempre avuto una vita difficile, ma ho

cercato di non farlo vedere. Con qualche amico ho detto che avrei voluto qualcosa di risolutivo. Manca il coraggio. Sono in attesa.

A proposito di depressione era nota quella di Andrea Zanzotto.

Credo che la sua fosse genetica. La madre ne soffrì tantissimo. Con lui ci si vedeva spesso al supermercato di Pieve di Soligo, dove un tempo ho abitato. Di solito comprava mezz'etto di prosciutto. Era di un'avarizia buffa. Meticolosa. Grande poeta, dotato di una cultura tremenda. Andava da tutti i medici possibili ed è morto in tarda età, sanissimo. Non aveva niente. Ma è quel niente che ti fa soffrire.





Il «mio» Salone vissuto da zombie

Paolo Nori, il Fatto Quotidiano, 21 maggio 2013



Un mio amico che si chiama Alessandro Bonino, e che mi ha aiutato a presentare un libro al Salone del libro di Torino, ha detto, tra le altre cose, che io ero morto, e io ho detto che effettivamente, uno dei motivi per cui volentieri partecipavo a manifestazioni pubbliche, in questo periodo, era che qualche settimana fa, sui giornali, avevano scritto che io, praticamente, ero morto, e allora quello che volevo fare, partecipando a queste manifestazioni pubbliche era testimoniare che si sta benissimo, da morti, ho detto, e ho aggiunto che il primo libro che ho visto pubblicizzato al Salone del libro di quest'anno, appena entrato al Lingotto, era un libro della collana Mistero, ed era stato scritto da Ade Capone, e aveva l'introduzione di Andrea G. Pinketts, e si intitolava *Vite oltre la vita* e io avevo pensato che avrei potuto scriverlo anch'io, forse. E poi avevo visto lo stand del Cicap, Comitato Italiano per il Controllo delle Affermazioni sul Paranormale, e avevo pensato che

potevo anche andare da loro e chiedergli che mi controllassero, e il principale testimonial, del Cicap, è Piero Angela, ho visto, e ho pensato che, a parte la mia condizione di redivivo, ma suo figlio, di Piero Angela, non poteva fare dell'altro? E dopo ho fatto un giro, al Salone, che mi era arrivato un sms che mi chiedevano di scrivere qualcosa per *il Fatto*, era bella la presentazione di Disarmadillo, il robot satellitare controllato e gestito tramite segnale satellitare, nello stand del ministero della Difesa, o forse era la presentazione di *L'esercito ai giochi olimpici*, un libro bianco, cartonato, ingombrante, di quelli che chissà chi li legge, che alla presentazione, a vederla, in prima fila, c'erano due militari e due signore con delle sciarpe, che era stranissimo, c'era caldo, al Lingotto, l'altro giorno, venerdì 17 maggio, e il resto dello stand, una cinquantina di posti a sedere, era disperatamente vuoto. E lo stand di fianco c'era un disegno con un aereo di quelli vecchi,



da Prima guerra mondiale e le scritte «L'Abruzzo celebra D'Annunzio» e poi, sotto, «Da noi la creatività è nell'aria». E c'era una cosa che a me dà fastidio, la gente che ti prende contro e non ti chiede scusa, che io i posti affollati cerco di non frequentarli e faccio delle eccezioni in questi casi particolari che bisogna testimoniare che si sta benissimo, da morti. E lo stand della Rai che c'era una signora che faceva da mangiare e diceva «Peccato che non sentite il profumo». Ormai era venuta l'ora di uscire e uscivo, prendevo la metropolitana che eran delle cose che mi piacevan moltissimo, a me, le metropolitane, e la metropolitana di Torino mi ricordava quella di San Pietroburgo che però era più sporca e più bella. E il giorno dopo con mia figlia andavo a vedere il museo egizio e mi piaceva molto la dea vacca Athor, signora di Tebe. E mia figlia diceva che lei, nella sua giovinezza, voleva andare in discoteca, bere delle coca-cola e trovare un bel ragazzino per divertirsi e non aver niente a cui pensare. E fine al giorno prima voleva far la scrittrice, cos'era successo? E dopo pioveva e c'era un gran freddo compravamo due sciarpe, tornavamo al Salone, c'era una fila, all'ingresso dei padiglioni, che si faceva fatica a entrare. Appena dentro, la prima cosa che mi veniva da pensare a guardare la gente, che non c'era nessuno che si divertiva, al Salone del libro di Torino. E davanti alla sala rossa, anche una gran fila di gente che aspettava e chiedevo a uno di loro cos'era che stava andando a vedere e come mai quella fila e lui mi diceva che era «Un fisico che presenta una relazione sulla particella di Higgs. Adesso l'argomento in dettaglio non lo ricordo» mi diceva.

E sentivo una signora che diceva a una sua amica «Guarda, lì c'è un Autore». E nella voce di quella signora l'Autore era come la dea vacca Athor, signora di Tebe. E arrivavo al padiglione dei professionali e guardavo il programma e c'era il dizionario delle collocazioni presentato dall'Autore invisibile, un altro caso paranormale, pensavo, e mi fermavo per guardare l'autore invisibile e vedevo Ilide Carmignani, la traduttrice, tra gli altri,

di Bolaño e mi veniva in mente che era il traduttore, l'autore invisibile. E mi fermavo però per sentire cos'era dizionario delle collocazioni, che io non avevo idea di cosa poteva essere, e saltava fuori che era un dizionario che mettevano insieme per esempio, un aggettivo con il sostantivo che ci stava di fianco, come delitto efferato o impronta indelebile; o che insegnava qual era l'ordine esatto delle parole, come fotografia in bianco e nero, non, come in inglese, in nero e bianco. E a me veniva da pensare che quello lì era un dizionario che andava bene per gli stranieri ma che per gli italiani forse bastava leggere un giornale. Che negli articoli dei giornali, avevo pensato, se uno era ricco, era sempre sfondato, se aveva la barba, era sempre folta, se c'era un fuggi fuggi, era generale, se si parlava di acne, era giovanile, se si parlava di tecnologie, erano nuove, se c'era un nucleo, era familiare, se c'era una marcia, era funebre, oppure nuziale, se c'era un adirivieni, era continuo, se c'erano delle chiacchiere, erano oziose, se c'era un errore, era fatale, se c'era un delitto era efferato, se c'era una fotografia era in bianco e nero, oppure a colori, e adesso era così anche in questo articolo qua che, praticamente, era finito.

E sentivo una signora che diceva a una sua amica «Guarda, lì c'è un Autore». E nella voce di quella signora l'Autore era come la dea vacca Athor, signora di Tebe



Un uomo chiamato David Foster Wallace

Esce la biografia di D.T. Max dedicata allo scrittore americano scomparso nel 2008.
Vita, opere e ombre del personaggio D.F. Wallace

Stefano Bartezzaghi, la Repubblica, 21 maggio 2013

Iniziavano con una *A* e finivano con una *Z* le generalità del povero e geniale Aaron Swartz (1986-2013). Si occupava professionalmente di siti e software dall'età di 13 anni, militando contro le leggi di protezioni di copyright e le censure su internet, a favore dell'accesso libero agli archivi

telematici. Soffriva di crisi depressive e nel 2011 subì un arresto per violazione di database scientifici (se ne dichiarò innocente): almeno una delle due circostanze, si suppone, lo scorso gennaio lo ha spinto a impiccarsi nel suo appartamento di Brooklyn.



Anche gli appassionati dell'opera di David Foster Wallace (1962-2008) sono stati toccati da questa scomparsa, peraltro analoga nelle modalità a quella dello scrittore. Swartz infatti aveva dedicato al capolavoro di Wallace *Infinite Jest* articoli e post capaci di ricostruire con la massima acribia (dalla A alla Z, appunto) ciò che, in quel vasto labirinto narrativo, l'autore aveva scelto di non raccontare se non per allusioni minute, indizi, cifre, così negando al lettore la soddisfazione della trama risolta.

Verso Wallace non si prova la mera curiosità morbosa che tipicamente investe la vita delle star (e Wallace una star lo era, volente o nolente, comunque dolente). Agisce invece un meccanismo di relazione letteraria fra autore e lettore innescato dallo stesso, e pur schivo, Wallace. La sua morte ha infine evidenziato i punti di contatto tra le vicende di dipendenza e di paralisi relazionali di cui scriveva e quelle che viveva. Difficile attenersi alle prime, come se le seconde non vi fossero impigliate intrinsecamente. Paolo Giordano ha raccontato in un saggio come la propria devozione a Wallace gli aveva dapprima consigliato di stare alla larga dai racconti su di lui e poi, però, di ribaltare i propri propositi alla prima occasione e di acquistare e leggerne subito la prima, vera biografia, quella che viene ora pubblicata in traduzione italiana: D. T. Max, *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi. Vita di David Foster Wallace* (traduzione italiana di Alessandro Mari, Einaudi Stile Libero, pp 512, euro 19,50). Informatissimo, asciutto eppure struggente, il libro di D. T. Max (collaboratore del *New Yorker* di cui nessuno conosce generalità più complete) mostra come Wallace sia stato autore anche di sé stesso. In effetti un personaggio di nome David Wallace compare nel cruciale racconto *Caro vecchio neon*, addirittura due nel romanzo incompiuto *Il re pallido*. Ma Wallace è stato un personaggio inventato da David Foster Wallace anche in molti altri sensi: con le proiezioni, bugie, debolezze, nascondimenti, appropriazioni che ritroviamo nell'«altra» sua opera, composta

di lettere, conversazioni, apparizioni pubbliche, lezioni universitarie.

Uno scrittore dai talenti così sorprendenti, dallo stile così sfaccettato e dalla capacità tanto estrema di entrare in relazione diretta con i suoi lettori (riuscendo, come si proponeva, a far loro «palpitare le teste come cuori») è quasi inevitabile sia promosso *post mortem* a santino, o santone. Max evita dissacrazioni brutali, ma pure non tace vizi, bugie, comportamenti in parte artificiali del suo eroe, che usualmente era invece sincero, onesto e generoso. È stato leggendo questa biografia che l'anno scorso Bret Easton Ellis ha sbroccato: ha puntato sui lati deboli di Wallace per vendicarsi delle critiche che Wallace gli aveva mosso in vita, twittando con brutalità i sensi della propria dissistima letteraria e umana per il collega, oramai morto da anni. È forse un paradosso, ma sono invece proprio quei lati deboli a farci riconsiderare la potenza della scrittura di Wallace e a farcelo (e farcela) ammirare se possibile ancor più di prima. Fosse stato un nerd, nato in una famiglia agiata e benestante, formato in scuole esclusive, di psiche pacata e abitudini salubri, sarebbe più facile accettare la cultura enciclopedica, la scrittura impeccabile, la profondità di analisi, lo humour irresistibile, la genialità di un'inventiva e di

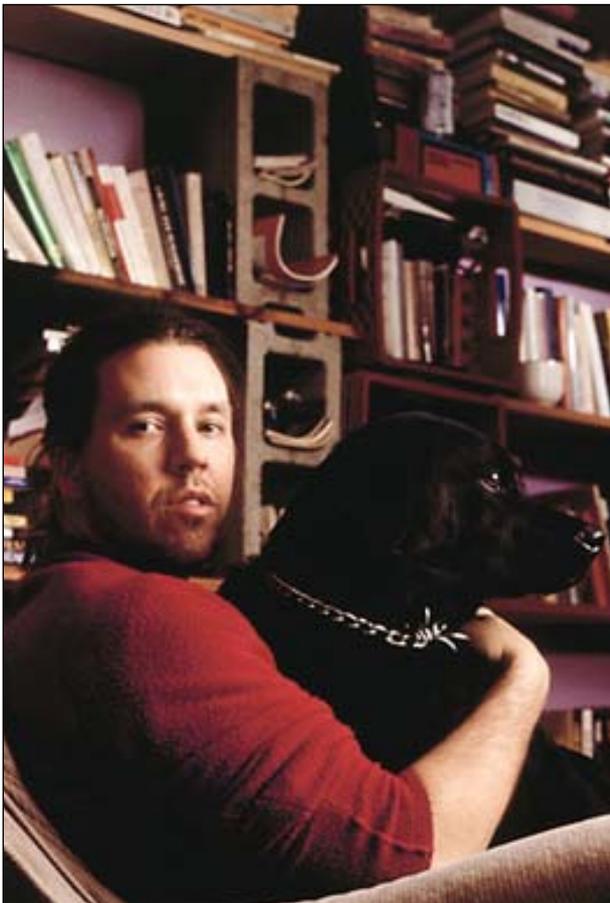
Verso Wallace non si prova la mera curiosità morbosa che tipicamente investe la vita delle star (e Wallace una star lo era, volente o nolente, comunque dolente)

un pensiero che in solido hanno rivoluzionato la scena letteraria occidentale. Ma Wallace, al contrario, ha fatto scuole normalissime, la sua famiglia ha vissuto anche traversie dolorose (seppure non straordinarie), è stato a lungo dipendente da marijuana, alcool, forse anche sesso, e al secondo



anno di università (quando era già riconosciuto come uno studente eccezionale) ha avuto la prima crisi depressiva di quella serie che gli avrebbe concesso pochi intervalli di serenità, artistica e personale. È a un uomo così travagliato che dobbiamo un'opera tanto splendente.

