

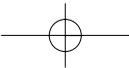
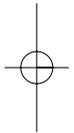
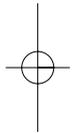
Oblique

La rassegna stampa di Oblique dall'1 al 31 ottobre 2007

“Che le idee in grado di trasformare le nostre società [...] siano spesso presentate in un linguaggio illeggibile è uno dei paradossi della nostra epoca.”

Doris Lessing

- Raffaele La Capria, “O’malommo visto dagli animali”
Il Foglio, 6 ottobre 2007 3
- Gabriella Mecucci, “Scritto e rovescio”
Il Foglio, 13 ottobre 2007 7
- Irene Maria Scalise, “Sandro Veronesi”
La Domenica di Repubblica, 14 ottobre 2007 11
- Dave Eggers, David Foster Wallace, “Dialogo sulla scrittura”
La Domenica di Repubblica, 14 ottobre 2007 15
- Maria Teresa Carbone, “A Francoforte senza fragori”
il manifesto, 14 ottobre 2007 19
- Stefano Cantucci, “I sogni di Adorno”
il manifesto, 17 ottobre 2007 21
- Doris Lessing (traduzione di Anna Bissanti), “Quella lingua oscura che infesta il mondo”
la Repubblica, 17 ottobre 2007 23
- Pietro Citati, “I segreti d’amore della Bovary sconosciuta”
la Repubblica, 24 ottobre 2007 27
- Alfonso Berardinelli, “Rosa, il colore della miscredenza”
Il Foglio, 27 ottobre 2007 33
- Raffaele Crovi, “Baricco è soltanto multimedialità applicata”
Il Giornale, 27 ottobre 2007 37
- André Schiffrin, “Quando i ‘piccoli’ editori sfuggono alla rapacità dei grandi gruppi”
il manifesto – Le Monde diplomatique, ottobre 2007 39



O'malommo visto dagli animali

Raffaele La Capria, *Il Foglio*, 6 ottobre 2007

Uno scrittore e la sua Napoli. Il dolore e le miserie degli uomini, i riti e le illusioni della modernità. I racconti senza illusione di La Capria

Leggendo “Guappo e altri animali” in cui, con felice intuizione editoriale, sono stati raccolti brani e racconti di Raffaele La Capria che riguardano cani, gatti, polipi, spigole, gabbiani, asini e oranghi, non si può non tornare con la mente al romanzo della bella giornata perduta. Parlo, naturalmente, di “Ferito a morte”, l’opera che, come un calderone in cui ribolle una potente mistura magica, contiene e lentamente sprigiona tutti gli scritti successivi dell’autore; è lì che il senso di creaturale vicinanza tra uomo e animali, così forte nelle pagine di quest’ultimo libro, trova le sue origini.

Da tempo la “bella giornata” celebrata da La Capria è finita. Era allo stremo già quando lui l’ha inventata, quasi cinquant’anni fa: “Ferito a morte” – uno dei romanzi più belli del Novecento italiano, forse il più bello, e peggio per chi non l’ha capito – era l’ultimo, struggente saluto al mito dell’estate mediterranea, l’addio a una natura solare e invitante che avvolge l’uomo in una carezzevole promessa di gioia. La Capria ha sentito fino in fondo il richiamo della bella giornata, e ce l’ha offerta in tutta la sua luce radiosa. Ma l’ha fatto col dolore di chi ricorda, come fosse ancora viva, una persona amata appena scomparsa. Non solo perché prima o poi si è costretti a diventare adulti, ad abbandonare le illusioni di felicità e a governare l’onnipotenza del desiderio, ma perché la modernità ha distrutto il drago invincibile dell’estate, come lo chiamava Elsa Morante. Il drago è lì per terra, morente, trafitto, ridotto a banale oggetto di consumo; e i passanti lo scavalcano come un comune reperto disneyano o spielberghiano, una

creatura che non stupisce più nessuno, che non può suscitare meraviglia né sacro timore.

L’estate napoletana, dunque, era già malconcia nel lontano 1961, anno di pubblicazione di “Ferito a morte”. Dal rumore di fondo, la chiacchiera su cui gira e rigira il romanzo, affiorano lamenti precoci: “Le vedi queste chiane? (...) Erano piene di saraghi, cefali, orate, spigole. Andavano a spasso come la gente la domenica a via Caracciolo, domandalo a Massimo. Mò, se sei capace di vedere, non dico un cefalo o una spigola, ma una sarpa fetente, chiamami?”. E nelle pagine di monologo interiore, torna l’amaro sapore di incanti perduti: “T’aspetto in barca? Non vengo, gli ho detto. E quei colpi di maglio annunciavano l’estate anche stamattina, nel dormiveglia m’era parso come una volta, la stessa gioia con l’odore della prima maglietta di cotone indossata, pantaloni di tela azzurra sbiadita dall’anno precedente freschi sulla coscia, e più leggero nel corpo, liberi i movimenti, il primo scatto nell’acqua gelata del primo bagno, il silenzio sulle spiagge, il grido di un pescatore che s’allarga nel cielo. Ora solo quel mot-bot, mare barche spiagge affollate, e carte sporche preservativi una striscia nera di catrame intorno agli scogli, sott’acqua un deserto, ogni forma di vita e avventura distrutta, nemmeno un saragotto degno di una sommozzata. No, non vengo, non vengo, gli ho detto.” E’ la fine dell’estate felice come tempo eterno: la modernità ne modifica i contorni disgregandone proprio quelle caratteristiche che sembravano perenni. La storia, anche se è solo un mezzo sviluppo fatto con gli scarti della modernità, possiede comunque la capacità di modificare

quello che sembrava immodificabile. Il “Non vengo”, è anche un modo di non partecipare al degrado, di non subirlo con inerte impotenza.

Il senso del romanzo è nella necessità di rompere il cerchio magico dell'illusione. Perché la bella giornata è bella “per conto suo, come la natura che è indifferente al destino dell'uomo”; e quella gioia, “che sembra sempre lì, a portata di mano, proclamata dall'azzurro raggianti del cielo”, non si può condividere. Non c'è altro da fare che sottrarsi alla seduzione, negarsi; infatti la prima parte del libro è racchiusa tra due dichiarazioni di indisponibilità: non vengo. Quando il messaggio suadente della bella giornata si infiltrerà nella malinconia del crepuscolo, “tutto fermo nell'ora viola inaffiata dall'ombra vivida”, Massimo sarà altrove. “Ferito a morte” è permeato da una sorta di leopardismo morbido, antierico e privo di sfide, lontano da qualunque radicalismo nichilista. Al richiamo ammaliante della felicità naturale si può opporre solo la risorsa della consapevolezza, di una ragione che non nutre più un'illimitata fiducia in se stessa, eppure non può contare che sulle proprie forze. La cultura illuminista dell'autore si sovrappone all'insanabile ferita della nostalgia: un sentimento che non si può vincere, solo tenere a bada, che allude alla mortalità e precarietà delle creature viventi davanti all'eternità splendente della natura. Più volte, nel corso degli anni, *La Capria* ha insistito sulla fine dell'antropocentrismo come fondazione della sensibilità moderna. Una volta rovesciato l'ordine del cosmo e scoperte le leggi della scienza che danno all'uomo il potere tecnologico, si perde per sempre il senso della totalità come “possibilità di credere in un'armonia universale”. Ed è proprio il sentimento di angoscia, di spaesamento di un'umanità sottratta alla totalità e gettata nell'impossibile consapevolezza della finitudine, che fa di Leopardi, nella cultura italiana, uno dei pochi poeti che introducono alla modernità. Si apre l'epoca della progressiva secolarizzazione, in cui l'uomo smarrisce l'idea del soffio divino che lo mette in contatto con la natura come entità metafisica. Il creato non è più creato per lui, ma scienza e tecnologia gli offrono possibilità ogni giorno maggiori di controllo sull'ambiente, ormai avvertito come estraneo. Eccola in azione, la natura matrigna, il cui progetto è l'annientamento dell'uomo: “Sotto l'occhio ironico del sole, spregiatore di ogni umano pensiero, la qui dolcissima ma non per questo meno feroce Natura, nemica della Storia, inizia la sua opera paziente uti-

lizzando per l'occasione una tecnica indicata appunto col nome di bradisismo e facente parte di quel piano, a lunghissima scadenza, che prevede l'annullamento totale di uomini e cose, e di tutto quello che la ragione umana ha costruito...” A causa del bradisismo Palazzo Donn'Anna, spettacolare costruzione mimetica, scoglio barocco che emerge dall'acqua, affonda, millimetro per millimetro, nel Golfo di Napoli.

Ma la maggior parte dei racconti allude a una crudeltà più ambigua e tormentata, legata a un peccato contro noi stessi che non è quello originario, ma quello contemporaneo della separazione dell'uomo dalle proprie radici profonde. L'aggressione alla natura e alla bellezza deriva dall'aver voluto dimenticare e distruggere l'armonia e il senso del limite, cardini della cultura occidentale. La bella giornata suscita un'eco spasmodica in fondo al cuore, ma se tentiamo di aderirvi, di rispondere al richiamo, ci ritroviamo sconfitti, fuggiaschi, e mai in pace con il nostro desiderio. Nello sguardo degli animali, invece, resta l'ultima traccia della grazia spontanea di chi vive ciecamente, della fisicità paga di se stessa, di chi non sa nulla del proprio destino di morte. La felicità naturale, che negli uomini è un'aspirazione profonda e impossibile, una richiesta inconscia a cui bisogna consciamente resistere, per gli animali è semplicemente la vita che si vive.

Esiste, però, anche un progetto parallelo di aggressione alla natura da parte dell'uomo. Persa la centralità nell'armonia dell'universo, l'uomo occidentale acquista in cambio la potenza (spesso vissuta come onnipotenza, come iùbris, direbbe *La Capria*) tecnologica. In “Ferito a morte” già si accenna al processo di distruzione del paesaggio, ma all'incurante e piratesco arrembaggio alla bellezza *La Capria* dedicherà altri libri. E' in atto, dunque, una lotta speculare tra uomo e natura, un doppio tentativo di annientamento. In mezzo, schiacciati da questa lotta che li vede vittime disorientate e senza colpa, sono gli animali.

Molti dei brani riuniti in “Guappo e altri animali”, tratti tutti – tranne l'introduzione e il racconto dell'ultima passeggiata con Guappo – da opere pubblicate, sono storie di ordinaria ferocia umana, di incuria degli uomini nei confronti del dolore delle bestie, che è, semplicemente, il dolore altrui. La sofferenza degli altri non è la nostra, ma ancora di più siamo legittimati a ignorarla quando nell'altro possiamo evitare di vedere il riflesso di noi

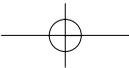
stessi. L'animale è dissimile per definizione, anche se appartiene allo stesso Regno degli esseri umani, come dicono i libri di scienze su cui studiamo a scuola; un regno di cui l'uomo si ritiene da sempre, se non proprio sovrano, almeno amministratore plenipotenziario. Nei confronti degli animali esiste una crudeltà antica, quella di chi li considera natura a disposizione dell'uomo, al suo completo servizio. E alcune storie parlano di questo tipo di crudeltà, indifferente e remota, tanto inconsapevole e ovvia da essere talvolta perfino innocente.