L'indagine di Max si è avvalsa soprattutto dell'imponente documentazione di parenti, amici, conoscenti (anche Don DeLillo ha messo a disposizione i carteggi che aveva intrattenuto con il suo più giovane collega e amico). Ma Max ha anche saputo sia leggere bene l'opera di Wallace sia delineare il ruolo che ha giocato nei confronti della letteratura e della società americana. Dai primi racconti e dal romanzo d'esordio *La scopa del sistema* ai saggi di «creative non-fiction» e al *Re pallido*, l'intero arco della produzione di Wallace viene ordinatamente tracciato dal suo biobibliografo:



progettazione, vicende contrattuali ed editoriali, infine svolte stilistiche che quasi ogni singolo libro (non ce n'è uno davvero simile a un altro) ha impresso al percorso letterario dell'autore.

Wallace ha ripudiato le angustie del minimalismo e del realismo più dimesso a lui contemporaneo, ma ha anche superato le ironie metanarrative del romanzo postmoderno che era venuto prima (e che pure lo ha grandemente influenzato agli esordi, soprattutto nelle opere di Pynchon, Barthelme e Barth). A un certo punto della sua maturazione artistica, fra la superiorità consolatoria dell'ironia e la più pervasiva e misteriosa umiltà del luogo comune, Wallace ha scelto la seconda, calandosi sino ai fondamenti ultimi della banalità e della solitudine occidentale. Ha così prosciugato la scrittura e arginato volontariamente il proprio talento comico debordante; ma ha anche continuato a frammentare ed eludere i meccanismi della piacevolezza romanzesca, convinto com'era che sia cruciale non ricadere nell'equivoco dell'intrattenimento e che lo sforzo che uno scrittore chiede ai lettori non è per sé: lo chiede proprio per loro. Né la mancanza di soluzioni esplicite dei suoi enigmi narrativi è incompiutezza: è, piuttosto, la rappresentazione assieme letteraria e metaletteraria di un buco, del vuoto che ogni arte d'intrattenimento finge di riempire, ottenendo solo di sviluppare una nuova dipendenza per l'intrattenimento stesso. Oltretutto le soluzioni ci sono e l'esegesi di Swarzo lo ha dimostrato: però sono fuori dal testo e per raggiungerle e almeno intravederle bisogna seguire piste indiziarie.

È allora opportuna e bella la coerenza con cui il biografo non si sogna di poter offrire una soluzione all'enigma aggiuntivo e ultimo, incarnato dal protagonista del suo libro: l'autore che ha sempre usato le armi della reticenza e del taglio improvviso per sottrarre il destino dei suoi personaggi dalla disponibilità immediata dei lettori (ma non dalla loro possibile comprensione), e infine, autore anche del suo personaggio, se n'è servito per interrompere la sua stessa vita.





Il viaggio dell'eroe

Un libro di Matteo Nucci, mescolando scrittura saggistica e narrativa, racconta la civiltà greca. Da Pericle a Omero. Al centro della ricostruzione l'atto del piangere e la trasformazione vissuta da Ulisse al rientro in patria

Eugenio Scalfari, la Repubblica, 23 maggio 2013

Ci sono molti modi di scrivere un romanzo e anche molti modi di scrivere un saggio. Matteo Nucci sta a cavallo tra i due generi letterari, ripassa e reinterpreta la storia della civiltà ellenica scegliendo, prima ancora delle idee dalle quali è intrisa, i personaggi, i luoghi, le strade, gli alberi, gli animali; ma non soltanto quelli che esistevano o si pensa che esistessero tremila anni fa, ma quelli di oggi da lui rivisitati e dai quali il libro comincia.

Infatti è l'autore che, dopo aver visitato l'Acropoli e il Ceramico racconta di Pericle. Il principe degli ateniesi, quello che per trent'anni aveva custodito la democrazia confiscandola nelle proprie mani, quello che aveva creato un impero navale che si estendeva su tutto il Mediterraneo, era alla fine inciampato su Sparta, alleata prima e nemica mortale poi. Il disastro aveva colpito Atene e da ultimo la peste si era abbattuta sulla città seminando ovunque la morte nera.

«Sulla Porta Sacra e sul Dipylon il cielo era terso. Tutti gli occhi della folla assiepata erano puntati sull'uomo che avanzava a piccoli passi portando una corona sulle braccia, il volto scolpito in linee regolari, quasi fosse pronto a servire da modello per le innumerevoli statue che lo avrebbero ritratto in una posa immortale... Lo guardavano quasi senza respirare, in un silenzio assoluto, mentre avanzava verso l'ultimo dei suoi caduti, Paralo, l'ultima manciata di metri con lentezza, poi, arrivato dinanzi al corpo, si fermò. La peste gli aveva portato via la sorella, il primo figlio Santippo, i migliori amici e molti parenti, ma lui non aveva mai ceduto. La famosa fierezza,

la forza d'animo che era il suo vanto. Atene aveva sempre ammirato quella specie di eroe... Depose la corona, strinse i pugni sulle tempie, chiusi gli occhi. Fece per rialzarsi ma non ci riuscì. Poi si sentì un sibilo che si trasformò in una specie di muggito mentre il corpo di Pericle cadeva sul corpo di Paralo. Un urlo devastò la quiete del Ceramico e Pericle per la prima volta pianse».

Morì poco dopo. Era il 429 a. C. e da quel giorno la storia di Atene e della Grecia cambiò, ma la sua cultura, la sua scienza, la sua filosofia, crebbero e diventarono nei secoli che seguirono il lascito di tutta la storia dell'Occidente e del mondo.

Ma perché il libro ha inizio in questo modo, con Pericle colto alla fine dei suoi giorni e Atene prostrata dalla guerra perduta e da una mortale epidemia? Perché Pericle piange sul corpo del figlio e sulle sorti della città e il libro si intitola *Le lacrime degli eroi* ed è attraverso le lacrime che l'autore racconta la storia dell'Ellade, dei suoi eroi, dei miti, delle filosofie, delle guerre, dei poemi, delle tragedie, degli amori, dei lutti, dei misteri.

Dopo il pianto di Pericle che funge da introduzione, il primo personaggio di questa storia-romanzo è Platone, lo scrittore-filosofo della *Repubblica*, del *Simposio* e del *Fedro*. Nucci se ne serve per parlare dell'amore-odio che lega Platone a Omero, ma in realtà è il cantore cieco degli eroi che viene messo al centro della narrazione e attraverso i suoi poemi, le figure di Odisseo e di Achille con il loro contorno di compagni di guerra, di ninfe, di dèi, di mostri e di destino. E naturalmente con le loro lacrime.





Nella gara del pianto i due rivaleggiano, ma Achille ha largamente la meglio sul figlio di Laerte anche perché è profondamente diversa la struttura dei due poemi epici. *L'Iliade* racconta pochissimi fatti: il duello tra Patroclo e Ettore, il duello tra Ettore e Achille, l'assalto dei Teucrici al campo degli Achei, la visita di Priamo al Pelide. Tutto il

L'eroe, di cui nessuno alla corte di Alcinoos conosceva ancora l'identità ed è onorato come ospite sacro, ascoltando quel canto si copre il volto col mantello e piange al ricordo

resto dei ventiquattro libri non è un racconto ma l'analisi dei sentimenti che animano i personaggi e soprattutto il protagonista del poema e il suo pianto, suscitato dalla sua ira, dal suo lutto, dai suoi sogni, dai suoi presagi, dalla sua impotenza di fronte alla morte e dal suo amore per il corpo dell'amico che ormai è soltanto una spoglia.

L'Odissea ha tutt'altro andamento, il vero romanzo è quello ed è un tipico romanzo d'avventura, il primo e sicuramente il più bello che sia mai stato scritto. Anche il montaggio anticipa a tremila anni di distanza il linguaggio cinematografico del «flashback»: dopo l'episodio di Polifemo, Odisseo smarrisce la rotta ed entra in un mare con correnti sconosciute e sotto un cielo dove le stelle sono ignote al navigante. È il dio del mare, Poseidon, ad averlo trascinato fuori dal mondo nel misterioso oceano che circonda le terre emerse ed è popolato da misteriose presenze: Circe la maga, la bocca degli Inferi, Calipso la bella e l'isola di Ogigia, Nausicaa la vergine e l'isola dei Feaci, anch'essa fuori dal tempo e dallo spazio.

Quella sarà l'ultima tappa, prima di tornare finalmente a Itaca, nel mondo della realtà. Ma è proprio lì, nel palazzo di Alcinoos, che il «flashback» si verifica: uno degli aedi canta ciò che avvenne sotto le mura di Troia e la parte che in quella

guerra impietosa vi ebbe Odisseo e che cosa accadde dopo. L'eroe, di cui nessuno alla corte di Alcinoos conosceva ancora l'identità ed è onorato come ospite sacro, ascoltando quel canto si copre il volto col mantello e piange al ricordo, mentre il racconto procede incalzante, le gesta degli eroi e dei numi che combattono tra loro e insieme a loro, il Fato che domina gli eventi mentre le Parche tessono il filo della vita.

Ma prima ancora che il viaggio di Odisseo sia narrato dall'aedo, Omero lo fa precedere dal viaggio del figlio Telemaco che per salvare sé stesso e la madre Penelope dalla prepotenza dei Proci, attraversa il mare e sbarca nelle terre di Pilo, di Argo e di Micene in cerca dei compagni del padre, affinché gli diano notizie di lui, se sanno dove si trova e perché non ritorna a casa, ultimo errabondo da dieci anni, dopo i dieci della guerra contro Ilio.

Quattro libri dedica Omero al viaggio di Telemaco e il racconto è pieno di personaggi ed avvenimenti. Nestore informa il giovane della drammatica morte di Agamennone per mano di Egisto e della moglie Clitemnestra. Menelao e Elena lo ospitano come fosse un giovane principe e Menelao gli racconta le sue imprese a Troia e il suo movimentato viaggio di ritorno.