Ho sempre pensato che ci fosse qualcosa in comune fra alcuni dei miei scrittori preferiti del Novecento italiano – Ortese, Morante, *La Capria* – che pure non potrebbero essere più diversi. Non a caso passano tutti per Napoli, passano e se ne vanno, se ne vanno e non tornano. Per tutti e tre la città è un'immagine edenica che resta sullo sfondo e non può essere vissuta, perché è il simbolo di una perdita, una mancanza provocata dalla modernità. La somiglianza, però, finisce qui. Il sentimento che faceva disperare Elsa Morante, la fine della grazia e dell'innocenza, che lei ritrovava nella maternità selvatica e viscerale, o nella mitomania amorosa, a *La Capria* non interessa. Lei ci si infilava a capofitto, spavalamente, senza paura del melodramma e del patetico, lui filtra tutto nel setaccio della ragione, e se mai si rifugia nella malinconia lirica, nella riflessione a latere. Nella "Storia" morantiana gli animali sono la quintessenza dell'umano, anzi delle qualità etiche dell'umano: la bontà, la responsabilità, la fedeltà, la comprensione pietosa. Per Anna Maria Ortese gli animali sono il tramite con l'invisibile, sono misteriose creature angeliche, mostri gentili, agnelli sacrificali; o anche fate nordiche, che mettono alla prova gli umani, sanno trasformarsi e trasformare.

La Capria, gli animali li vede sempre come animali: fratelli, certo, ma nel distacco. Non li umanizza, al contrario. Se le sue bestie sono depositarie di qualcosa che abbiamo perduto, si tratta di qualcosa che in nessun modo potevamo trattenerlo, perché perderlo è costitutivo dell'uomo; non sono il tramite col divino, ma una traccia dell'immagine divina dell'uomo che l'uomo ormai dimentica e trascura e non rispetta. L'orango chiuso in gabbia con lo sguardo vuoto e i gesti ripetitivi, ricorda a Tonino l'abdicazione del padre nei confronti della vita; il gabbiano tremante che non è capace nemmeno di raccogliere il cibo che gli viene gettato, è la nuda e cruda sofferenza dell'uo-

mo che non sa più avere pietà di se stesso. I libri di *La Capria* parlano sempre della ferita inflitta alla nostra cultura dall'ultima modernità, della lacerazione con l'antico, che non è il banale concetto di tradizione. E' qualcosa di diverso: le radici inconse, il mare profondo in cui "le cose hanno nome", l'ordine razionale e la nostra civiltà, il limite e la misura umana. E' da lì che *La Capria* passa per recuperare il senso divino dell'uomo. Non c'è identità – nemmeno simbolica – con gli animali, ma un nucleo di parentela creaturale, qualcosa che noi non sappiamo riconoscere in noi stessi e che loro ci ricordano. La creaturalità che racconta la Ortese è surreale, oltremondana, magica. Quella della Morante è iperrealistica, esibita: tutta la storia non serve che a produrre lo strazio dell'infanzia dilaniata, e narrare vuol dire mettere a nudo il petto, ululare alla luna. Soffriamo, moriamo, siamo stati cacciati dal paradiso, e ne abbiamo, come avrebbe detto la Ortese, solo una memoria di patria perduta.

Quello che invece interessa a *La Capria* non è tanto la perdita del paradiso, o dell'innocenza, quanto quella della ragione. Non come gioco autoreferenziale, astrazione che si avvita su se stessa, ma come senso comune, dunque come capacità di condivisione, di fratellanza, di rispetto per la propria qualità umana. Certo, si muore, ma dobbiamo accettare la cosa con dignità; certo, siamo esseri limitati, ma questa è anche la nostra forza. Gli animali sono il simbolo della distanza che abbiamo creato con le nostre radici, e insieme sono i nostri fratelli più esposti. In *La Capria* non c'è mai la sofferenza umana nuda, sanguinante, la carne che trema. C'è la mediazione razionale, la consapevolezza costante, sempre richiamata, che ci allontana dalla cieca sofferenza animale, anche laddove sembra accomunarci. Consapevoli o no, il dolore coglie a tradimento uomini e bestie, casuale come un agguato, e ci avvolge nella stessa fatalità; quello che fa la differenza non è la semplice intelligenza, ma la responsabilità che la ragione comporta. Con straordinaria perspicacia, il polipo cerca la strada per la libertà, e fugge dall'acquario di Napoli, per arrivare al mare. Quando non gli restano che pochi metri, quando ha già miracolosamente attraversato via Caracciolo, muore asfissiato. Non è l'intelligenza con cui perseguiamo un fine di felicità che ci distingue dal polipo, ma la volontà di affrontare la verità senza "piegarsi indarno"; il più possibile – appunto – da uomini.



Scritto e rovescio

Gabriella Mecucci, *Il Foglio*, 13 ottobre 2007

Gadda, Arbasino, Guglielmi, Parise, Contini, Saba, Ungaretti. Leone Piccioni racconta in un libro le notti segrete e i piccoli scandali dei più grandi scrittori italiani

Il più geniale scrittore italiano, Carlo Emilio Gadda, era un tipo parecchio stravagante e naïf, ed era l'oggetto di scherzi esilaranti che spesso non capiva. Fervente monarchico, rimase sconvolto nei primi anni Sessanta dalla notizia che la principessa Titti di Savoia avesse una relazione con Maurizio Arena, un "povero ma bello" tutto muscoli e poca testa. Goffredo Parise e Leone Piccioni, alto dirigente Rai e figlio di uno dei massimi protagonisti della Dc centrista, si misero d'accordo per scandalizzarlo. Il giorno dopo toccò al primo andare a cena con Gadda e lui – come previsto – cominciò a lamentarsi del comportamento della Titti: possibile che una Savoia si mettesse con Maurizio Arena? Parise lo stette ad ascoltare compunto, poi, afferrando la bottiglia dell'acqua minerale, disse: "Sai, dicono che ce l'abbia grosso così". La medesima scena si ripeté la sera successiva: questa volta il commensale era Leone Piccioni. Stesso preoccupato piagnisteo del maestro sulla Titti e solita risposta mostrando la bottiglia: "Sai, dicono che ce l'abbia grosso così". Gadda s'alzò di scatto, rosso paonazzo e a voce alta gridò disperato: "Ma allora è vero". È questo uno dei tanti aneddoti di un libro in cui si narrano l'arte, le passioni, le ingenuità, le nevrosi dei pezzi forti della nostra letteratura: da Gadda a Saba, da Ungaretti a Cardarelli, da Papini a Bilenchi sino a Brancati e a Moravia. Un "visti da vicino" fra goliardate e grande poesia, fra amori e politica, fra cene, aperitivi, caffè cult e sfide a duello. Insomma, fra vita e letteratura, nel difficile dopoguerra italiano sino ad arrivare agli anni Sessanta. L'autore di questo godibilissimo racconto dal tito-

lo "Memoria e fedeltà" è Leone Piccioni che di tutti gli scrittori di cui parla fu amico e sodale. Se la passione monarchica di Gadda era motivo di scherzi, le sue molteplici stravaganze finivano sulla bocca di tutti e spesso lasciavano interdetti. Tantoché Rosai, il pittore, una sera, dopo averci parlato a lungo, sbottò: "Non ho ancora capito se è un bischero o un bischero di genio". Ma verso il sublime ingegnere, che solo dopo il Pasticciaccio ebbe popolarità e un po' di soldi, c'era anche rispetto, solidarietà e affetto. Gli amici si davano il turno per soccorrerlo quando si lamentava perché non aveva una lira o perché stava male o perché era diventato vecchio. Arbasino e Guglielmi accompagnavano il maestro a visitare il nuovo grande albergo romano: l'Hilton di Monte Mario. Contini interloquiva dottamente nelle discussioni sul come scrivere. Anche se Gadda lo liquidava spesso con un infastidito: "Ma perché la fai così difficile?". Leone Piccioni lo invitava al cenone di Capodanno incassando degli addolorati no: "Non sono presentabile. Porterei in un salotto l'immagine di una demenza senile. I recenti disastri combinati dal somaro Saragat e dalla idea fissa di punire i risparmiatori mi hanno colpito gravemente, nella mia piccola e debole pecunia... Mi hanno colpito nel morale e nel fisico, contribuendo con una nuova angoscia all'angoscia e all'umiliazione di vedermi così menomato dalla malattia". E Goffredo Parise sopportava con pazienza una delle sue più famose bischerate. Lo trasportava in macchina un po' ovunque anche se, appena provava ad aumentare anche di poco la velocità, vedeva il maestro che, con aria indifferente, piano piano

per non farsi accorgere, tirava il freno a mano. Non voleva che venissero superati i 40-50 chilometri all'ora "che soli si addicono al prezioso carico da voi gentilmente imbarcato". Era gentile e cerimonioso: una sera a Piazza del Popolo, a forza di salutare e risalutare gli amici, si fece strappare sotto il naso un taxi faticosamente agguantato. Aveva cento paure: a un certo punto strutturò una vera e propria mania di persecuzione. E la salute era un suo chiodo fisso, ma nonostante tutto ciò Gadda sapeva anche essere allegro quando si trovava davanti ad uno "squallente fiasco di vino". Ed era una buona forchetta anche se l'abbondare in cibarie gli faceva male. La convivialità era un tratto costante della società letteraria di quegli anni. A Roma ci s'incontrava nella fumosa quarta saletta del caffè Aragno (proprio lì Ungaretti e Bontempelli si sfidarono a duello) e a Firenze alle Giubbe Rosse. Qui c'era il vecchio Papini, il più giovane Bilenchi, lo storico della letteratura più fine e intelligente, Giuseppe De Robertis. Quest'ultimo nell'immediato dopoguerra non godeva di buona fama, era considerato infatti un fascista. E qualche ragione c'era: fu lui a prendere la cattedra di Attilio Momigliano quando questi venne cacciato dall'Università perché ebreo. Ma De Robertis, detestato politicamente, era adorato come maestro per la sua indiscutibile bravura e per la sua calda umanità. Non gli mancava però una notevole vis polemica: "Per un punto e virgola – diceva – mi faccio ammazzare". I suoi cattivi rapporti con l'altro grande critico letterario toscano, Luigi Russo, erano leggendari. Rispetto a lui Russo era fisicamente un gigante: "Fatemi discutere – chiedeva – legatelo, e lo farò impazzire". Anche Papini, tanto per restare in area fiorentina, era un polemista straordinario ed anche lui fu un bersaglio fisso degli antifascisti: lo accusavano di aver simpatizzato per il regime. Era vero, ma da Mussolini non aveva avuto un bel niente: anzi, fu l'ultimo ad essere nominato accademico d'Italia. Romano Bilenchi invece era comunista. Aveva il chiodo fisso della salute e anche quello delle donne. Era un vero *tombeur de femmes*, bello, spiritoso, carico di fascino. Le sue passioni più autentiche, oltre alla letteratura, erano però il calcio e la politica. Uscì dal Pci nel 1956, ma poi si iscrisse di nuovo. Conservò però sempre uno spiritaccio critico che gli faceva dire nei primi anni Settanta: "Se Berlinguer avesse il 51 per cento, io mi darei alla macchia". Prima del partito, per Bi-