Mentre i mortali e gli dèi che incontrano sulla terra vivono le loro avventure, sulle vette dell'Olimpo gli stessi dèi si riuniscono e prendono le loro decisioni in obbedienza ai voleri del Fato, Atena si impone a Poseidon, Zeus comanda a Ermes di trasmettere i suoi voleri, la favola degli immortali si intreccia con quella dei mortali arricchendo il romanzo; l'epica trascolora in una splendida fiaba nel corso della quale avviene un fatto strano: cambia il carattere del protagonista e anche quello del figlio Telemaco. Quest'ultimo da adolescente diventa uomo e il suo mutamento è un fatto di natura, ma diverso è il caso di Odisseo: era maestro di inganni quando combatteva sotto le mura di Troia, furbo quanto nessuno, suadente per ingannare o convincere; è lui che guida le decisioni di Agamennone, è lui che ricostruisce un rapporto tra il re di Argo e Achille e infine sarà



lui a immaginare il cavallo, la trappola mortale per Ilio e la sua gente.

Ma l'uomo che torna a Itaca è diverso da quello che vent'anni prima ne era partito. La capacità di ingannare e mentire non l'ha perduta, anzi è ancor più vigile, ma a essa si è aggiunta un'esperienza e una saggezza che prima non aveva ed è l'incontro con Atena che ne fa il primo eroe della modernità, non a caso cantato da Dante come maestro di anime. Ricordate? «Fatti non foste a viver come bruti/ma per seguir virtute e canoscenza».

Ho la sensazione che il bravissimo Nucci non colga quest'aspetto, il mutamento del personaggio suscitato dalla sua insaziabile curiosità. Del resto è lui stesso ad annunciare a Penelope, quando finalmente si ricongiunge con lei nel letto nuziale che aveva costruito sulla base d'un ulivo secolare, che dovrà ripartire per trovare la gente «che non conosce il sale» e soltanto dopo quell'ultimo viaggio tornerà per sempre ad Itaca.

Credo che Nucci non veda il mutamento perché il ritorno a Itaca è dominato dalle menzogne che Odisseo è costretto a dire per non farsi riconoscere e ci riesce perfettamente con l'aiuto di Atena, salvo che con la vecchia nutrice e il vecchio cane Argo. Menzogne e infine strage, non solo dei Proci ma dei servi e delle ancelle che ad essi si erano venduti. Strage e menzogne: dove è dunque la differenza dal maestro di inganni e di strage quando combatteva a Troia della cui guerra è lui e non Achille il vero vincitore?

Capisco l'obiezione, ma la differenza c'è ed appare chiaramente nel colloquio che ha con Penelope nella lunga notte di racconti e d'amore e poi, nei giorni successivi, quando si riappacifica con i parenti delle vittime della strage, riconquista l'amore di tutto il popolo dell'isola e lascia al figlio il governo della comunità.

Odisseo ha scoperto la pietà, un sentimento che prima del viaggio di ritorno gli era del tutto ignoto. La strage dei Proci fa parte della natura umana nella quale la vendetta per un torto subito è un sentimento ineliminabile. Del resto Odisseo aveva acquisito una quantità di crediti verso gli

dèi e verso il Fato perché per dieci anni era stato un fuscillo e un trastullo nelle mani d'un ignoto destino. L'ultimo sopruso era stato quello dei Proci ai quali aveva offerto di lasciare il suo palazzo ed andarsene. Ciò che accade subito dopo è la natura offesa a reclamarlo e dura fin quando Atena ne impone la fine. Quanto al suo pianto, l'autore del libro lo attribuisce alla nostalgia. Gli altri pianti degli altri eroi sono dovuti all'ira, al dolore, all'amore. La nostalgia è sentimento delicatissimo, viene da Mnemosine, la dea che governa i ricordi, madre delle nove Muse.

Basterebbe questo a rivelarci che la natura di Odisseo non è più e soltanto quella dell'eroe ma quella dell'uomo ed è questa la novità che l'Omero dell'*Odissea* ci ha consegnato.

Tralascio di raccontare il resto del libro che raccomando ai lettori di seguire fino in fondo anche se – a mio avviso – il vero nucleo di questo viaggio si conclude a pagina 174. Ciò che viene dopo è un saggio acuto e sapiente, ma non più il romanzo che fin lì si è svolto. Voglio qui trascrivere le parole con cui Nucci si accomiata dai suoi lettori e che rappresentano in poche righe il compendio dell'opera: «Nell'Ade non c'è ombra. Nessuno può tornare tra i vivi. E il mondo è invece quello dei vivi perché soltanto lì c'è la

La nostalgia è sentimento delicatissimo, viene da Mnemosine, la dea che governa i ricordi, madre delle nove Muse

vita: sofferenze, patimenti, piccole gioie, felicità, lacrime di nostalgia e di rabbia. E la morte. Altre prospettive per Omero non esistono. C'è soltanto Niobe e il suo melograno, un melograno che non cresce all'ombra ma sotto il sole».

Grazie, caro Nucci, per questa appassionante lettura.



Il bisturi di Cases

Ironico e polemico il grande germanista ha inviato per vent'anni i suoi «consigli» all'editore Einaudi. Oggi vengono raccolti in un volume e non mancano le sorprese

Luigi Forte, la Stampa, 24 maggio 2013

Sono tasselli di una minicronaca culturale, che rispecchiano umori, tendenze, dialettiche editoriali del dopo guerra le schede, i pareri di lettura redatti da Cesare Cases per l'editore Einaudi negli anni fra il 1953 e il 1973. Ora Michele Sisto ha selezionato i testi del grande germanista e li ha raccolti nel volume *Scegliendo e scartando* (ed. Aragno). E dentro c'è già tutta la vis polemica, l'ironia, la lucida intelligenza di chi sapeva sintetizzare in una battuta o in una frase la sostanza di un argomento. Di chi si è calato in figure molteplici nel corso degli anni: nel docente universitario come nell'arguto pubblicitario, nel militante politico ai tempi di *Quaderni piacentini* o fra le pagine del quotidiano *il manifesto*, nel consulente editoriale come nel direttore della rivista *L'indice*. Anche quest'antologia mostra in un ventennio le varie sfaccettature dell'ebreo Cases, originale voce critica, indipendente, spesso in controtendenza che qui risuona in riflessioni articolate o talvolta solo in brevi flash e giudizi fulminanti. La collaborazione con l'editore torinese maturò grazie all'intervento dell'amico Renato Solmi, quando Cases era ancora supplente in un liceo di Milano, dov'era nato nel 1920. Più tardi andò a insegnare a Pisa e poi all'università di Padova, da cui inviava a Torino le sue schede di lettura. Il maestro Lukács, di cui nel frattempo proprio per Einaudi aveva tradotto alcuni saggi, gli fa da battistrada con la sua nozione di realismo critico. Non è un caso che egli proponga con entusiasmo *Il suddito* di Heinrich Mann, di cui esalta anche le novelle, e che più tardi s'infiammi per *La panne* di Dürrenmatt, «un vero piccolo capolavoro» che sempre più rientra nella sua visione satirica di un mondo alienato dal capitalismo definito dal marxista

Cases, ormai orientato verso il pessimismo di Adorno, «la più grave minaccia per l'umanità». Bene anche per il *Mephisto* di Klaus Mann, figlio del grande Thomas, e per i saggi letterari di Walter Benjamin definiti «bellissimi». Il vecchio francofortese Marcuse la spunta con *Eros e civiltà* sullo psicologo Mitscherlich, che si trova in buona compagnia con il filosofo Bloch «eclettico ed impressionistico». Fa specie leggere che Brecht sia «un decadente della più bell'acqua», ma siamo solo al 1953 e Cases avrà modo di entusiasinarsi a sufficienza per lo scrittore di Augusta. Della vecchia Mitteleuropea il consulente editoriale salva Joseph Roth e in parte Hermann Broch. Positivo il giudizio sul Mito asburgico del giovanissimo Magris che tutti questi autori renderà accessibili a un pubblico vastissimo. È nota la diffidenza di Cases verso gli scrittori tedeschi più giovani che arricchiranno il catalogo Feltrinelli. Su Grass è alquanto tiepido, Martin Walser viene definito «un vergognoso epigono», Christa Wolf respinta. Su Uwe Johnson che ha tematizzato la divisione della Germania in uno stile arduo e singolare, Cases è implacabile. Se la cava meglio Peter Weiss, forse perché ormai ha macinato e digerito tutte quelle avanguardie, che il critico guarda con sospetto, se non con indifferenza. A molti di quegli autori il tempo ha dato ragione. Ma se si vuole comprendere più a fondo quella problematica stagione culturale e le sue varie metamorfosi editoriali, le glosse critiche di Cases, lucide e ironiche, sono pressoché indispensabili.

Bertold Brecht, *Storie da calendario*, 1949

Detto fra noi: sono sempre convinto che Brecht, nonostante tutto, è un decadente della più bell'acqua. La sua



popolarità è quella dell'intellettuale che si mette a fare il canzonettista o il *fabrende Galgenvogel* come lo chiamava Karl Kraus. Trovo molto più «popolare» Thomas Mann. Ma non dirlo a nessuno, perché troverei coalizzati contro di me gli eretici e gli ortodossi.

Robert Walser, L'assistente, 1955

L'autore, morto qualche anno fa in manicomio, era noto in una cerchia molto ristretta: tra i suoi ammiratori, Morgenstern e Kafka. [...] Il libro, così falsamente *vieux jeu*, insieme molto civile e tradizionale e molto decadente, a me è piaciuto molto, e così spero che sia di altri. Non è certo un libro che possa avere molto successo, ma penso che i buongustai lo apprezzeranno a dovere, specie se lo si lancia un po' come «prekafka».

Günter Grass, Acqua alta, 1963

Non c'è dubbio che la storia sia divertente e che Grass vi riveli una volta di più la sua fantasia. Anche qui però questa fantasia cade sovente nel gratuito, sicché i personaggi si mettono a parlare ed agire senza nessun nesso apparente con quanto peraltro accade. [...] Tuttavia se la commedia è libera io la tradurrei lo stesso, perché questo Grass a piccole dosi mi riesce più simpatico e digeribile dell'autore di sterminati romanzi.

Walter Benjamin, Angelus novus, 1955

C'è dentro di tutto, perfino le parabole talmudiche, con minore rigore che in altri mandarini tedeschi a noi noti (è significativo che a differenza di Adorno o di Lukács si aiuta molto con le citazioni) ma con maggiore talento espositivo e capacità di amalgamare, e senza i pasticci di Bloch. Mi sembra che la parte migliore sia proprio quella giornalistica: i saggi su Kafka, Brecht, Kraus, Wieland, JeanPaul ecc. sono bellissimi.

Daniel Cohn-Bendit, L'estremismo, rimedio a una malattia senile del comunismo, 1969

L'uomo sarà frivolo, rivoluzionario sorridente, pieno di malafede alla Manganelli, come sostieni tu [si rivolge a Guido Davico Bonino], ecc., ma il tipo di discorso non è frivolo, anzi ha delle tradizioni nella pubblicistica francese, è un pamphlet tirato via, con effetti da teatro di boulevard, ma efficace nella sua immediatezza.