lenchi veniva la Fiorentina e più in generale il calcio. Una volta andò allo stadio a vedere la partita Italia-Inghilterra e, in tribuna stampa, a voce alta espresse tutta la sua ammirazione per il gioco irruento e agonistico degli inglesi. Alcuni giornalisti, democristiani e liberali, che sedevano nei pressi, cominciarono a sfotterlo: "E' strano che proprio tu, con le tue idee politiche, apprezzi così tanto l'Inghilterra". La replica li lasciò senza fiato: "Io sono un comunista inglese". Eppure al di là delle battute, la politica per questi artisti e intellettuali non contava un granché. Sopra ogni cosa c'era la letteratura. La discussione sul come scrivere, sul come raccontare problemi e sentimenti era – diremmo oggi in modo orribile – bipartisan. Nessuno ne veniva escluso in nome dell'ideologia. Bilenchi detestava i premi letterari e non amava quelli che scrivevano troppi libri. "Queste mucche da latte – imprecava – non le sopporto. L'ideale per uno scrittore è scrivere un libro solo, bello e poi svignarsela al più presto". Preferiva la scrittura elaborata: "Io sono un lirico – diceva di se stesso –. Piuttosto che attaccare un romanzo con "Mario attraversò la strada e suonò al 18", mi faccio mozzare il capo... Un narratore o è un poeta che scrive in prosa o è meglio che smetta". E non le mandava a dire a nessuno neanche agli amici: Contini – confessò una volta – è un grandissimo filologo ma come critico ne ho sempre dubitato, se mi mandava il suo scritto su di me, gli avrei fatto togliere qualche coglioneria.

Saba passava interi pomeriggi a discutere con amici e allievi su chi fosse più grande fra Dante e Petrarca. La sua conclusione suonava sempre grosso modo così: "Dante ha sbagliato più, e più spesso, di Petrarca; ciò non toglie che questi stia al primo come una candela al sole". E poi giù a citare a memoria la Divina Commedia, prima di ritirarsi per qualche mese in una clinica romana da lui molto amata, dove cercava di sconfiggere stress e depressione. Gadda si impegnava in querelles più ravvicinate: ce l'aveva a morte, ad esempio, con i giornali di sinistra perché sostenevano che le sue Favole piacevano ai preti, con Alberto Moravia che giocava a fare il martire e con il premio Strega. E Moravia era detestato anche da Cardarelli. Quando nel 1954 si trovarono in tanti alla stazione Tiburtina per accogliere le spoglie di Vitaliano Brancati, che era morto a Torino, regnava una cupa tristezza. De Feo, Flaiano e gli altri piangevano l'amico, parlavano dei suoi meriti e del loro

dolore. Cardarelli solitario e silenzioso aprì bocca soltanto una volta per dire: “Non poteva essere morto Moravia?”.

Il grande poeta era innamorato della sua Tarquinia e, una volta, ci volle portare Zavattini. Presero il treno da Roma e, siccome era caldo, stavano al finestrino contemplando il paesaggio. Cardarelli si entusiasmava e indicava all'altro i luoghi che più gli piacevano. Zavattini trovava sempre il modo di fare qualche paragone fra quei posti e la sua adorata pianura padana. Cardarelli si innervosiva, ma per un po' sopportò. Arrivati a Tarquinia fece un giro del paese per entrare dalle porte antiche e di là, all'improvviso, far vedere a Zavattini “il miracolo etrusco” di fronte al mare. Ma prima lo avvertì: “Se mi dice ancora che questa cosa che le mostrerò l'ha già vista da qualche altra parte, sa che le dico? Vada a quel paese”.

Burbero, scontroso, con un carattere infernale, Cardarelli girava sempre col cappotto tanto che scrisse nel testamento di infilarglielo anche nella bara. Alcuni episodi liberamente tratti dalla sua vita, finirono nei film di Fellini, che ancora giovanissimo cominciava a frequentare Roma: iniziò allora la sua frequentazione con Flaiano che diventerà poi lo sceneggiatore delle sue opere più belle. Eppure, nonostante quel fare insopportabile, Cardarelli era venerato e aiutato.

Nel 1947 Carrà, De Pisis e Morandi fecero un'asta dei loro quadri per regalarli tutto il ricavato. E Ungaretti, che non ci andava punto d'accordo, si batté come un leone per fargli vincere lo Strega. Già, perché fra questi letterati regnava prima di tutto il rispetto e l'amicizia. E il gusto di stare insieme. Da questa caratteristica nascevano imprese nuove e impossibili. Come quella di portare la letteratura e la poesia nel piccolo schermo. Partì così la leggendaria trasmissione televisiva dal titolo *L'Approdo*. Chi ha più di cinquant'anni non ha dimenticato il volto intenso e un po' stralunato di Ungaretti che recitava i suoi versi in tv. La rubrica, voluta dal dirigente Rai, G.B. Angioletti e a cura di Leone Piccioni, veniva realizzata anche grazie alla collaborazione di una straordinaria compagnia di giro: Gadda, Bacchelli, Ungaretti, Sbarbaro e via elencando. Incredibile a dirsi, ma una trasmissione così sofisticata, mandata in onda prima delle 22, aveva un alto indice di gradimento. Adesso, ogni tanto cercano di rifarla, ma non funziona più. E come potrebbe reggere la sfida dell'audience (allora non esisteva) con *L'isola dei famosi*? Quello era

il tempo in cui il meglio della cultura italiana lavorava in Rai, oggi non sarebbe neppure immaginabile quella concentrazione di intellettuali a viale Mazzini.

Di tutti quei grandi, Ungaretti è quello che più a lungo di ogni altro ha dominato la scena. Basti ricordare che il volume dei Meridiani a lui dedicato, curato peraltro da Leone Piccioni, è il più venduto. Aveva la fede robusta dei convertiti (accadde a Subiaco nel 1928 dopo aver seguito i riti della Settimana Santa). E la sua poesia è pervasa prima di tutto dal sentimento della speranza. Ormai sul finire della sua vita, lui stesso si descrisse così: “Sono un uomo della speranza, un servitore della speranza, un soldato della speranza”.

Fin dall'inizio era stato aiutato e incoraggiato da un altro importante convertito: Giovanni Papini, oggetto di una ingiusta e pelosa *damnatio memoriae*. Nonostante fosse soprattutto un poeta e un uomo di fede, Ungaretti per anni e anni venne bollato dall'accusa di essere un fascista. Le sue colpe erano l'amicizia per il tartassato De Robertis e la vecchia conoscenza – dai tempi in cui scrivevano entrambi sull'*Avanti!* – con Benito Mussolini. Al duce una sola volta, in nome di quella frequentazione, chiese un intervento a suo favore. Siccome non aveva una lira, gli fece sapere che cercava un buon lavoro da professore. Da Palazzo Venezia, dopo un po', arrivò la notizia che l'avrebbero nominato professore al Conservatorio di Palermo. Ungaretti rinunciò all'incarico e, per sbarcare il lunario, decise di lasciare l'Italia. Se ne andò ad insegnare a San Paolo del Brasile. Nonostante avesse avuto una vita complicata e dolorosa (perse il figlio di 9 anni), era un uomo che riusciva ad essere anche divertente. Per nulla o quasi avrebbe rinunciato ad una buona battuta. Un giorno era in compagnia di parecchi amici sulla spiaggia di Forte dei Marmi. Una nobildonna veneziana raccontava un po' scandalizzata che alcune sue amiche non vedevano l'ora di andare al mare per avere un'avventura col bagnino. Ungaretti la interruppe ridendo: “Non c'è niente di male. Del resto Leopardi avrebbe rinunciato ai Canti e alle Operette morali pur di avere la carica erotica di un bagnino”.

Il racconto a metà fra il letterario e il biografico, contenuto nel libro di Piccioni, non consente solo di conoscere da vicino i più grandi poeti e scrittori italiani, ma finisce col restituirci la vita e il carattere della società letteraria dell'epoca nel suo

Oblique Studio

insieme: sobria, coltissima, capace di grandi slanci solidali. Del resto, allora, anche la classe politica era austera: i bramini sono un prodotto del presente e del recente passato. Il paese stava compiendo uno sforzo straordinario di ricostruzione, la gente lavorava molto e vedeva pochi soldi. E che dire del nostro cinema? Uno dei più belli e ori-

ginali del mondo: amato e copiato persino dai maestri d'oltreoceano. Insomma, era un'altra Italia, dove non c'era spazio per nessuna casta e ce n'era molto per la creatività. Aveva un sacco di cose naturalmente che non funzionavano, ma disponeva di uno straordinario propellente umano e culturale. E decollò.

Sandro Veronesi

Irene Maria Scalise, *La Domenica di Repubblica*, 14 ottobre 2007

Un architetto che ha scommesso sul lavoro di scrittore, un fiorentino che è tornato a casa dopo la fertile parentesi romana, un padre che all'improvviso si è dovuto calare nel mestiere di mamma per stare davvero accanto ai tre figli. C'è molto "caos calmo"

Nella vita c'è chi ha vissuto una volta sola. E altri, invece, che hanno cambiato strada, aspirazioni e città. Sono stati dieci, venti, cento. Secondo Joseph Roth sono i fortunati perché più occasioni la vita ci offre, più nature ci tira fuori. Gli altri muoiono non avendo vissuto nulla perché sono stati soltanto uno. Ecco, Sandro Veronesi è sicuramente molto fortunato. Architetto e scrittore, toscano e romano, ma soprattutto prima papà e poi mamma. La sua esistenza è vero "caos calmo". Sandro Veronesi si accende una sigaretta nella casa di Prato che divide con i tre figli maschi, di età variabile dagli otto ai sedici anni, e sorride. Un appartamento caldo, grande, un largo abbraccio affettuoso dove si percepisce amore. Sullo sfondo libri, foto dei bambini, giocattoli e una televisione gigante dono del fratello regista Giovanni. Il computer è appoggiato sulla scrivania e lo schermo spento guarda la basilica di Giuliano da Sangalith, un quadro vivente nella finestra grande dello studio. Il telefono squilla sempre. Il figlio Lucio passa a lasciare lo zaino. «Il mondo è cambiato e bisogna adattarsi al fatto che niente sarà più come prima, la mia fortuna nella vita è sempre stata quella di non inseguire il posto fisso e la casa da comprare, falsi miti destinati a crollare in breve tempo».