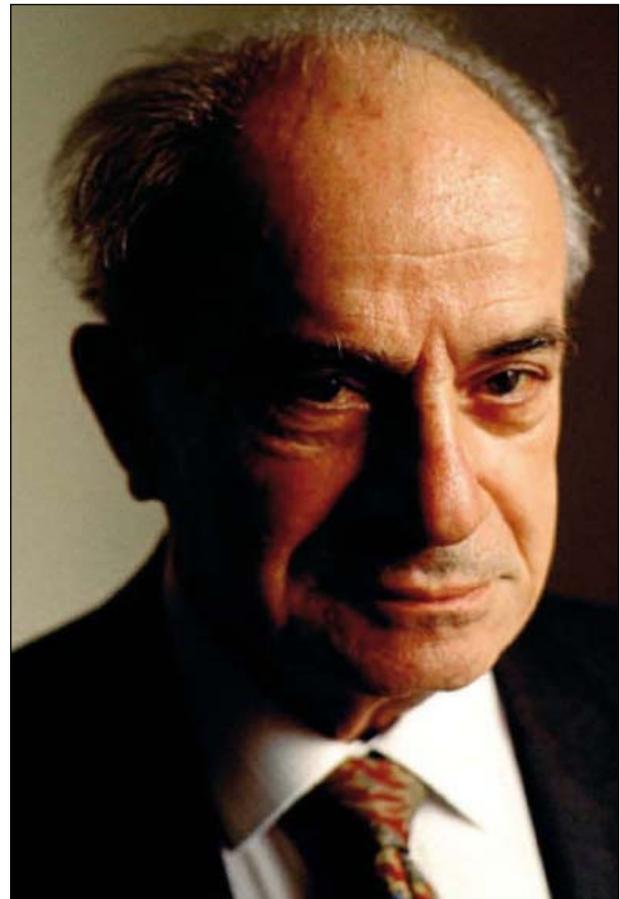
Dutschke e i tedeschi sono più profondi, ma anche più noiosi.

Peter Handke, I calabroni, 1990

L'autore indubbiamente ci sa fare, nella congrega dei ciurmadori letterari mi sembra che non sfigururi affatto. [...] Per me è una lettura faticosa e noiosissima, ma ho il vago sospetto che molti altri la possano trovare eccitante.

Friedrich Dürrenmatt, La panne, 1956

È un vero piccolo capolavoro, per conto mio una delle cose migliori di Dürrenmatt e in generale della letteratura contemporanea. C'è l'idea che l'individuo alienato non appena si accorge di essere investito da problemi come quello della colpa è costretto a uccidersi appunto perché per la prima volta si accorge di essere un individuo.

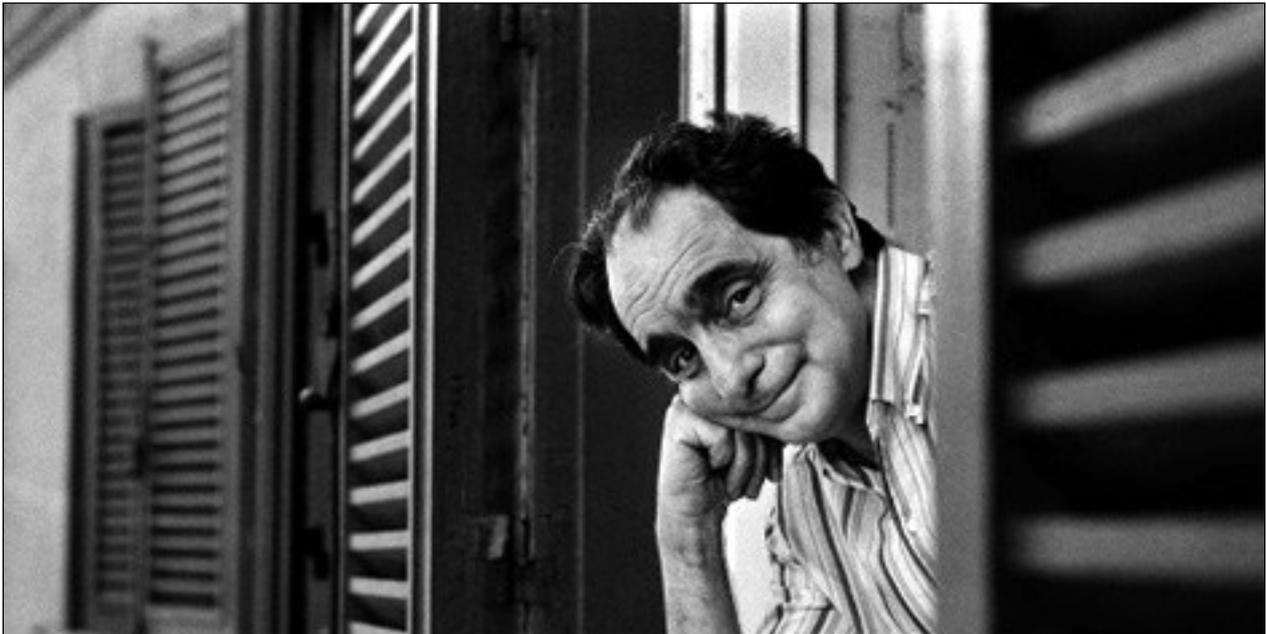




La morale è nella leggerezza

Così il barone rampante nel 1957 forgiò in Eco l'idea del ruolo dell'intellettuale, né organico né pifferaio della rivoluzione ma distaccato osservatore critico della realtà

Umberto Eco, Domenica del Sole 24 Ore, 26 maggio 2013



Vorrei parlare del libro di Calvino che amo di più, *Il barone rampante*, e spiegare perché è rimasto sempre un testo che mi ha accompagnato durante tutta la mia vita, come una sorta di manifesto politico e morale.

Capisco che possa suonare strano parlare di lezioni morali e politiche per un libro che, al momento della sua pubblicazione, portò molti intellettuali impegnati italiani a lamentarsi del fatto che *Il visconte dimezzato* (uscito sei anni prima) non rappresentasse più una parentesi nel lavoro di un narratore caratterizzato da una vena realista. Con questo nuovo romanzo, Calvino abbandonava definitivamente *Il sentiero dei nidi di ragno* per una poetica del fantastico muovendosi per

mondi possibili, galassie cosmicomiche, città invisibili e traiettorie astrali zenoniane.

Si fa fatica, oggi, a immaginare quanto la sinistra ufficiale italiana fu disturbata dal *Barone rampante*; è sufficiente ricordare che, nello stesso decennio, Luchino Visconti, che era un intellettuale comunista, osò rivolgersi, con il suo *Senso*, non a una storia di lavoratori, ma alla passione romantica e decadente di due amanti del XIX secolo, e ne ottenne, in pratica, la scomunica da parte dei difensori del cosiddetto realismo socialista. Vorrei farvi capire perché, per un giovane di venticinque anni – tanti ne avevo quando lessi *Il barone rampante* nel 1957



– questo libro ebbe un impatto tanto devastante sulla mia nozione di impegno politico, o del ruolo sociale dell'intellettuale.

È superfluo ricordare che il libro mi colpì come uno stupendo lavoro letterario, facendomi sognare quei boschi incantati di Ombrosa, che digradavano superbi verso il mare. Alcuni giorni fa ho riletto il romanzo, ricavandone la stessa sensazione di felicità, ricatturata nuovamente dall'incantesimo di una lingua trasparente, attraverso la quale (e non certo contro la quale) mi pareva di arrampicarmi, in maniera quasi fisica, di ramo in ramo con Cosimo, e di diventare poi un rigogolo, uno scoiattolo, un gatto selvatico, un passero, o persino una foglia d'ulivo o di ciliegio.

Quella del *Barone rampante* è una lingua cristallina, e Calvino (si veda la terza delle sue *Lezioni americane*) ha detto che il cristallo, con la sua sfaccettatura precisa e la sua capacità di riflettere la luce, era il modello di perfezione che aveva sempre accarezzato, come un simbolo. Ma nel 1957 la mia reazione principale fu, più che estetica, di natura filosofica – il che non dovrebbe stupire nessuno, dato che ero alle prese non con una fiaba (come molti la considerarono) ma con un grande *conte philosophique*.

Tra gli anni Quaranta e Cinquanta, i giovani intellettuali (poco importa se cattolici o comunisti) erano ossessionati dal dovere morale di essere – come si usava dire – «organici» al proprio gruppo ideologico. Davvero, era facile avvertire il ricatto di questa chiamata generale alle armi, al dovere della militanza, di usare il proprio potere intellettuale nella lotta contro i nemici ideologici. Solo due voci si erano levate contro questa concezione del ruolo degli intellettuali. Una, negli anni Quaranta, era stata quella di Elio Vittorini, con il quale Calvino aveva collaborato in gioventù e, più tardi, nel corso degli anni Sessanta, curando insieme *Il menabò*, una rivista che doveva influenzare enormemente il corso della letteratura italiana di quel decennio. Vittorini disse, nel 1947, che gli intellettuali non dovevano suonare il piffero della rivoluzione. Con questo, egli intendeva dire che non dovevano diventare gli agenti stampa del loro gruppo politico,

ma invece incarnarne la coscienza critica. Vittorini, all'epoca, apparteneva al Partito comunista e curava una rivista abbastanza indipendente e dalla vita breve, *Il Politecnico*. Ovviamente venne considerato un traditore del proletariato. *Il Politecnico* morì, e l'appello di Vittorini rimase a lungo inascoltato.

Nel 1955, fummo affascinati da un libro di filosofia politica, *Politica e cultura* di Norberto Bobbio, che disegnava in maniera più rigorosa il profilo di un intellettuale che fa il proprio dovere cercando una verità che non si identifica con la verità ideologica del proprio gruppo. Laddove Vittorini aveva solo lanciato uno slogan, Bobbio sviluppava una severissima argomentazione filosofica. Rispettivamente troppo poco, o troppo, per produrre un'epifania. Questa fu prodotta dal *Barone rampante*, che aveva il potere persuasivo di una parabola, l'attrattiva profonda del mito, il fascino della fiaba e la forza gentile della poesia.

Calvino ha eliminato dalle prime versioni delle proprie opere certi paragrafi moraleggianti che avrebbero potuto rendere le sue lezioni troppo invadenti. Cosimo Piovasco di Rondò non insegna nulla, almeno, non ai lettori. Si limita a incarnare un esempio. Solo in due punti il romanzo suggerisce una possibile lettura/interpretazione morale. Il primo punto (nel capitolo xx) è quello in cui si dice

È superfluo ricordare che il libro mi colpì come uno stupendo lavoro letterario, facendomi sognare quei boschi incantati di Ombrosa, che digradavano superbi verso il mare

che Cosimo riteneva che, se si voleva osservare la terra nel modo giusto, bisognava mantenere la giusta distanza da essa. Il che mi rimanda a un'osservazione dalle *Lezioni americane*: «È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di



mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello». Il secondo punto (nel capitolo xxv) è quello in cui il fratello di Cosimo si domanda, senza trovar risposta, come la passione di Cosimo per gli affari sociali possa essere riconciliata con la sua fuga dalla società.

Cosimo decide di trascorrere la propria intera vita aerea sugli alberi, volando via dal mondo terreno. Ma quegli alberi non sono per lui una torre d'avorio. Dalle loro cime, osserva la realtà, acquistando una saggezza superiore

Cosimo decide di trascorrere la propria intera vita aerea sugli alberi, volando via dal mondo terreno. Ma quegli alberi non sono per lui una torre d'avorio. Dalle loro cime, osserva la realtà, acquistando una saggezza superiore, proprio perché la gente che egli vede gli appare piccolissima, e comprende meglio di chiunque altro i problemi dei poveri esseri umani che hanno la sventura di dover camminare sui propri piedi. Stando sugli alberi, Cosimo è spinto a prendere attivamente parte alla vita sulle proprie terre. Nella sua qualità di aristocratico, condivide i problemi degli emarginati. Trasformandosi in una sorta di dio dispettoso, o di «Schelm», non così dissimile dagli animali che gli danno amicizia, nutrimento e vestimento, trasforma la natura in cultura senza distruggerla, e passo dopo passo è spinto a impegnarsi nella vita sociale, non solo nel suo piccolo territorio, ma sull'intera Europa.