Quarantotto anni che sembrano appena quaranta, una voce profonda senza accento, camicia sportiva nera, jeans e stivaletti, Veronesi di falsi miti nella vita ne ha incontrati parecchi. Ma ha avuto la capacità di relativizzare. Sempre. «Sono nato a Firenze e quando avevo due anni la mia famiglia si è trasferita a Prato, dove sono rimasto

fino alla laurea in architettura, poi nell'85 mi sono spostato a Roma e nel 2003 sono tornato a Prato. Alla capitale sono legatissimo perché, se a Prato sono nato, a Roma sono diventato un uomo». Di questa laurea da architetto, parentesi inconsueta per uno che ha sempre saputo che voleva fare lo scrittore, non si è mai pentito. Al contrario. La considera illuminante perché l'architettura studia il rapporto tra uomo e spazio e offre una prospettiva molto utile a chi scrive». Dopo l'università, però, si trattava di scegliere, e Veronesi ha scelto di rischiare. Si è trasferito a Roma per provare a scrivere. Divertito, confessa: «Ho capito che era la mia ultima occasione anche se intuivo che un fallimento sarebbe stato intimamente desolante. E invece ho imparato una grande lezione: nella vita devi avere culo».

Avere "culo" per lui, in quel momento, ha coinciso con l'aver incontrato lo scrittore Vincenzo Cerami e sua moglie Graziella, la cugina di Pier Paolo Pasolini. «Cerami mi ha insegnato tutto, dato consigli e offerto una casa dove dormire». Una casa che si è rivelata proprio lo studio di Pasolini. È stato come trasferirsi in un museo, aprivo un libro e c'erano le dediche di Gadda e Calvino, sentivo un disco ed era autografato dalla Callas, un'esperienza quasi feticista». Non solo. Insieme a Veronesi vagavano per le case editrici giovani scrittori come Marco Lodoli e Edoardo Albinati. Tutti insieme passavano i pomeriggi a discutere nella galleria "La Nuova Pesa" di Simona Marchini. Insomma, nei pieni anni Ottanta, ricordati come un'icona dell'effimero, Veronesi scopriva una realtà diversa, fatta di fermento culturale.

Nello studio di Pasolini ha cominciato a scrivere *Brucia Troia*, il primo libro che ha completato solo quest'anno e che è stato per molti la lettura dell'estate. «Allora fu bocciato dalla casa editrice Teoria perché era troppo acerbo. Avevano ragione: l'ho riscritto quattro volte negli ultimi vent'anni».

Invece fu pubblicato *Per dove parte questo treno allegro*. «A quel punto ho capito che non ero più un velleitario, ho ringraziato Cerami e mi sono trovato una camera ammobbiliata». È così cominciata la vita adulta fatta di libri, di collaborazioni con la rivista *Nuovi Argomenti* e con il domenicale del manifesto. «Roma mi ha tolto da una forma di precariato mentale e regalato il dono della scrittura», spiega, «io non so ancora perché scrivo quello che scrivo ma so che lo faccio perché è un'esigenza, perché ogni volta mi elettrizza quel salto nel buio che è creare un romanzo e attivare quei circuiti sovrazionali che mi danno un'altra percezione di me stesso».

A sentirlo parlare sembrerebbe che la scrittura sia una forma di analisi ma Veronesi smentisce, non è così. È contigua al lettino ma molto più pericolosa, se la terapia ti guarisce la scrittura può spingerti in fondo al baratro. «La psicanalisi lavora sullo stesso buio in cui precipiti quando sei davanti ad un foglio bianco, ma non c'è un pubblico che ti dice se sei riuscito o meno, che ti premia o ti punisce con il suo implacabile giudizio. C'è un rapporto diretto con una persona di cui riconosci l'autorità e che è lì apposta per aiutarti, mentre quando scrivi sei alcolizzato, drogato, galleggi nell'inferno, anche se pensi di essere il dottore sei il malato». Lui in analisi c'è stato, negli anni a cavallo della rumba, come li definisce. Vale a dire quelli dell'ultima fase romana, in cui è finito il grande amore della giovinezza e si è separato dalla mamma dei suoi bambini. «L'importante è non trascinarsi addosso i rancori e non vivere nel lutto, anche la famiglia è ormai un falso mito, bisogna solo avere la forza di ricominciare e trattenere il buono che c'è stato». Per semplificare le cose Veronesi ha deciso di tornare a vivere a Prato e di occuparsi dei figli, che ora vivono con lui. «Come Tiresia che è stato uomo e donna io sono stato babbo e mamma, ho capito che è molto meglio mamma, non c'è gioia paragonabile a quella di portare un figlio alla partita, di vederlo crescere e di sistemargli il berretto sui gradini della scuola». Naturalmente l'analisi l'ha interrotta, perché il terapeuta era a Roma e doveva scegliere se trovar-

sene un altro in Toscana o ritenersi guarito. Ha scelto la seconda possibilità, se pure con una vena di rimpianto: «Nell'analisi vedi la speranza, ti fa paura ma t'incuriosisce capire come sei dentro e, come succede nella scrittura, c'è il brivido di non sapere dove vai a finire. Dopo le prime sedute chiesi al mio terapeuta: secondo lei sono malato? Lui mi rispose: no, solo un po' schizzato. Un gran sollievo».

In quegli anni tormentati ha elaborato *Caos calmo*, il libro con cui ha vinto il Premio Strega e che da mesi è nelle classifiche dei più venduti. Un libro che rischiava di non essere scritto perché per Veronesi era un moto perpetuo. Un enigma senza fine. Lo dimenticava, lo riprendeva, lo strapazzava come i suoi pensieri. Era un libro senza paure e senza speranze. «Mi ero convinto che forse non era più il caso di scrivere e m'interrogavo su cosa avrei voluto fare da grande, pensavo che vendere macchine era una buona alternativa perché i motori agli uomini sono sempre piaciuti. Quando arrivi a pensare una cosa così, e sognavi di fare lo scrittore, vuol dire che sei a un passo dall'abisso».

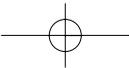
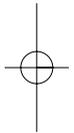
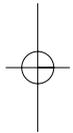
Invece il libro ha avuto subito fortuna, anzi "culo". È stato accolto bene sin dal titolo, ha venduto migliaia di copie e ora sta per uscire anche l'attesissimo film. Il protagonista maschile sarà Nanni Moretti. Niente di meno. Ma Veronesi non ha voluto partecipare alla sceneggiatura perché si è ricordato che Moravia, quando gli parlava dei suoi libri trasformati in film, gli raccomandava: «Se ti dovesse capitare che girano una cosa tua non fare niente, mai, aspetta di andare al cinema a vederlo». Una volta solamente ha visto poche scene sul set e si è annoiato, come sempre succede a chi vede ripetere una sequenza dieci volte.

In *Caos calmo* il protagonista, dopo la morte della moglie, passa le sue giornate chiuso in macchina davanti alla scuola della figlia bambina. Nelle ultime pagine la figlia si rivela più matura del padre. Quasi lo schianta con una critica affettuosa: «Gli altri mi prendono in giro perché tu sei sempre qui, sai sono dei bambini». Quindi lo salva. Quanto c'è di autobiografico? «Spesso accade che i genitori costringano i figli a crescere perché loro stessi tardano a farlo, e i ragazzi lo fanno e ti stravolgono con una maturità che non è giusto che abbiano già. È un ossimoro, come il titolo del libro».

E, a proposito di maturità, oggi per Veronesi c'è un'altra prova da affrontare. In compagnia di

sei extracomunitari, arrivati a Prato per diverse storie di fatica del vivere, si presenta alle primarie del Partito democratico, dice che «è l'ultima occasione per un Paese allo sbando e bisogna dare una mano». Prato è sempre stato una città mista, negli anni Cinquanta più della metà degli abitanti erano meridionali e ora c'è una comunità cinese molto forte. «Penso che gli extracomunitari rappresentino perfettamente la sgangherata Italia di oggi perché hanno le nostre stesse paure, l'affitto da pagare, i figli da mantenere, il lavoro che non c'è e in più devono confrontarsi con il loro universo parallelo d'immigrati». Ma nel futuro di Sandro Veronesi non c'è la politica come mestiere. È solo un dovere civile che sente al momento, da domani si torna a scrivere. Si guarda intorno e si specchia nei suoi libri. Tanti, tantissimi. Spesso il successo, per quelli che li hanno scritti, è arrivato da morti. «La scrittura ti segna per la vita, quanti artisti come Kafka e Leopardi non ce l'hanno fatta e hanno avuto un'esistenza da barboni. Il mondo è pieno di artisti che, se non hanno suc-

cesso, non riescono a trovare un posto». Naturalmente Veronesi ha i suoi preferiti. Come tutti del resto. Diventare un "collega" non ti preserva dalle simpatie. Tra i maestri, quelli di formazione, ci sono Samuel Beckett, Mario Vargas Llosa, Fedor Dostoevskij, e naturalmente Pasolini. Tra i contemporanei Ian McEwan, Philip Roth, Jerome David Salinger, Thomas Pincio, Don DeLillo e Javier Marias. «Con quelli di oggi c'è il brivido di conoscerli, di parlarci, sentirli vicini». In più nei suoi romanzi c'è l'influenza della musica. Ogni pagina ha una colonna sonora. Nello studio, tra il tavolo e la libreria, c'è la foto di Frank Zappa: «Un esempio di libertà come nessun altro». Perché in fondo Veronesi vuole essere proprio questo: un uomo libero. Uno che fa la mamma senza sentirsi in imbarazzo quando con le altre mamme parla della scuola di nuoto o del cappotto più caldo, uno che ha voluto provare a scrivere anche se aveva un destino da architetto, uno che, come promette, non avrà mai un posto fisso o una casa di proprietà.



Dialogo sulla scrittura

Dave Eggers, David Foster Wallace, *La Domenica di Repubblica*, 14 ottobre 2007

The Believer è la rivista fondata da Dave Eggers e Vendela Vida per la casa editrice McSweeney's. Isbn Edizioni propone una selezione illustrata in tre volumi di saggi, conversazioni e interviste pubblicati negli ultimi quattro anni. Il primo volume, da cui è tratto il brano di queste pagine, uscirà il 25 ottobre (traduzione di Lorenza Pieri e Francesco Pacifico, 256 pagine, 22 euro)

Eggers. Forse la mia domanda può essere questa: una volta esplorata una forma, mettiamo per esempio il racconto breve, raggiungi un punto in cui ti sembra di aver esaurito tutte le sue possibilità, e perciò devi spostarti su altro? O stai solo assaggiando tante forme differenti per poi ritornare inevitabilmente a utilizzarle tutte una per una?