Vivendo come un buon selvaggio, si fa uomo dell'Illuminismo, fuggendo dalla società diventa un leader rivoluzionario – ma uno che rimarrà sempre capace di criticare coloro che combattono dalla sua parte, e capace di provare dispiacere e disincanto per gli eccessi dei propri idoli.

Non nel romanzo, ma in un successivo commento degli anni Sessanta, Calvino riconobbe che, per

essere un personaggio interessante, Cosimo non sarebbe dovuto essere un misantropo ma piuttosto un uomo coinvolto nei problemi del proprio tempo. E notò che la solitudine e la scomoda soggettività erano la vocazione del poeta, dell'esploratore e del rivoluzionario.

Questo tipo di lezione fu per me fondamentale. Ricordo che anni dopo, in una di quelle assemblee studentesche ultrapolicizzate del 1968, quando mi fu chiesto di definire il ruolo dell'intellettuale, proposi il romanzo di Calvino come il solo testo affidabile e, citando Cosimo come modello, dissi che il primo dovere dell'intellettuale impegnato era quello di vivere sugli alberi per tenersi a distanza dai propri compagni, per poterli criticare innanzitutto, e non di fornire slogan contro gli avversari – pronto a fronteggiare un plotone di esecuzione per testimoniare che le proprie convinzioni sono vere. A quel tempo non si trattava certamente di una presa di posizione popolare, ma molti degli studenti che mi fischiarono oggi lavorano per Berlusconi, il leader della destra italiana.

Perché la lezione suggerita da questo romanzo fu così convincente per me (e penso, per molti altri in seguito)? Calvino l'ha spiegato, indirettamente, nelle sue *Lezioni americane*. Le lezioni morali sono, di solito, molto pesanti, e l'unica virtù di coloro che riescono a renderle memorabili è il dono della leggerezza. Aerea come il Barone, la prosa di Calvino non ha peso, è *plus vague et plus soluble dans l'air – sans rien en lui qui pèse et qui pose*, come avrebbe detto Verlaine. O, per concludere con le parole di Calvino: «Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica. Le immagini di leggerezza che io cerco non devono lasciarsi dissolvere come sogni dalla realtà del presente e del futuro».

Questo Calvino ha saputo farlo, ed è questa l'eredità che ci lascia.





L'occholino di Einaudi

Domenico Scarpa, Domenica del Sole 24 Ore, 26 maggio 2013

Il racconto storico di fatti editoriali è il luogo per eccellenza dove la cultura si salda con l'economia, dove le parole si trasformano in cifre, dove l'impresa che persegue l'utile è la stessa impresa che produce la ricerca più disinteressata di tutte. I testi che appartengono a questo genere letterario (memorie, conversazioni, epistolari, diari di lavoro firmati da grandi editori o redattori di case editrici che molto spesso furono o sono grandi scrittori) tanto più sono avvincenti quanto più sanno servire al lettore una pietanza di documenti d'archivio e quanto più

sanno condirla in maniera sobria e rotonda, con un gradiente di gusto storico-estetico così bilanciato da convertirsi senza residuo in nutrimento materiale: dove, con l'ultimo aggettivo, si intende la completezza delle informazioni necessarie, la lezione morale e pratica offerta da ogni racconto di lavoro, il puro piacere del leggere che ti fa scordare la presenza di quella lezione, infine l'angoscia dell'economia che ti riporta alla realtà, che ti riscuote dal mezzo sonno postprandiale proiettandoti verso la tua seconda mezza giornata lavorativa.





Molti racconti di lavoro che riguardano la casa editrice Einaudi hanno costruito la mitologia dei suoi «mercoledì»: il giorno della settimana in cui, durante le riunioni editoriali che vedevano impegnati, accanto a Giulio Einaudi editore, redattori e consulenti come Cantimori, Serini, Natalia Ginzburg, Cases, Fruttero, Bobbio,

«Erano più importanti le riunioni del giovedì mattina, nelle quali Einaudi decideva insieme con pochi altri dirigenti (Bollati, Cerati, Molina, Ponchioli, Santoni) se i libri approvati il giorno prima erano effettivamente da pubblicare»

Venturi, Calvino, Boringhieri, Mila, Munari, Balbo, Vittorini, Musatti, Colli, si discutevano i libri da fare e si decidevano i libri da non fare. I «no» erano definitivi, i «sì» niente affatto. La ratifica eventuale del monosillabo sarebbe avvenuta solo il giorno successivo, come racconta Luca Baranelli: «Erano più importanti le riunioni del giovedì mattina, nelle quali Einaudi decideva insieme con pochi altri dirigenti (Bollati, Cerati, Molina, Ponchioli, Santoni) se i libri approvati il giorno prima erano effettivamente da pubblicare. Nei mercoledì Einaudi era una sorta di sovrano illuminato: faceva parlare tutti, era contento se ognuno esprimeva la sua opinione. Se non si parlava e ci si teneva dentro qualcosa, lui lo capiva subito e ci aizzava. [...] Ricordo poi una cosa buffissima: talvolta Einaudi, quando voleva far capire che era d'accordo con te, ti faceva ostentatamente l'occhiolino. Era un occhiolino quasi antifrastico: come per dire che era d'accordo con te, ma tanto le tue opinioni non contavano nulla. In ogni caso la vera arte del comando non si vedeva il mercoledì».

L'occhiolino dell'editore, e la diversa natura delle due giornate decisive per una casa editrice che a allo snodo tra gli anni Cinquanta e Sessanta toccò

il culmine della sua egemonia cultura italiana, sono la chiave di *Una stanza all'Einaudi*, memorie e conversazioni di Luca Baranelli e Francesco Ciafaloni, due redattori-chiave (meno celebri di quelli elencati poco fa, non meno importanti) che - giunsero all'Einaudi in quella stagione di svolta, a tempo per diventare - con questo breve libro che sembra fatto di metallo cromato - testimoni degli stridori che si sarebbero avvertiti di lì a poco, e poi di un impercettibile appannamento o principio di declino, fino alla crisi finanziaria che nel 1982 condusse Einaudi allo scalpore della bancarotta.

La *Stanza* possiede al massimo livello di sapidità gli ingredienti del buon racconto di editoria anche per merito di un aiuto cuoco come Alberto Saibene, che da anni agisce nella cultura italiana come mnemagogo. Coniata da Primo Levi, la parola significa «suscitatore di memorie»: Saibene ha provocato quelle di Baranelli e Ciafaloni, le ha organizzate in un libro e le ha accompagnate al visto-si-stampi. Essendo un produttore di libri in ambedue i sensi, come storico e come editor presso Hoepli, era attrezzato per farlo al meglio. Baranelli e Ciafaloni sono accomunati dall'amicizia con Italo Calvino: il primo è curatore del suo epistolario dove i libri, suoi o altrui, sono protagonisti assoluti, il secondo lo aggiornava sulle trasformazioni della politica e della società italiana ogni qualvolta lo scrittore discendeva dal suo abitacolo parigino. Ciafaloni è stato un testimone agguerrito della crisi Einaudi 1982, come raccontano pagine appassionate e indignate in difesa di uno spirito del lavoro che veniva offeso da logiche proprietarie, Ciafaloni qui scrive, e testimonia, in qualità di intellettuale, di lavoratore e di sindacalista: tre ruoli che chiunque operi nell'editoria, soprattutto se precario con partita Iva dovrebbe assolvere rispetto a sé stesso e ai suoi interlocutori. Su questo punto sarebbe d'accordo anche il padre dell'editore, il liberale Luigi Einaudi che nel 1924 manifestava, in *Le lotte del lavoro*, «la simpatia viva per gli sforzi di coloro i quali vogliono elevarsi da sé e in questo sforzo, lottano, cadono, si rialzano imparando a proprie spese a vincere e a perfezionarsi».





Perdersi in una selva oscura: il destino dell'Ulisse moderno

Il viaggio di Muñoz Molina attraverso luci e ombre di Manhattan

Claudio Magris, Corriere della Sera, 27 maggio 2013

Una finestra è un punto di osservazione da cui guardare il mondo esterno, che fluisce sbadato e insondabile, ed è insieme uno squarcio attraverso il quale spiare la vita, sempre misteriosa e inafferrabile, che scorre e si consuma in stanze sconosciute, ma è anche uno specchio in cui il *flâneur*, l'uomo che vaga-bonda per la strada cercando di cogliere il segreto e l'essenza di una città, scorge insieme l'interno di una casa e il riflesso del suo volto, scopre sé stesso immerso nel fluire delle cose e indistinguibile, nel suo essere più profondo e ignoto, da esse.

Così accade a Antonio Muñoz Molina, famoso scrittore che camminando per New York diviene un passante anonimo e sconosciuto non solo agli altri ma pure a sé stesso, in quel vero capolavoro che è il suo libro *Finestre di Manhattan*, uscito alcuni anni fa e splendidamente tradotto da Maria Nicola.

Pochi libri dimostrano con altrettanta forza poetica la verità di quella parabola di Borges che narra di un pittore, il quale dipinge paesaggi – alberi, città, montagne, fiumi – e alla fine si accorge di aver dipinto il proprio autoritratto, non perché abbia alterato soggettivamente la realtà, ma perché la sua identità – come quella di ognuno di noi – consiste nel modo in cui vede, sente, coglie, ama o respinge il mondo, le persone e le cose. *Finestre di Manhattan* è un viaggio – svagato e accanitamente preciso – nell'omonima città, letta anche attraverso la vastissima arte e letteratura nate da essa e che insieme la fanno scoprire e la coprono, ma soprattutto attraverso la casualità del vagabondare, gli odori e i rumori effimeri e intensi come ferite, i volti emersi e

subito riaffondati, le storie ripescate dal passato o di bruciante istantaneità.

Scrivere su New York, tante volte narrata da grandi penne, è una difficile sfida, che Muñoz Molina ha raccolto con possente originalità e freschissima semplicità. Vaga per Manhattan come gli Ulissi moderni che hanno scelto la città quale selva oscura e anche come Don Chisciotte e Sancho si muovono fra le meraviglie fatate e le miserie della Mancha.

C'è tutta una grande letteratura dedicata al *flâneur* che scopre la città immergendosi in essa; basta pensare a Benjamin, maestro della lettura delle città decifrate come si raschiano e decifrano graffiti incisi sui muri e incrostati dal tempo, distruttore ma anche grande scultore, diceva Marguerite Yourcenar. Ma Antonio Muñoz Molina forse va oltre lo stesso Benjamin, per la semplicità – umile e insieme ferma – con cui coglie la vita, la cronaca e la storia, scrostandole di quel pathos allegorico che nel grande Benjamin si pone sulle cose come una patina.

Muñoz Molina riesce a esprimere una sensibilità, un'intelligenza, un'etica inconfutabilmente e irrepetibilmente personali e insieme a far parlare, senza pathos e senza ripitturazioni, la verità delle cose.

Pure nei suoi numerosi romanzi è assai presente il paesaggio cittadino, affascinante o sordidamente opaco come la Madrid del *Bel tenebroso*, del *Custode del segreto* o dei *Misteri di Madrid*, per citare solo alcune opere, in cui l'odissea romanzesca s'intreccia spesso a una trama da romanzo noir, alla traccia di un delitto scoperto talora negli occhi dell'assassino, a uno spietato gioco di spie collegato talora a





un'esistenza sotterranea, eroica e ambigua, al regime franchista.