Foster Wallace. Ecco un esempio di domanda più profonda e interessante della risposta che sono in grado di dare. So per certo che il motivo di questa eterogeneità non ha a che vedere con la sensazione di avere esaurito le possibilità di una certa forma. Anzi, non comprendo molto bene il concetto di forma e di forme, e neppure i vari modi in cui forme e generi differenti vengono classificati. Né mi interessa granché, devo dire. Di solito il mio modus operandi consiste nel mettermi a lavorare contemporaneamente su un sacco di cose diverse, che a un certo punto o prendono vita (ai miei occhi) oppure no. Una buona metà non prende vita, e a me manca la disciplina/costanza di lavorare a lungo su qualcosa che mi sembra morto: perciò lo lascio perdere, o lo metto via, o gli rubo dei pezzi per altre cose. È tutto molto caotico, questa è la mia sensazione. Ciò che la gente alla fine legge, della roba che scrivo, è il prodotto di una specie di lotta darwiniana nella quale solo le cose che per me, a livello empatico, sono vive, solo quelle vale la pena di finirle, sistemarle, editarle, adeguarle alle norme redazionali, ritoccarle nei minimi dettagli e così via. (So che conosci l'angoscia e la fatica esistenziale di dover tornare e ritornare mille volte su quelle cazzo di pagine quando

stai per pubblicarle). E forse, perché una cosa della lunghezza di un libro mi sembri veramente viva, dev'essere diversa, deve farmi un vero effetto diverso da tutto ciò che ho scritto prima... Ma la risposta che ti ho appena dato potrebbe anche essere una gran fesseria: in fondo il mio nuovo libro di racconti non è poi così diverso, strutturalmente, da *La ragazza dai capelli strani* o dalla maggior parte dei libri di racconti.

Eggers. Questo potrebbe essere un buono spunto per passare a parlare del tuo metodo di lavoro, che devo dire mi incuriosisce molto. Se ti va di parlare di come e quanto spesso e dove scrivi, sono certo che alla gente interesserà.

Foster Wallace. Forse potresti parlare tu per primo del tuo metodo di lavoro. Perché? (a) Perché alla gente interessa almeno quanto il mio. (b) Perché hai sempre un sacco di roba in ballo, sia dal punto di vista letterario che da quello organizzativo. (c) Così posso farmi un'idea migliore di cosa intendi per «metodo di lavoro».

Eggers. Al momento la mia postazione di lavoro è una piccola biblioteca fuori San Francisco, e per la precisione un tavolo di consultazione nascosto fra gli scaffali della narrativa. Cambio le mie abitudini ogni quattro mesi circa, quando il mio bisogno naturale di distrazione prende il sopravvento su qualunque routine di autodisciplina io mi imponga per riuscire a lavorare senza distrarmi. Quest'ultimo posto lo sto usando da una settimana, e finora ha funzionato. Dopo aver scritto a casa, in camera di mio fratello, per sei mesi, ora vado in biblioteca. Alla 826 Valencia ho una piccola scrivania, ma lì non riesco a lavorarci – è al centro del-

l'ufficio, mi serve solo a insegnare, parlare con il personale e i volontari, incontrare la gente, e così via. Dato che c'è molto da fare nella sede di McSweeney's e della 826, diventa difficile – sono sicuro che per chiunque insegna è così – ricavarsi quei periodi di tempo senza le interruzioni di cui si ha bisogno per lavorare come si deve. Ieri sera ho insegnato (ai ragazzi delle superiori) fino alle nove e mezza, e avrei dovuto fare lezione (ai ragazzi di quinta elementare) alle dieci di stamattina; ma sono stato costretto ad affidare a un altro insegnante la gita d'istruzione di oggi perché stasera ho un altro corso e stavo scoppiando. Sono una sega, comunque: sono certo che esistono centinaia di scrittori che insegnano molto più di me. Io invece sento di avere bisogno, come molti altri, del più totale isolamento, al punto da non poter usare il telefono o l'e-mail o il tosaerba o la bici anche se mi servono: ci si deve tenere lontani dalle distrazioni. Ad ogni modo, mi ricordo che una volta hai risposto al telefono dicendo, invece di «Pronto»: «Distraimi». Mi ha colpito, perché era il modo più sincero di porre la cosa: quando alzi la cornetta stai interrompendo la sana concentrazione da scrittore in cui eri immerso. Mi hai anche raccontato che lavori su varie cose contemporaneamente. Puoi dirmi come trovi il tempo, e se scrivi di notte o di giorno, con un metodo o in modo impulsivo, se lavori su Pc/laptop/Commodore 64, quanto spesso insegni eccetera?

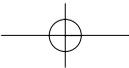
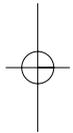
Foster Wallace. Ancora non sono sicuro di avere granché da dire. So che non scrivo mai in un ambiente che risponde alla definizione di ufficio, come per esempio la stanza che usi a scuola solamente per ricevere gli studenti e accumulare libri che non leggerai tanto presto. So di aver scritto, in passato, quasi solo nei ristoranti, ma il vizio di masticare tabacco l'ha resa un'opzione impraticabile, come è facile immaginare. Poi per un certo periodo ho lavorato nelle biblioteche. (Quando dico «lavorare» intendo le prime stesure e le revisioni, che faccio a mano. Il testo definitivo l'ho sempre battuto a casa, ma non considero battere al computer una vera forma di lavoro.) Comunque: a un certo punto ho cominciato ad avere dei cani. Se vivi da solo e hai dei cani le cose cambiano. So di non essere l'unica persona al mondo a proiettare le proprie distorte nevrosi genitoriali sui suoi animali domestici, o da compagnia, o come li vogliamo chiamare. Ma io sono un caso patologico: i miei amici lo trovano molto

divertente. Come prima cosa ho iniziato a pensare che per i cani era un trauma essere lasciati soli per più di un paio d'ore. Questa convinzione, di per sé, non è da psicopatici come sembra: la maggior parte dei cani che mi è capitato di avere hanno avuto infanzie difficili – ad esempio un ex proprietario che è andato in prigione... Ma questa è un'altra storia. Il punto è che sono stato riluttante fin da subito a lasciarli soli per molto tempo, e dopo un po' ho scoperto che ho proprio bisogno di averceli intorno quando scrivo, altrimenti non mi sento a mio agio. Il che ha compromesso seriamente le possibilità di lavorare fuori casa: un cambiamento di abitudini che, visto col senno di poi, non è stato tanto salutare, visto che (a) ho già di mio tendenze agorafobiche che così di certo non mi passano, e (b) casa mia è ovviamente piena di tutta una serie di distrazioni che il tavolo di una biblioteca invece non offre. In breve, quindi, al momento lavoro perlopiù a casa, anche se so che lavorerei meglio, più rapidamente e con maggiore concentrazione se andassi da qualche altra parte. Se è un periodo di stallo, cerco di dedicare almeno un paio d'ore ogni mattina a quell'attività disciplinata che chiamiamo Lavoro. Se invece procedo spedito, vado avanti anche nel pomeriggio, ma in questo caso non mi sembra più lavoro disciplinato o con la L maiuscola, visto che è proprio quello che ho voglia di fare. Di solito funziona così, che quando il lavoro va bene la routine e la disciplina le butto dalla finestra, semplicemente perché non mi servono, e quando comincia a non andare bene mi affanno per ripristinare una disciplina da impormi e certe abitudini a cui aggrapparmi. E in parte intendevo questo, quando ti ho detto che il mio modo di procedere può sembrare caotico in confronto a quello di altre persone che conosco (incluso te, a partire da oggi). [...]

Eggers. Hai dato una spiegazione molto più chiara della mia. Devo aggiungere che per me funziona allo stesso modo: il metodo serve per quando sei meno ispirato, o, nel mio caso, quando sto cercando di completare gli ultimi sette ottavi di qualcosa, che è sempre la parte più difficile. Visto che hai parlato di tabacco nella tua risposta, ti faccio una domanda al riguardo. Quando ti ho incontrato per la prima volta a New York, circa cinque anni fa, masticavi allegramente tabacco in un ristorante: tenevi una ciotolina sotto il tavolo in cui sputavi a intervalli regolari. Puoi tracciare la storia del tuo rapporto con le varie forme di tabacco?

Foster Wallace. Premettiamo però che questa domanda in verità veniva prima della precedente, e che hai inserito apposta questo tuo piccolo intermezzo per far sembrare il contrario. So che ti interessano molto sia il tabacco sia quel suicidio graduale dissimulato che l'uso di tabacco rappresenta. La mia situazione non è molto diversa da quella di Tom Bissell, che l'anno scorso ha pubblicato su *Carcinoma Oggi* o qualche rivista del genere un articolo che parla del masticare tabacco; mi ci sono identificato sotto molti aspetti. Ho cominciato a fumare seriamente a ventitré anni, dopo due passati a dilettermi con le sigarette ai chiodi di garofano (che nei primi anni Ottanta andavano alla grande). Mi piacevano tanto le sigarette, ma non mi piaceva l'effetto che facevano sui polmoni e sulle capacità respiratorie in caso di sport, rampe di scale, rapporti sessuali e via dicendo. Certi amici delle mie parti mi hanno iniziato al tabacco da masticare come sostituto per le sigarette; avevo credo ventott'anni. Masticare tabacco non fa male ai polmoni (ovviamente), ma ti riempie di brutto di nicotina, almeno in confronto alle Marlboro lights. (Anche questa storia l'ho veramente ridotta all'osso; perdonami la stringatezza). Negli ultimi dieci anni ho provato seriamente almeno dieci volte a smettere di masticare tabacco. E ogni volta ho resistito meno di un anno. Oltre a tutte le ben documentate conseguenze psicologiche, la cosa che mi rende più difficile smettere è che la mancanza di tabacco mi fa diventare stupido. Veramente stupido. Tipo che entro in una stanza e

mi dimentico cosa ci sono andato a fare, o mi perdo a metà di una frase, o sento freddo sul mento e scopro che mi sto sbavando addosso. Senza tabacco, ho la capacità di attenzione di un poppante. Ridacchio e piagnucolo quando non dovrei. E tutto mi pare molto molto lontano. Di fatto è come essere perennemente fumati, solo che non è piacevole... E a quanto mi è parso di capire non è un effetto temporaneo dell'astinenza. Una volta ho smesso per undici mesi e sono stato così tutto il tempo. D'altra parte masticare tabacco ti uccide: o se non altro i denti ti fanno male e diventano di colore sgradevole e alla fine ti cadono. In più è disgustoso, e stupido, e ti fa disprezzare te stesso. Perciò ora ho smesso per l'ennesima volta. Sono poco più di tre mesi. In questo momento ho in bocca una gomma, una mentina e tre stuzzicadenti australiani ricavati dalla pianta del tè che mi ha caldamente raccomandato una mia amica appassionata di magia bianca. Una delle ragioni per cui io e te stiamo comunicando per iscritto e non a voce è che mi ci sono voluti venti minuti per pensare questo paragrafo e premere i tasti giusti per scriverlo. Al momento parlare con me sarebbe come far visita a un demente in una casa di cura. Non solo mi interrompo a metà delle frasi, ma comincio anche a canticchiare a casaccio e senza rendermene conto. Inoltre, se ti interessa, la mia palpebra sinistra trema senza interruzione dal 18 agosto. Non è un bello spettacolo. Ma preferirei vivere più di cinquant'anni. Questa è la mia storia di tabagista.