Spiare – la sua infamia, la sua fascinazione, il suo garbuglio che si aggroviglia su sé stesso – è una delle ossessioni poetiche di Muñoz Molina; basti pensare a un altro suo capolavoro, *Sefarad*, stupenda galleria di vittime dei totalitarismi del Novecento e della

La sua Manhattan è totale, abbraccia i capolavori dell'arte e l'impero sradicante del danaro, che sgorga dappertutto e sparisce altrettanto rapidamente

loro macchina di tradimento, spionaggio, delazione. Anche dalle e attraverso le finestre di Manhattan si spia la vita, ma in questo caso con un asciutto e intenso amore e con una partecipazione umana rara nella letteratura, i cui rappresentanti anche grandi hanno spesso – osserva Milosz, grande poeta – un cuore freddo.

Scrittore colto e raffinato, di casa nei più vari paesi, Muñoz Molina riesce, con naturalezza, a guardare le cose «con gli occhi ansiosi della prima volta», con quella verginità non certo ingenua né inesperta invocata da Stevenson, dal lieve sgomento provato ogni volta all'arrivo all'aeroporto, tra quella folla e quella umanità ammassata per i controlli in una Valle di Giosafat, al vago timore che desta per un momento ogni impatto con l'America, con i formulari da riempire e con i modi della polizia.

Coltissimo conoscitore e interprete dei più grandi pittori, fotografi e artisti, calamitati nella metropoli, ognuno dei quali è un vero Virgilio che accompagna il dantesco pellegrino nella selva oscura e insieme ariosa della città, Muñoz Molina si affida soprattutto ai sensi, alla loro immediata verità che coglie la gioia e la pena di vivere, la carnale fioritura e decomposizione della vita. Si affida alla vista, all'udito, ma ancor di più ai sapori, in cui ci si riconosce in profondità,

e all'odorato, sensi bassi nella tradizione occidentale perché vicini all'imbarazzante promiscuità della vita, alla terrigna umiltà – humus, terra – del corpo, del suo incanto e della sua sgradevolezza.

La sua Manhattan è totale, abbraccia i capolavori dell'arte e l'impero sradicante del danaro, che sgorga dappertutto e sparisce altrettanto rapidamente, come lo scarico – egli scrive – che risucchia l'acqua nel gabinetto di un aereo; guarda le luci della notte che fanno assomigliare la città alla Via Lattea e l'incanto della natura; l'alternarsi senza tregua di costruzione e demolizione, il passaggio repentino dalla bellezza alla desolazione; le figure più diverse e più diversamente seducenti del jazz e delle sue opposte star quali Dee Dee Bridgewater e Paula West. Si sofferma sulle zone d'ombra, sul volto e sul fetore dei barboni alcolizzati, sul vento e la neve che fanno mulinello di stracci e rifiuti; entra nei musei, in cui si conservano valigie di morti dimenticati e un gabinetto del 1930, «un cubicolo con una tazza chiazzata in modo indelebile dalle feci e dall'orina delle generazioni di poveri che lo condivisero».

La sua penna annota la realtà come una matita che traccia un disegno e fa vivere o rivivere volti indimenticabili – di vincitori e di vinti, di assassini e di miserabili, di bambini e di magnati. La traversata di Manhattan, egli scrive, è «una sezione geologica» che attraversa mondi successivi di una varietà vertiginosa. Tutto ciò, forse, va accentuandosi sempre più; poche settimane fa, a Chinatown, ho avuto l'impressione di trovarmi non in un quartiere cinese, come le altre volte, ma in Cina. Il grande bazar del mondo, come Muñoz Molina definisce Manhattan, è divenuto il mondo, anche se, egli scrive, la città sta avviandosi a diventare, come è divenuto con Venezia, da capitale a museo del mondo, da capitale della Storia a capitale del turismo storico.

Gli odori – raffinati, eccitanti, nauseanti, gravi – gli portano storie e destini, l'anima della città. Altrettanto intenso è il tesoro di vita che raccoglie l'udito: la grande, sotterranea sinfonia dei rumori di Manhattan, i concerti improvvisati agli angoli delle strade, straordinari musicisti come – in una pagina mirabile – quel nero seduto su una cassa di birra vuota all'uscita della metropolitana nei pressi di Times



Square, che trae una musica coerente e misteriosa, barocca e tropicale, dalla percussione di una molteplicità di oggetti disposti intorno a sé, un cestino di fil di ferro, un carrello del supermercato, una piccola bombola di gas, un secchio di zinco, un tubo di piombo, una fila di bottiglie di diversa altezza e altre cose ancora, una vera orchestra che crea una cascata di ritmi diversi e organicamente fusi.

C'è una grande poesia degli oggetti, in questo libro, un'epifania di oggetti grezzi e comuni regalati dal caso, dell'umile e fragile materia destinata alla consunzione ma che pur sopravvive agli uomini, come nel museo la macchina da scrivere di Ethel Rosenberg sopravvive a quest'ultima condannata alla sedia elettrica per le informazioni che improbabilmente avrebbe battuto su quei tasti.

C'è nella città una furia del raccogliere, dagli stracci e dalla spazzatura conservati dai barboni al collezionismo dei miliardari agli artisti che, come Manolo Valdés, raccolgono pezzi di latta o una demolita scala antincendio che diviene, in una scultura, l'acconciatura di una grande testa di bronzo. Pure Picasso, si dice, andava in giro a raccogliere viti e grovigli di filo di ferro; l'interesse di Muñoz Molina non va solo a ciò che quei rottami divengono nell'uso che ne fa l'arte ma, ancora di più, ai rottami stessi, al loro muto mistero.

La *pietas* è una chiave fondamentale della scrittura di Muñoz Molina: pietas per il mondo spaventoso e violento in cui tutti viviamo e alcuni spaventosamente peggio degli altri; per l'innominabile dolore in cui si consumano tante esistenze, per gli altri e per sé stesso, quando pensa al tempo in cui, di lui, rimarrà solo qualche foto elusiva.

Ma questa *pietas* non appanna, bensì rende più intense la tenerezza per la vita, propria e altrui, la sensualità, l'amore per quella città, luogo di tutti gli esili, di tutte le demolizioni, tutte le creazioni più avventurose. La realtà di quella città brulicante e solitaria, grandiosa e desolata viene scoperta e vissuta anche come una canzone – una di quelle canzoni che accompagnano la vita di ciascuno divenendo un tutt'uno con essa, una di quelle canzoni che – egli scrive – non parlano di chi le ha scritte ma di chi le ha ascoltate e ricantate o ricanticchiate.

Leggendo *Finestre di Manhattan*, chi ha passato la propria esistenza troppo sui libri e troppo poco nelle canzoni prova una punta di malinconia. Il grande scrittore, diceva Schopenhauer, si fa ventriloquo delle voci e delle vite altrui. Antonio Muñoz Molina si è fatto ventriloquo di Manhattan e delle sue innumerevoli voci e vite, divenendo loro specchio e facendo pure di esse uno specchio della propria persona e del proprio destino.

La verità, diceva Mark Twain, è più bizzarra della finzione; queste storie vere colte a volo o ritrovate scrostando la ruggine del tempo, questi volti, questi colori, questi odori sono più originali e sorprendenti di un'invenzione romanzesca ma sono anche romanzo.

Un romanzo epico e corale di una città che si trasforma più velocemente dell'occhio che la guarda; un romanzo degli incanti, degli orrori e delle metamorfosi del nostro mondo e un riservato romanzo autobiografico dell'autore, dei suoi sentimenti e della sua appena accennata ma intensa, definitiva storia d'amore, che attraversa i suoi vagabondaggi come egli attraversa il tempo e lo spazio di Manhattan, teatro del mondo.





L'editore sul lettino dello psicanalista digitale

Dino Baldi, doppiozero, 29 maggio 2013

Ho tra le mani *L'impronta dell'editore* di Roberto Calasso, che celebra con eleganza e discrezione i primi cinquant'anni di vita dell'Adelphi. Il libro è una raccolta di interventi perlopiù apparsi altrove, di vario tenore e intenzione: da quelli che rievocano momenti e figure fondamentali della storia editoriale europea, e sono i più belli, a veementi orazioni sulla crisi prima di tutto identitaria che ormai da anni attraversa questo settore, e sulla decadenza rispetto a un modello primo-novecentesco di «editore come forma» che Adelphi incarna perfettamente; nel suo catalogo di pezzi unici e profondamente solidali, frutto in gran parte postumo delle idee chiare e trascendenti di Roberto Bazlen, si è realizzata un'opera pari alle migliori creazioni dell'intelletto umano: è questa, appunto, la forma di cui parla Calasso. Nella sua accezione militante il libro è dunque la difesa di un mestiere antico quanto Manuzio, tanto più appassionata quanto desolante è il quadro generale: il ruolo dell'editore si annacqua e diventa sempre meno essenziale, a vantaggio dell'autoreferenzialità dell'editor e dell'autore, del pessimo lettore, della rete che annulla ogni differenza, di regole di mercato troppo brutali per non ammaccare irrimediabilmente una macchina culturale così delicata. Tutto questo poi avviene con la complicità degli editori stessi, vittime di una fatale amnesia che li porta spesso a trainare il carro di chi li considera un intermediario da far fuori il prima possibile. E pensare, ammonisce Calasso, che la figura dell'editore come operatore culturale consapevole sarebbe oggi tanto attuale, tanto necessaria. Ed è verissimo.

In una recente apparizione televisiva, Calasso ha declinato gli stessi concetti in relazione al web e alle tecnologie digitali applicate al libro: «Di fatto penso che all'interno del sommovimento enorme che è dato dalla rete ci sia una profonda avversione per questo parallelepipedo chiamato libro. È un'avversione giustificata, perché il libro corrisponde a una

modalità della conoscenza che è incompatibile con quello che viene propugnato dalla rete. La rete è la conoscenza come protesi, è l'occupazione della mente con uno sciame di bit digitali che è esattamente l'opposto di ciò che è la conoscenza in senso metamorfico, cioè di qualcosa che trasforma il soggetto che conosce. Sono due vie incompatibili, opposte, nemiche, e lo saranno sempre».

Mi sembra, questa, la sintesi migliore di un pensiero antitecnologico che attraversa tutto il volume. Ad esempio, confutando un articolo di stolido massimalismo internettiano apparso sul *New York Times* a firma di Kevin Kelly, Calasso chiosa: «La digitalizzazione universale implica una ostilità verso un modo della conoscenza – e solo di conseguenza verso l'oggetto che la incarna: il libro».