A Francoforte senza fragori

Maria Teresa Carbone, *il manifesto*, 14 ottobre 2007

Si chiude stasera la Fiera del libro. Una edizione opaca, segnata soprattutto dalla tendenza a riprendere i filoni di successo degli anni passati. Frenetiche trattative degli editori italiani, ma le cifre sul mercato del libro nel nostro paese continuano a rivelare scarso amore per la lettura

Comprendibilmente stanco, «i piedi – confessa – piuttosto gonfi e doloranti» dopo tre giornate affastellate di incontri ufficiali diurni e di conversazioni informali prolungate fino a notte fonda, Neill Denny, direttore del periodico specializzato «The Bookseller», ha trovato il tempo di tracciare nel suo blog un rapido bilancio della cinquantanovesima edizione della Buchmesse, che si chiude stasera a Francoforte. Un bilancio sintetizzabile in poche parole: la fiera «è ancora il posto dove bisogna andare», «una manifestazione che ci ricorda come il mondo del libro sia sempre vasto ed eccitante». I problemi, tuttavia, non mancano: da quelli più concreti (i costi altissimi, una organizzazione che, a dispetto della proverbiale efficienza tedesca, continua anno dopo anno a zoppicare per quanto riguarda i servizi) ad altri, che riflettono l'andamento «riflessivo» del mercato nel suo complesso. Alla Buchmesse 2007, per esempio, nessun libro potrebbe essere etichettato come il titolo dell'anno, il bestseller che tutti i grandi editori si contendono nella certezza di fare un buon affare. La tendenza, osserva Denny, era già emersa nelle ultime edizioni ma adesso gli umori appaiono particolarmente sottotono e soprattutto per quanto riguarda i grandi marchi «i pezzi grossi ammettono a bassa voce che questa è un'annata piatta, e nessuna delle novità presentate si presenta come davvero esplosiva». Ora, ammesso (e risolutamente non concesso) che la mancanza del Codice da Vinci di turno rappresenti davvero un segnale negativo, resta un fatto che nei grandi padiglioni di Francoforte quest'anno la narrativa ha rivestito un ruolo relativamente seconda-

rio, mentre a fare la parte del leone sono stati ancora una volta i manuali, magari carichi di rutilanti illustrazioni, o i «libri di testimonianza». Notevole attenzione per esempio ha attirato *We Bought a Zoo*, il curioso memoir in cui un ex giornalista del «Guardian», Benjamin Mee, racconta le vicende che lo hanno portato a diventare proprietario di un giardino zoologico. E protagonista di un'asta accalorata è stata anche l'autobiografia del rapper sudanese Emmanuel Jal, *War Child*, resoconto del suo travagliato percorso, da bambino-soldato a star musicale in Kenya e prossimamente anche fuori dai confini dell'Africa. Il libro dovrebbe uscire infatti negli Stati Uniti e in Gran Bretagna in concomitanza con il lancio del primo album «globale» di Jal per la Universal Records. Per l'Italia i diritti sono stati bloccati dal gruppo Longanesi prima ancora dell'inizio della Buchmesse, a dimostrazione del fatto – sottolineato anche dal direttore del «Bookseller» – che le trattative, quelle vere, si svolgono nelle settimane che precedono la fiera, anche se poi la variegata comunità dei book people continua ad apprezzare, e anzi a considerare assolutamente indispensabile, un incontro diretto a Francoforte. E a proposito degli editori italiani alla Buchmesse, ancora Neill Denny ha rilevato come quest'anno, a differenza dei più parsimoniosi tedeschi, i rappresentanti delle nostre maggiori case editrici – Mondadori e Rizzoli in testa – non abbiano esitato a «flash the cash», a far sventolare i contanti. Una euforia che rischia di apparire bizzarra, se messa a confronto con i dati sull'attuale stato dell'editoria nel nostro paese presentati, come è consuetudine, dall'As-

sociazione Italiana Editori in occasione della fiera di Francoforte. Nel 2006 il fatturato complessivo del mercato editoriale è aumentato, rispetto all'anno precedente, di un miserrimo 0,4 per cento, e le cifre sulla lettura restano più desolanti che mai. Se ormai siamo rassegnati al fatto che più di un italiano su due non legge neanche un libro l'anno (il valore migliora lievemente solo includendo manuali e libri di cucina), vale la pena registrare tristemente che le percentuali non cambiano anche quando si limita il campione ai giovani che frequentano l'università – i quali evidentemente, chiusi i libri di testo, preferiscono dedicarsi a ben altre attività. A dispetto di questo quadro poco entusiasmante, gli editori italiani prima e durante Francoforte non hanno lesinato sugli acquisti, contendendosi fra l'altro a suon di rilanci *The Book of Numbers* dell'inglese Alex Bellos, un libro divulgativo sulla matematica a metà strada fra saggio e narrativa. E Rizzoli si è affrettato a bloccare con un'offerta a sei cifre i diritti per la trilogia della trentenne esordiente Laleh Khadivi,

il cui primo romanzo, *The Age of Orphans*, racconta la storia di un ragazzino curdo che si arruola nell'esercito dello shah in Iran. Non cala del resto l'attenzione verso quella che si potrebbe definire come «narrativa multi-etnica», una categoria di cui è esempio fin troppo evidente *The Piano Teacher*, romanzo di esordio della hongkonghese, ora trapiantata in America, Janice Y. K. Lee (ambientato nella ex colonia britannica durante la seconda guerra mondiale, ruota intorno ai rapporti fra una insegnante inglese e una ricca famiglia locale), ma all'interno della quale potrebbero rientrare anche due titoli su cui ha deciso di puntare Mondadori, *The Swimmer* di Nicola Keegan, scrittrice debuttante nata in Irlanda e attualmente residente a Parigi, e *Vish Puri: The Case of the Missing Servant* dell'inglese Tarquin Hall che sul modello della fortunatissima *Ladies' Detective Agency* di Alexander McCall Smith ha ideato – ma il termine giusto sarebbe probabilmente «ricalcato» – una serie di gialli ambientati in India, a New Delhi.

I sogni di Adorno

Stefano Cantucci, *il manifesto*, 17 ottobre 2007

Walter Benjamin disse una volta che Adorno osava seguire i suoi passi «sin dentro i sogni», quasi volesse espropriarglieli. Forse perché così esperto nelle tecniche del pedinamento, raccontandoci i propri sogni Adorno ha voluto generare una cortina fumogena che impedisce di trasformare il cacciatore in preda, ovvero di analizzarli in modo da poterne estrarre un ritratto psicologico. Accumulati nel corso degli anni, battuti a macchina dalla moglie Gretel a partire da un'annotazione già messa in forma, i materiali onirici di Adorno sono rivestiti di elementi che invitano a una lettura diversa da quella psicoanalitica. Vengono esplicitati i riferimenti, i rinvii all'iconografia aiutano a spersonalizzare l'immagine restituendola come un contenuto condiviso. Il raccordo con la dimensione della veglia, che su quel materiale esercita un controllo particolarmente accurato, fa in modo che da essi non traspaia colui che li ha sognati, il fantasma dell'Adorno intimo o privato; emerge, invece, la condizione dell'intellettuale in esilio, del suo rapporto con gli Stati Uniti e con la Germania, del forzato sradicamento di cui sono simbolo eloquente anche i sogni erotici, quelli che in apparenza dovrebbero condurci verso le stanze più segrete del loro autore, infine del ritorno in una patria segnata per sempre dall'impronta della tragedia. Una linea sottilissima divide I miei sogni dalle Meditazioni della vita offesa, sottotitolo di *Minima moralia*, proprio perché l'offesa è protagonista fin dal primo dei sogni annotati. Hitler è al potere da un anno, è il 1934, nel sogno un autobus sbanda, resta semisospeso nel vuoto e uno dei passeggeri esclama: «so

come andrà a finire, questo andrà avanti ancora per un po', poi l'autobus cadrà e nessuno ne uscirà vivo». La Germania, nel corso degli anni, prende sempre più spesso, per Adorno, le sembianze oniriche di Wagner e del wagnerismo, rivelando una volta di più quanto egli abbia messo in gioco nel suo durissimo confronto con il musicista che aveva voluto rinverdire la stagione del mito, finendo per offrirlo come terreno fecondo alle aberrazioni dell'identità tedesca. Wagner visita spesso i sogni di Adorno insieme a tanta altra musica che gli fa da contrappeso, per esempio il *Pierrot Lunaire* di Schönberg, e a immagini che facilitano l'evocazione pittorica, per esempio *La zattera della Medusa* di Delacroix. Ma già l'unità dei motivi che attraversano i singoli sogni, la coerenza narrativa delle trascrizioni, come pure l'idea di farne un libro, per il quale Adorno abbozzò anche una sorta di prefazione, mostrano come l'importanza da lui attribuita a quei materiali non si riduca a quella della documentazione biografica, individuale. «I nostri sogni», scrisse una volta, «non sono collegati fra loro solo come "nostri", ma formano anche un continuum, fanno parte di un mondo unitario». Non vogliono, perciò avere molto a che spartire con la visione di quella psicoanalisi che Adorno definì arcaica, basata cioè sull'illusione antidialettica che i sogni siano soltanto un prodotto dell'inconscio. «Chi è il soggetto del sogno?», chiese una volta in una lettera proprio a Benjamin. E la risposta, dialettica, era per lui che il soggetto fosse soprattutto il mondo, che fosse cioè la storia a produrre una coscienza di cui il sogno registra una immagine, una intuizione, a volte una profezia.

Oblique Studio

I miei sogni sembrano perciò rifarsi a una tradizione in realtà antichissima, che interpreta i sogni proiettandoli sul presente, vedendo in essi un tassello della sua comprensione. Quelli di Adorno testimoniano il modo in cui la vita vissuta fa irru-

zione negli strati più intimi della coscienza e viene da questa restituita come una sorta di anticipazione sul futuro, come se ogni sogno contenesse per sua natura una premonizione su «come andrà a finire».

Quella lingua oscura che infesta il mondo

Doris Lessing (traduzione di Anna Bissanti), *la Repubblica*, 17 ottobre 2007

Anche se abbiamo assistito alla morte apparente del Comunismo, ancor oggi modi di pensare nati sotto il Comunismo o consolidati dal Comunismo governano le nostre vite. Non tutti sono un lascito del Comunismo più evidente e più immediato della correttezza politica. Punto primo: il linguaggio. Non è una novità che il Comunismo abbia fatto degenerare il linguaggio e, con esso, il pensiero. Esiste un gergo comunista riconoscibile già da un'unica frase. Ben poche persone in Europa a suo tempo non si trastullarono con i "passi tangibili", le "contraddizioni", la "compenetrazione degli opposti" e così via. La prima volta che mi sono resa conto che gli slogan in grado di anestetizzare la mente avevano la capacità di spiccare il volo e prendere le distanze dalla loro origine è stato negli anni Cinquanta, quando leggendo un articolo del Times di Londra mi sono imbattuta in questa frase: «La manifestazione di sabato scorso è stata la prova irrefutabile che la situazione tangibile...». Parole confinate a sinistra, come animali rinchiusi in un recinto, erano migrate nell'uso comune e insieme a esse altrettanto era stato delle idee.

Si leggevano articoli interi, sia sulla stampa conservatrice sia su quella liberale, che erano in tutto e per tutto marxisti, ma chi li aveva scritti lo ignorava. Esiste, a ogni buon conto, un aspetto di questo retaggio molto più difficile da individuare.

Ancora cinque-sei anni fa, l'*Izvestia*, la *Pravda* e migliaia di altri giornali comunisti erano scritti con un linguaggio che pareva concepito appositamente per occupare quanto più spazio possibi-

le sulla carta, senza di fatto dire pressoché nulla. Questo perché, chiaramente, era azzardato prendere posizioni che in seguito avrebbero potuto dover essere difese. Adesso tutti questi giornali hanno riscoperto l'uso del linguaggio, ma il retaggio di quella lingua morta e vuota di questi tempi si può ritrovare in ambiente accademico, specialmente in alcune aree della sociologia e della psicologia.

Un mio giovane amico originario del nord dello Yemen ha risparmiato tutto quello che è riuscito a racimolare per recarsi in Gran Bretagna a studiare quella branca della sociologia che insegna come trasmettere il sapere occidentale agli aborigeni sottosviluppati. Gli ho chiesto di mostrarmi il testo che deve studiare e mi ha dato un tomo molto grande, scritto talmente male e con un linguaggio così ostico e vuoto che seguire il testo era molto difficile. Il tomo constava di svariate centinaia di pagine, ma le idee che conteneva avrebbero potuto facilmente essere esposte in una decina di pagine.

Sì, so che l'offuscamento dell'ambiente universitario non è iniziato con il Comunismo – come Swift, per ricordarne uno, ci dice – ma le pedanterie e la verbosità del Comunismo affondavano le loro radici nell'ambiente universitario tedesco. E adesso quell'offuscamento è diventato una sorta di muffa che infesta il mondo intero. Che le idee in grado di trasformare le nostre società, ricche di intuizioni sul comportamento e il pensiero dell'animale uomo, siano spesso presentate in un linguaggio illeggibile è uno dei paradossi della nostra epoca.

Il secondo punto è connesso al primo: le idee in grado di influire efficacemente sul nostro comportamento possono essere lampanti soltanto se formulate in frasi concise, persino di poche parole, o anche frasi fatte. Nelle interviste agli scrittori chiedono sempre: «Pensa che uno scrittore dovrebbe...?», O «Dovrebbero gli scrittori...?». La domanda ha sempre a che vedere con una posizione politica. Si noti inoltre che così formulate queste domande danno per scontato che gli scrittori debbano fare tutti la stessa cosa, di qualsiasi cosa si tratti. La domanda «Dovrebbe uno scrittore...?», O «Dovrebbero gli scrittori...?» ha una lunga storia, che a quanto pare è sconosciuta alle persone che la formulano in modo così incidentale. Un'altra parola è "impegno", molto in voga fino a non molto tempo fa. «Quel tizio è uno scrittore impegnato?».

Surrogato di "impegno" è "presa di coscienza". Si tratta di un termine a doppio taglio. Le persone la cui coscienza è "presa" possono ricevere le informazioni di cui non sono a conoscenza e di cui possono avere disperatamente bisogno, possono anche ricevere il supporto di cui sono privi, ma quasi sempre con tale formula si indica che l'allievo ottiene soltanto la propaganda che l'istitutore approva. "Presa di coscienza", come "impegno", come "correttezza politica", sono un proseguimento di quella prepotenza di vecchia data che è la Linea di partito.

Un modo di pensare molto comune nella critica letteraria non è considerato una conseguenza del Comunismo, ma in effetti lo è. Ogni scrittore ha vissuto l'esperienza di sentirsi dire che un suo romanzo, un suo racconto è "su" una cosa o l'altra. Nel mio caso, quando ho scritto *Il quinto figlio*, il mio romanzo è stato immediatamente catalogato come un racconto sul problema palestinese, la ricerca genetica, il femminismo, l'antisemitismo e via dicendo. Ricordo una giornalista francese che un giorno, ancor prima di accomodarsi nel mio salotto, chiosò: «Evidentemente *Il quinto figlio* è sull'Aids». Bel modo di interrompere sul nascere la conversazione, ve lo posso assicurare. Ma ciò che è interessante è l'abitudine mentale di analizzare un'opera letteraria in questo modo. Se rispondi: «Nell'eventualità che avessi voluto scrivere qualcosa sull'Aids o sul problema palestinese avrei scritto un pamphlet», ottieni sguardi sconcertati. Che un'opera frutto di immaginazione debba "davvero" essere "su" qualche problema è, anche

in questo caso, un retaggio del Realismo Socialista. Scrivere un racconto per il gusto di narrare una storia è frivolo, per non dire reazionario.

La pretesa che i racconti debbano essere "su qualcosa" risale al pensiero comunista e, ancora più indietro nel tempo, al pensiero religioso, con il suo desiderio di libri per il miglioramento interiore tanto ingenui quanto i messaggi sulle scatole dei cioccolatini assortiti.

L'espressione "correttezza politica" nacque mentre il Comunismo stava crollando. Non credo si tratti di una casualità. Con ciò non intendo suggerire che la fiaccola del Comunismo sia stata passata ai "correttori politici", ma che le abitudini mentali sono state assorbite, anche senza esserne consapevoli.

Ovviamente, c'è qualcosa di molto allettante nel dire agli altri che cosa fare: dico ciò con un tono idoneo a un asilo d'infanzia, senza adoperare un linguaggio più ricercato e intellettuale, perché lo considero un comportamento da asilo d'infanzia. L'arte – le arti in genere – è sempre imprevedibile, non conformista e ha per di più la tendenza a essere, nella migliore delle ipotesi, anche scomoda. La letteratura, in particolare, ha sempre attirato le commissioni della Camera, gli Zdanov, gli attacchi moralizzanti, ma – nei casi peggiori – anche la persecuzione. Mi inquieta che la correttezza politica non paia sapere quali sono i suoi modelli e i suoi predecessori, ma mi preoccupa maggiormente che possa sapere e non curarsene.

La correttezza politica ha un aspetto positivo? Sì, ce l'ha, ci fa riprendere in esame gli atteggiamenti e ciò è sempre utile. Il problema è che, come con tutti i movimenti popolari, la frangia lunatica smette di essere frangia. Il mondo gira alla rovescia. Per ogni donna o uomo che tranquillamente e ragionevolmente si avvalgono dell'idea di esaminare le nostre opinioni, ci sono venti incitatori rabbiosi motivati dal desiderio di avere potere sugli altri, non meno rabbiosi e non meno incitatori, perché si considerano antirazzisti o femministi o chissà che.

Un mio amico professore mi ha raccontato di aver invitato nel suo ufficio gli studenti che continuavano a disertare i corsi di genetica o si astenevano dal presenziare alle conferenze di quei docenti il cui punto di vista non coincidesse con la loro ideologia, per discutere del problema e per mostrar loro un filmato in tema con la loro situazione. Circa sei-sette giovani, con la loro

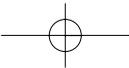
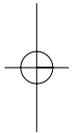
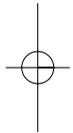
Rassegna stampa 1-31 ottobre 2007

uniforme di jeans e magliette, sono entrati nel suo ufficio, si sono seduti, sono rimasti in silenzio mentre egli parlava con loro, hanno tenuto lo sguardo fisso vero il basso mentre egli trasmetteva il filmato e poi, all'unisono, si sono alzati e se ne sono andati. Una dimostrazione – potrebbero benissimo essere rimasti scioccati, se lo fossero venuti a sapere – che rispecchia un comportamento comunista, un'esternazione, una rappresentazione visiva della mentalità col paraocchi dei giovani attivisti comunisti.

Sempre più spesso in Gran Bretagna vediamo che i consigli municipali, o i consulenti sco-

lastici, o le direttrici scolastiche, o i presidi, o gli insegnanti sono perseguitati da gruppi e cabale di cacciatori di streghe, che usano le tattiche più sporche e spesso le più crudeli. Sostengono che le loro vittime sono razziste o per qualche aspetto reazionarie. Sempre più spesso, appellarsi alle autorità è servito a dimostrare che la loro campagna era ingiustificata.

Sono sicura che milioni di persone, sfilatesi da sotto i piedi il tappetino del Comunismo, stiano affannosamente cercando – forse senza esserne nemmeno consapevoli – un altro dogma.



I segreti d'amore della Bovary sconosciuta

Pietro Citati, *la Repubblica*, 24 ottobre 2007

A metà giugno del 1851, Gustave Flaubert ritornò nella sua casa di Croisset, vicino a Rouen, dopo il viaggio che per venti mesi l'aveva condotto in Egitto, Palestina, Siria, Libano, Asia Minore, Costantinopoli, Grecia e Italia. Aveva trent'anni. Louise Colet, che era stata sua amante tra il 1846 e il 1848, decise di raggiungerlo. Il 26 giugno prese il treno per Rouen, discese all'Hotel d'Angleterre, raggiunse l'imbarcadero, e affittò una barca che doveva condurla alla casa che, malgrado la sua disperata curiosità, non aveva mai visto. Finalmente discese dalla barca. Il pomeriggio era fresco e luminoso. La bianca villa del Seicento, che le sembrò elegantissima, aveva soltanto un piano; una cancellata e la strada la dividevano dalla Senna; e intorno c'erano terrazze, prati, aiuole di fiori, un viale di tigli, un padiglione grigio, colline verdissime e un castello.

Sulla porta della villa stava una vecchia domestica, alla quale Louise Colet diede una lettera per il padrone. Flaubert si rifiutò di riceverla. Poi la grande porta si aprì; e apparve lui, vestito alla «cinese», con ampi pantaloni, una blusa di stoffa indiana, una cravatta di seta gialla con fili d'oro e d'argento. «Que me voulez-vous, Madame» disse duramente: ma poi le diede un appuntamento a Rouen, alle venti, all'Hotel d'Angleterre.