Prendere sul serio le smargiassate di uno dei tanti guru del web come se fosse il portavoce di un pensiero collettivo può sembrare ingenuo; ma è forse un artificio retorico utile a Calasso per esprimere liberamente e nettamente la propria opinione. Io nello specifico non riesco a seguire fino in fondo i ragionamenti che motivano l'ostilità del presidente di Adelphi verso il piano di digitalizzazione delle biblioteche pubbliche; ma forse non è questo l'aspetto più utile da discutere. Al di là del merito, io credo che il suo pensiero su questi argomenti, così simile a quello di tanti altri suoi colleghi, sia l'indizio di qualcosa di più profondo e rilevante. A me pare cioè che quando uno dei più esperti professionisti del settore editoriale, nonché uno dei più raffinati intellettuali italiani, esprime concetti così grossolani non su argomenti a margine, ma relativamente al proprio ambito di esperienza e di attività, questo è il segno che in quel settore professionale è in atto un radicale cambiamento di paradigma. Quando l'analisi restituisce solo i luoghi comuni del pregiudizio misoneista (uguale e contrario, in tutti i sensi, a quello della controparte apocalittica) solo



mitigati dall'eleganza del dicitore, e la mitologia del libro di carta come unica forma di espressione editoriale; quando si danno alle cose nomi vaghi, si mette prima quello che sta dopo, si confonde il canale con il contenuto; quando si rinuncia ad applicare gerarchie, e il web, «entità» fra le più complesse da comprendere e definire, si ipostatizza e diventa la notte delle vacche nere, allora vuol dire, forse, che gli strumenti utilizzati per leggere la realtà non sono più del tutto allineati con la realtà stessa. È come se in una partita di rugby ci si lamentasse che il calcio è degenerato parecchio, dai tempi in cui è cominciato a giocare; o come i pagani dopo il sacco dei visigoti, che dicevano: «Ecco, il vostro dio non salva Roma», e i cristiani: «Certo che la salva»; solo che loro intendevano la Roma celeste, proprio come in questo momento di passaggio si sente parlare di due editorie diverse, di cui una in embrione e l'altra già umiliata e saccheggiata dai barbari.

Porta frutti, a un editore, questo scollamento dalla realtà? Non sto parlando di adesione acritica come quella di Kelly, beninteso, ma di comprensione, la stessa che ebbe, negli anni Sessanta, un gruppo di intellettuali che progettarono e misero le gambe a un progetto editoriale al tempo stesso di continuità e di opposizione, e che proprio per questo apportò un cambiamento e una novità effettiva nel mondo della cultura. In quello che scrive Calasso, nei pericoli che intravede all'orizzonte e in altri ancora più concreti e più vicini, c'è molto di vero. È vero ad esempio che sui meccanismi della rete fanno leva aziende potenti come Stati, per le quali il mercato dei contenuti è cruciale, e il cui obiettivo esplicito è quello di disintermediare per quanto possibile il rapporto fra loro e l'utente finale, sia l'autore che il lettore: tutto quello che sta nel mezzo, dall'editore al copyright, deve essere eliminato. È vero che nessuno, a nessun livello, può sentirsi garantito da Apple, Amazon, Google, e che l'indipendenza e l'autonomia rispetto ai grandi blocchi monopolistici sarà o dovrebbe essere la trincea in cui si giocherà gran parte della battaglia per la produzione e consumo libero di contenuti in rete. Chiunque abbia una seppur minima consapevolezza culturale non può sul serio augurarsi la scomparsa

dell'editore, sia per il suo valore come potenziale suscitatore di progetti che lo «sciame digitale» non potrà mai realizzare e in parte neppure concepire, sia come garanzia di responsabilità culturale rispetto alla deresponsabilizzazione indotta e favorita dalla rete. Questo vorrei, pregiudizialmente, considerarlo un punto di partenza.

Eppure, le premesse per l'obliterazione dei profili editoriali di cui parla Calasso nel suo libro arrivano da lontano, da molto prima che la rete diventasse una minaccia.

Qualcuno potrebbe dire che non c'era altra scelta (e forse è vero); ma la responsabilità del declino è da ascrivere in buona parte agli editori stessi, come Calasso a ragione evidenzia: loro per primi si sono candidati all'estinzione, deprimendo progressivamente i propri caratteri distintivi, rinunciando a esprimere un progetto culturale articolato e coerente per aderire al mercato in un modo talmente pedissequo da trasformarsi sul serio in appendici potenzialmente inutili, ad esempio nel momento in cui si abbassa la soglia di ingresso alla produzione e distribuzione dei contenuti, e l'editore non è più l'unico attore in campo. Le varie forme di degenerazione dalla forma libro tradizionale hanno trovato nella rete una ribalta particolarmente congeniale, è vero; ma se non ci si lascia distrarre dalle varianti

Qualcuno potrebbe dire che non c'era altra scelta (e forse è vero); ma la responsabilità del declino è da ascrivere in buona parte agli editori stessi

native, è evidente che questa degenerazione nasce ancora una volta fuori dalla rete, incoraggiata e sostenuta dagli editori stessi. E comunque in rete non c'è solo questo, come sa bene chi la utilizza seriamente e continuativamente, e non la osserva solo dall'esterno.



Mentre scrivo mi rendo conto che parlare genericamente di editoria, come se fosse un blocco unico e indistinto, è una semplificazione eccessiva: qui mi sto riferendo agli editori maggiori, che coprono oltre il 60 per cento del mercato. Quelli, per intenderci, che se sparissero oggi si tratterebbe più di una questione economica che culturale. A questi editori

Se nello spazio della migrazione gli editori non costruiranno un luogo accogliente e ricco di contenuti per i nuovi arrivati, qualcun altro lo farà per loro

mi piacerebbe dire che secondo me sbagliano a considerare la prospettiva digitale come una catastrofe naturale, o come l'inevitabile calice da svuotare di malavoglia, uno dei tanti e forse il più amaro da molti anni a questa parte. Vorrei dirgli, se avessi un po' di voce e non abitassi le fioche retrovie, che dovrebbero invece provare a considerarla, prima ancora che un'opportunità, un'occasione maieutica, che può aiutarli a rifocalizzare uno per uno gli aspetti essenziali e distintivi del proprio ruolo, come lo vedono loro e come lo percepiscono gli altri. È questo, io credo, il processo più urgente da affrontare oggi, come in tutti i momenti di trasformazione strutturale.

Sdraiati sul lettino dello psicanalista digitale, in una lunga seduta di autoanalisi si faranno domande che forse molti anni fa si erano già poste, ma che da tempo consideravano scontate, o la cui risposta era implicita nel lavoro quotidiano (è il vantaggio di adottare un paradigma). Adesso invece queste domande diventano urgenti come per un nuovo inizio, perché anche se sono le stesse (e non è proprio così) la risposta consueta rischia di non essere più vera: se una parte importante delle competenze che definivano e delimitavano il mio lavoro non è più così esclusiva e caratterizzante,

cosa è veramente insostituibile, in quello che faccio e ho sempre fatto?

Qual è il valore aggiunto che posso offrire ai miei lettori, ai miei autori? In un mercato dei contenuti che non è più disciplinato da figure conosciute e consonanti e che si svolge sempre più in un altrove sostanzialmente fuori controllo, cosa devo cambiare perché il mio valore aggiunto sia rintracciabile e percepibile? Dove si trovano oggi i lettori, quelli che sto perdendo e i nuovi potenziali? E ancora più a fondo: cos'è il libro? Cosa può diventare? Quali possibilità vengono offerte all'editoria dal nuovo paradigma tecnologico? Chi sono i nuovi concorrenti e cosa fanno? Qual è il confine che segna il limite della mia attività, oltre il quale non sono più un editore e divento qualcos'altro?

Fino a dove sono disposto ad arrivare, nella metamorfosi delle forme e dei contenuti che la nuova editoria presuppone e propone?

Non mi sembra in fondo che questa seduta di psicanalisi sia molto diversa, negli auspici, dalla presa di coscienza editoriale che Calasso auspica nel suo libro. Ma temo che le sue risposte siano ancora influenzate da un quadro di riferimento che non prevede compromessi con l'innovazione, e al tempo stesso credo che l'innovazione sia l'unica strada percorribile non solo per sopravvivere (questo a molti è già chiaro), ma anche per riqualificare il ruolo dell'editore e per dare senso a un richiamo alla «forma» editoriale che altrimenti rischia di rimanere unicamente un appello alla nostalgia.

Parlando per immagini, oggi è in atto una migrazione di massa dalla cittadella dei contenuti che tutti conosciamo, in parte provocata dall'insoddisfazione nei confronti di chi la governa, in parte dalle opportunità e libertà di una nuova terra promessa, dai contorni ancora incerti, ma dalla quale arrivano già primizie. Se nello spazio della migrazione gli editori non costruiranno un luogo accogliente e ricco di contenuti per i nuovi arrivati, qualcun altro lo farà per loro: dall'altra parte, questo è certo, fervono i lavori. E l'offerta dell'editore dovrà essere variata, qualificante, nuova ma non inconsistente, perché in caso contrario i potenziali lettori si rivolgeranno a



chi offre, almeno apparentemente, le stesse cose a costo minore o addirittura a costo zero: qualcuno, magari, per il quale i contenuti non hanno valore in sé, ma sono come la casetta di marzapane di Hänsel e Gretel, che nasconde dietro i suoi muri allettanti altri servizi, altri obiettivi. Una falsa democratizzazione che è solo svilimento: potrebbe ridursi l'offerta culturale della rete, se gli editori rinunceranno a svolgere il proprio ruolo e non lo riqualificheranno con strategie adeguate. Ma a me sembra che queste strategie non possano consistere nella difesa a oltranza dell'antica torre ormai pericolante. Direi anzi che sarebbe opportuno uscirne fuori prima di venire sepolti, portandosi dietro, con qualche sacrificio, solo quello che serve davvero, e possibilmente nessun idolo. Non è scritto da nessuna parte che il nuovo paradigma debba prevedere a priori la morte dell'editoria, il trionfo del self-publishing, la fine del copyright, e meno che mai la scomparsa della carta e la sua totale sostituzione con i bit. Se gli editori, arroccati nel loro snobismo antitecnologico, circondati da una corte di cattivi consiglieri canuti e bianchi, continueranno a temporeggiare o addirittura si chiuderanno nel gran rifiuto, dovranno subire regole imposte da altri, e in molti, io temo, dovranno cambiare mestiere. oppure potranno mettere a valore la propria esperienza e indirizzare, con l'aiuto di altri compagni di viaggio, lo sviluppo di una nuova fase nella storia dell'editoria.

Per contribuire al paradigma occorre dunque per prima cosa essere disponibili a fare i conti con qualcosa che inizialmente può sembrare inaccettabile, conoscere a fondo i connotati editoriali del web, aver chiaro qual è il punto di confine che delimita la propria identità, decidere cosa va dentro la valigia e cosa invece va abbandonato per alleggerire il fardello e proseguire il viaggio. Ogni editore ha o dovrebbe avere una propria identità, e quindi il limite invalicabile e il bagaglio saranno ogni volta diversi. In alcuni casi potrà risultare che il limite oltre il quale non è opportuno spingersi è la stessa carta, e allora il valore aggiunto e il carattere distintivo dovrà essere perseguito lì, nella chiarezza del quadro complessivo. In tutti gli altri casi, occorrerà lavorare

per conferire ai nuovi modelli digitali almeno una parte di quella «personalità», di quella densità culturale ed emozionale di cui il libro si è caricato nel corso della sua lunga storia. una parte importante del valore percepito del libro è legato ai suoi aspetti materiali, con i quali, ad oggi, nessun volume digitale può competere. Anche quest'ultimo, come del resto il libro tradizionale, soffre della prevalenza del contenitore sul contenuto: la percezione del valore è sbilanciata a favore dell'hardware; ma se nel libro tradizionale hardware e software, per così dire, sono inseparabili e di fatto indistinguibili, nell'editoria elettronica la lettura avviene perlopiù attraverso device multifunzionali molto caratterizzati, che tendono a ridurre il contenuto a mero indicatore di prestazioni. Su questo occorre lavorare, e sarà un lavoro lungo e complesso che spetterà in buona parte proprio agli editori: governare la forza snaturante della tecnologia riqualificando il testo rispetto alle immagini (fisse e in movimento) che tendono a soffocare ogni altra forma di espressione. Analogamente, gli editori sanno bene che per i libri, come in generale per la conoscenza, è una questione, per così dire, di topiche: il lettore si orienta e tende a memorizzare in virtù degli ancoraggi spaziali che un libro tradizionale, anche il più povero di forma, naturalmente offre (in altre parole, ci ricordiamo che in quel libro

Non è scritto da nessuna parte che il nuovo paradigma debba prevedere a priori la morte dell'editoria, il trionfo del self-publishing, la fine del copyright, e meno che mai la scomparsa della carta e la sua totale sostituzione con i bit

la frase che interessa sta a una certa distanza dalla fine e in un certo punto della pagina). Inutile dire che nel testo digitale questi ancoraggi si perdono, del tutto o in parte, e che sarà necessario fare i conti con una fase, chissà quanto lunga, di disorientamento. Del resto ogni volta che i contenuti hanno



cambiato forma nel corso dei secoli, questo passaggio non è mai avvenuto a costo zero, c'è sempre stata una perdita, anche grave: nel passaggio dal rotolo al codice, dalla maiuscola alla minuscola, dal manoscritto alla stampa, perfino nel passaggio dall'oralità alla scrittura (si ricordi il mito di Theuth in Platone). Tuttavia ogni volta si è raggiunto un

Nel passaggio da un'editoria tradizionale a un'editoria digitale le perdite sono ingenti, e lo si avverte soprattutto adesso, con strumenti di lettura ancora per molti aspetti inadeguati

punto in cui è apparso in maniera inequivocabile e largamente condivisa che i vantaggi sono maggiori degli svantaggi; ed è un punto che non corrisponde quasi mai al momento di «perfezione» del nuovo paradigma. Nel passaggio da un'editoria tradizionale a un'editoria digitale le perdite sono ingenti, e lo si avverte soprattutto adesso, con strumenti di lettura ancora per molti aspetti inadeguati (come lo erano i primi volumi a stampa), un panorama balcanico sul fronte dei formati, la mitizzazione di aspetti in gran parte effimeri e non generalizzabili come il social reading (non a caso quello su cui si sofferma di più l'epidermico interesse dei media, ma anche di alcuni editori). oltre a questo, al nuovo paradigma mancano ancora tasselli fondamentali, prima di tutto un modello economico sostenibile, coerente con il ridimensionamento che appare ormai irreversibile di tutta la filiera produttiva, con l'aggiornamento degli strumenti di lavoro, delle competenze: si dà oggi il paradosso di un processo editoriale che deve finanziare la nascita di un altro modello destinato a soppiantarli. Quello che sembra però ormai chiaro è che il momento in cui questo passaggio apparirà necessario e inevitabile è molto vicino, e che il punto di non ritorno è già stato oltrepassato.

La gestione del cambiamento è dunque il processo più complesso che le case editrici, con minore o maggiore consapevolezza, si trovano oggi ad affrontare. In buona parte, si è detto, è una questione di nuove competenze, che dovranno in qualche modo ibridarsi con le competenze storiche. Sarebbe sbagliato e ingiusto farne a priori una questione anagrafica; ma è pur vero che in certi momenti anche l'aspetto generazionale ha il suo peso: sono i limiti di adattamento intrinseci alla natura umana, che in alcuni ambiti assumono particolare forza, e tendono a colorarsi di nobiltà e coerenza. Professionisti del mondo della cultura al di sopra, diciamo, dei sessant'anni riescono più difficilmente a sottrarsi alle sirene della *laudatio temporis acti*: lo si vede ogni giorno. Per superarle indenni occorrerebbe, oltre all'attitudine individuale, anche molta umiltà, che spesso è inversamente proporzionale alla posizione nella scala gerarchica. Del resto è comprensibile: chi ha raggiunto un determinato livello nel proprio lavoro, e di bagni di umiltà magari ne ha già fatti molti, non ha voglia di rimettersi in discussione proprio quando ha raggiunto l'estremità della carriera. Eppure io credo che alcune delle domande che dovrebbero porsi i dirigenti delle case editrici, sdraiati sul solito lettino, hanno carattere molto personale: sono adeguato a indirizzare e gestire questo momento di trasformazione, o non rappresento piuttosto un freno? Ho ancora passione, curiosità intellettuale, capacità di comprendere questo mestiere che sta cambiando? Al punto in cui siamo, credo sia meglio parlare chiaro: chi oggi non conosce la differenza tra formati fissi e responsivi, non sa distinguere tra epub 2, epub 3, Mobi, Kf8 (non in termini tecnici, ma in termini pratici), ignora l'importanza dei metadati, non ha mai visto una piattaforma on line di distribuzione dei contenuti, non conosce i sistemi di protezione digitali, non ha mai letto un libro su un tablet o un ebook reader, è un editore tanto quanto chi non sa cosa sia la grammatura della carta, non ha mai tenuto in mano una cianografica o non è mai entrato in una libreria.

L'editoria digitale presuppone una distinzione tra forma e contenuto che non è senza conseguenze



per la progettazione editoriale: questo vale fin da subito, non a partire da un futuro più o meno lontano, e riguarda anche i libri tradizionali. Nei testi più semplici, al nero con testo a correre, la gabbia della pagina non porta, tranne eccezioni, nessun valore aggiunto al contenuto, e le sue variazioni sono ininfluenti se non in termini di maggiore o minore comodità di lettura. In questo caso la pagina è solo una convenzione che gli strumenti di lettura digitale tendono a riproporre per un mimetismo che dovrebbe essere rassicurante, e che forse lo è davvero e lo sarà ancora per un po' di tempo. Ma in realtà per molti di questi testi «fluidi», al modello della pagina sfogliabile in orizzontale è preferibile, nella lettura a schermo, lo scorrimento continuo verticale. Diverso è il caso dei testi nei quali la progettazione della pagina, la distribuzione degli elementi e la relazione tra essi è significativa, e ogni variazione non è senza conseguenze per chi legge. Qui anche la progettazione digitale dovrà tenere conto di questa solidarietà delle componenti e orientarsi verso un layout fisso, o nel quale gli adattamenti alla dimensione dello schermo siano vincolati al progetto dell'editore e non demandati al software di lettura.

Sono solo alcuni esempi del tipo di competenze che si richiedono a un editore, e che dipendono tutti da un assunto di base: il libro come lo conosciamo non è più il punto di partenza, ma uno dei possibili esiti, non l'unico, del processo editoriale. La difesa a oltranza della forma libro è spesso cieca e immotivata: lo stesso filo di pensiero costringe a dire che quella di Schönberg non è musica, che quelli di Kandinsky non sono quadri, che quelle di Gehry non sono case. Verrà un momento, io credo non troppo lontano, nel quale un direttore editoriale dovrà usare argomenti molto persuasivi per convincere il proprio editore a stampare qualcosa anziché farne l'edizione elettronica: dovrà dimostrare che la carta apporta un reale valore aggiunto, e non è una scelta determinata solo dall'abitudine. perché il digitale è una catastrofe, è una piaga biblica d'accordo, ma c'è sempre il rovescio della medaglia, e la conoscenza puntuale dei vantaggi (che sono poi caratteri distintivi) dell'editoria elettronica e la capacità di sfruttarli

deve allo stesso modo far parte del patrimonio di competenze dell'editore. Anche, e soprattutto, di quello particolarmente attento alla propria missione culturale, al proprio catalogo come tracciato di una linea coerente e consapevole, e al tempo stesso aperta all'inaspettato.

Sto per dire cose fin troppo note. Le nuove forme di pubblicazione e i nuovi modelli distributivi, se mettono in crisi irreversibile alcuni anelli della filiera editoriale tradizionale, offrono all'editore strumenti inediti e potenti per fare meglio il proprio mestiere. Senza addentrarsi nei fin troppo evocati scenari di un dialogo diretto tra editore e lettore (una nuova forma, più estrinseca se vogliamo, di «complicità» con il pubblico), la possibilità di osservare più o meno direttamente i comportamenti di acquisto aiuta a orientare più puntualmente la propria offerta, e se non altro a comunicarla meglio. Si apre la prospettiva di sperimentazioni impensabili per il passato, la possibilità di mettere in pratica una linea editoriale almeno parzialmente svincolata dalla schiavitù al bestseller che da anni restringe e avvilisce la libertà dell'editore. Titoli che in cartaceo sarebbero utili e prestigiosi, ma impossibili, in digitale diventano plausibili; volumi storici ormai fuori catalogo possono essere di nuovo proposti; e tutto questo non solo in virtù dell'abolizione dei costi di stampa (la cosa più ovvia da

La difesa a oltranza della forma libro è spesso cieca e immotivata: lo stesso filo di pensiero costringe a dire che quella di Schönberg non è musica, che quelli di Kandinsky non sono quadri, che quelle di Gehry non sono case

capire, eppure non così determinante quanto si immagina), ma anche, in positivo, perché un'edizione digitale può raggiungere un numero di lettori molto più ampio rispetto a quelli toccati dalla distribuzione tradizionale, vincolata alla fisicità delle librerie (la cui riqualificazione dovrebbe anch'essa interessare gli



editori; ma questo è un discorso a parte). I cosiddetti segmenti di mercato verticali, nicchie importanti ma nel passato difficilmente accessibili, per il meccanismo ormai ben noto della coda lunga diventano una concreta opportunità commerciale e culturale. La persistenza sostanzialmente infinita del libro sugli scaffali digitali si contrappone alla sua volatilità nella controparte fisica, scardina regole primitive e brutali per le quali un titolo che non vende alla prima uscita sparisce per sempre, col risultato che la maggior parte dei libri sono sempre più indistinguibili gli uni dagli altri (come del resto gli editori che li pubblicano).

Nell'agonia del vecchio paradigma i margini di reale autonomia dell'editore si assottigliano e si riducono a pieghe impercettibili del catalogo, il suo ruolo primario di soggetto che «fa una scelta», e favorisce con le sue scelte un cambiamento in chi legge, si appanna, a vantaggio di tutto ciò che, al contrario, asseconda l'esistente e corteggia il gusto cosiddetto *mainstream*. Ma se una delle prerogative irrinunciabili dell'editore è, per Calasso, quella di «spostare la soglia del pubblicabile», quale migliore opportunità dell'editoria digitale?

Lo stesso Calasso si chiede, tra le altre cose, se ancora sussiste una tribù dispersa di persone alla ricerca di qualcosa che sia letteratura. Io credo che la risposta a questa domanda debba essere positiva, a patto che si sappia dove andarle a cercare. I lettori ai quali

idealmente si rivolge frequentano sempre meno le librerie; abitano in un limbo assieme a tanti altri lettori potenziali che aspettano solo un'offerta adeguata. Molti, moltissimi di loro trovano già oggi almeno parzialmente nella rete la risposta alle proprie esigenze. Eppure questi lettori per Calasso non esistono. Questi lettori che comprano, leggono, discutono, si arrangiano con il poco che c'è, secondo Calasso proprio non possono esistere ontologicamente, perché la rete e il libro sono «due vie incompatibili, opposte, nemiche, e lo saranno sempre». C'è un esempio migliore di paralogismo nato all'interno di un paradigma ormai alla fine? Quando apparve Adelphi la scena editoriale si presentava «vivace, movimentata, confusa, un po' incosciente, con grazia. prevaleva un sentimento di curiosità». Nelle parole di Calasso io riconosco molto di quello che sta accadendo nella zona paradossale che gli editori conoscono poco e ancor meno frequentano. Questa di oggi è forse l'ultima occasione per tornare a fare editoria obbedendo ai propri gusti e alle proprie idee, a condizione di avere ancora passione, apertura mentale, chiarezza di idee e prospettive. Se gli editori che hanno fatto la storia dell'editoria vorranno esserci, io credo che sarà un'opportunità per tutti.

Altrimenti il loro posto sarà preso da altri, e non sempre sarà un bene.