A mezzanotte, dopo aver concluso vittoriosamente la sua missione, Louise Colet ripartì per Parigi. Il giorno dopo si riposò. Passò un mese. Il 26 luglio, Flaubert scrisse a Louise Colet, e l'antico amore ricominciò. Le prime lettere rivelano discrezione, ritegno e una specie di voluta freddezza. Aveva paura. Louise Colet aveva undici anni

più di lui: era una scrittrice modesta: bellissima, appassionata, frivola, capricciosa, tempestosa, egoista, megalomane, cocciutissima, gelosissima. Faceva collezione di premi letterari. Esigeva che lui le donasse la Beatitudine terrestre, o quella che si usa chiamare Felicità, che Flaubert detestava. Lo ricopriva di regali: le pantofole della prima notte d'amore, un ramo verde staccatosi dal suo cappello, un fazzoletto macchiato dal proprio sangue, una ciocca di capelli, un gioiello con inciso *Amor nel cor*, un ritratto. Le sue lettere, che purtroppo sono quasi tutte perdute, odoravano di muschio.

Louise Colet voleva *tutto* da Flaubert: che le stesse accanto ogni minuto, mentre lui la vedeva ogni quattro mesi: che le presentasse la madre, ciò che lui evitò sempre con ogni cura; e soprattutto avere un figlio da lui – idea che Flaubert esecrava. Amava appassionatamente quel giovane, bellissimo normanno, che doveva ricordarle Guglielmo il Conquistatore e Boemondo d'Antiochia: sebbene aprisse volentieri il suo letto a quasi tutta la filosofia e la letteratura francese – Victor Cousin, Alfred de Musset, Alfred de Vigny e chissà quanti altri.

Quanto a Flaubert, pretendeva di non amarla: diceva che sentiva per lei una mescolanza confusa di amicizia, attrazione, tenerezza, ma non amore; e poi sosteneva che l'amore non è e non deve stare nel primo piano della vita: «altre cose sono più vicino alla luce». Ma, se leggiamo le centinaia di lettere che le scrisse dal 1851 al 1854 – lettere fluviali, abbondanti, brillanti, piene di metafore, desolate, furibonde, estrose, feroci, divertentissime – non saprei veramente quale altra parola usare, ammesso che *amore* abbia un senso. Desiderava

la sua carne – le braccia, il collo, il seno, la voce, la pelle, i riccioli, il corpo nudo con una fiaccola in mano – : la sua immagine gli appariva tra le frasi di *Madame Bovary*: la portava nel cuore; e sentiva per lei «qualcosa di lungo e di dolce, di commosso e di riconoscente». Era divenuta il centro della sua vita: aveva fiducia in lei: le confidava tutto, senza riserve; la sua personalità «mostruosa», il lavoro quotidiano a *Madame Bovary*, i suoi odi, i suoi rancori, il suo fango – e meravigliosi progetti, che avrebbero ispirato un secolo di letteratura.

Certo, la vedeva pochissimo, perché l'altra, possessiva amante, *Madame Bovary*, non tollerava di essere abbandonata nemmeno un giorno: altrimenti Flaubert non avrebbe finito una parte, un capitolo, una pagina, e il libro sarebbe crollato su sé stesso come un castello di carte. Quando Louise Colet gli mandava i suoi libri, cercava invano di educarla alle fatiche dello stile. Tutto era inutile. Allora lui si arrabbiava: «tu deponi i tuoi bei versi come una gallina le uova, senza averne coscienza»; «tu hai fatto dell'arte una specie di vaso da notte dove cola il troppo pieno di non so cosa».

In quegli anni, Flaubert abbandonò di rado la sua bella casa bianca di Croisset, con le terrazze e il viale di tigli. Era quasi completamente solo. Aveva compreso che, per vivere tranquillo, dovevaappare le fessure di tutte le finestre «per timore che l'aria del mondo giungesse fino a lui». Il suo era un carcere: la gabbia di una tigre allo zoo; lo sapeva benissimo, ma sapeva anche che poteva vivere soltanto in un carcere. Non ne era felice. «Ho seguito così bene la massima di Epitteto "Nascondi la tua vita", che è come se fossi sepolto».

Nulla era più monotono della sua vita: se aveva fatto una cosa ieri, la faceva oggi, e la ripeteva domani, ascoltando il tic-tac del bilanciere del suo orologio. Come una palude dormiente, la sua esistenza era così quieta che il minimo avvenimento, appena vi cadeva, «vi causava dei cerchi innumerevoli, e solo dopo molto tempo la superficie e il fondo riacquistavano la loro serenità». Si svegliava a mezzogiorno o all'una. Qualche volta mangiava solo col suo cane: qualche volta dava lezione di storia e geografia alla nipote Caroline; e andava a letto all'una, alle due, alle quattro, talora all'alba. Era un uomo-penna. Come Kafka, aveva bisogno di scrivere sempre: sempre lì, al suo tavolo di lavoro, con la carta, la penna l'inchiostro, senza alzarsi mai.

Amava appassionatamente la notte: la sera gli sembrava di svegliarsi dal torpore; e la tenebra lo penetrava di una calma suprema. Avvertiva un grande silenzio accompagnato dal mormorio del camino e dai palpiti regolari della pendola. Sotto di lui, scorreva la Senna, monotona come la sua vita: sentiva soltanto la catena dei rimorchiatori, d'inverno lo scricchiolio dei ghiacci, d'estate il fruscio delle barche dei pescatori che si orientavano guardando la sua finestra illuminata. Spesso la sua voce violava il silenzio della notte: urlava ad altissima voce le frasi scritte il giorno o la settimana prima, fino a diventare rauco, per valutarne la cadenza e il ritmo. Era quello che egli chiamava il suo *gueloir*.

La sera del 19 settembre 1851 Flaubert cominciò a scrivere *Madame Bovary*. Il libro aveva avuto una lunghissima incubazione: il primo germe risale forse al 1837, quando aveva sedici anni; e poi collaborò il caso, con storie di amori e suicidi. «Tutto il valore del mio libro, se ne ha uno, sarà di aver saputo camminare dritto su un capello, sospeso tra il doppio abisso del lirismo e del volgare». «Lo stile – aggiunse – sarà ritmato come il verso, preciso come il linguaggio scientifico, e con delle ondulazioni, dei ronzii di violoncello, dei pennacchi di fuoco, uno stile che vi entrerà nella mente come uno stiletto e dove il vostro pensiero vogherà su superfici lisce, come quando si fila su un canotto con il vento alle spalle». La definizione coincide così esattamente con il testo di *Madame Bovary*, che è quasi inutile parlare del libro.

Il lavoro fu tremendo: il più terribile sacrificio di sé stesso, del mondo, della vita, dei sentimenti, delle sensazioni all'oscura divinità della letteratura. Tutto, nel suo libro, gli era nuovo: la materia gli sfuggiva; e bastava che commettesse una piccola deviazione, o sbagliasse un aggettivo, perché il libro rischiasse di naufragare tra i ghiacci della Senna. E poi non gli piaceva: anzi lo odiava, lo disgustava, lo esecrava. Scrivere dialoghi banali o triviali in buon francese era difficilissimo. E come rendere «il muschio della muffa dell'anima», su cui chinava lo sguardo? Lavorava con tocchi minimi, delicatissimi per evocare lo scintillio delle argenterie o il movimento di un insetto sulla punta dei giunchi o sulle foglie delle ninfee. Avrebbe avuto bisogno di quel microscopio che Marcel Proust inventò soltanto trent'anni dopo la sua morte. Tra il settembre del 1851 e l'aprile del 1856 scrisse tremilaottocentoquattordici fogli. A volte era sfinito: si sentiva a pezzi, come se si fosse

abbandonato a una grande orgia; era malato fisicamente. A volte nutriva grandi speranze: quando pensava a ciò che il suo libro avrebbe potuto diventare aveva le vertigini, ma se rifletteva che tutta quella bellezza era affidata a lui, soltanto a lui, aveva tali «coliche di spavento» che voleva nascondersi sottoterra. Certi giorni erano più lieti. Dalla finestra aperta guardava il sole sul fiume: o piangeva dalla felicità; o all'alba, finito il lavoro, passeggiava in giardino nella sua grande vestaglia, mentre gli uccelli cominciano a cantare e grandi nuvole color ardesia correvano in cielo.

In questi giorni esce, presso la casa editrice Medusa, un libro importantissimo, sia per i lettori di romanzi, sia per i molti innamorati di Flaubert. Nel 1949, Gabrielle Leleu e Jean Pommier ricostruirono ingegnosamente la prima redazione di *Madame Bovary* (*Nouvelle version précédée des scénarios inédits*, José Corti, pagg. XXXII-642). Ora questo testo viene pubblicato da Medusa con una bella introduzione di Rosita Copioli e la traduzione di Edi Pasini e Maurizio Porro (*La prima Madame Bovary*, pagg. 532, euro 32).

Nel corso di cinque anni Flaubert tagliò, omise, abolì, concentrò, fino a ridurre il libro a circa una metà, distaccandosi lentamente dal personaggio di Emma, al quale aveva attribuito troppe sue sensazioni. Così sono cadute pagine meravigliose, tra le più belle del romanzo, che Rosita Copioli analizza sottilmente nell'introduzione. Una tempesta, dopo la quale Emma cade in una condizione di estasi e di sfinimento: i ricordi di Léon, i ricordi di Emma, un giocattolo dei piccoli Homais; e una pagina famosa, nella quale Emma vede il mondo attraverso i vetri blu, gialli, verdi, rosso porpora, bianchi. Non mi permetterò certo di criticare Flaubert per la sua scelta, sebbene attraverso la lettura della prima *Madame Bovary* la nostra conoscenza del libro si trovi immensamente accresciuta.

Nel gennaio 1844, a ventidue anni, Flaubert ebbe una grave crisi epilettica, che si ripeté nel tempo: all'inizio, ogni quattro mesi. Mai Dostoevskij parlò così profondamente della propria malattia. Quel giorno, a Pont- l'Évêque, Flaubert sentì milioni di pensieri, immagini e combinazioni esplodere nel suo cervello come i razzi accesi di un fuoco d'artificio: la sua mente diventò un solo fuoco di bengala: aveva fiamme nell'occhio destro e nell'occhio sinistro: tutto aveva un colore d'oro; e udiva parlare a bassa voce a trenta passi da lui, dietro una porta chiusa. In

quel momento gli sembrò che il suo io affondasse come un vascello in una tempesta: l'anima si staccava dal corpo, o penetrava violentemente nel corpo. Credeva di morire. Il dolore cresceva e insieme cresceva la conoscenza di sé, rivelandogli abissi e vertigini e allucinazioni di cui gli uomini normali non hanno il minimo sospetto. Si studiò con una attenzione esasperata; e come Mitridate si inoculava veleni, giocò con la demenza, inoculandosi le proprie allucinazioni, in modo da dominarle e riprodurle a piacere. Così la terribile malattia lo salvò dalla vita, permettendogli di dedicarsi alla letteratura, e di trasformare la malattia in una acutissima forza di penetrazione.

Della malattia gli era rimasto una specie di torpore o di apatia o di vuoto psichico; e una incessante *vibrazione* nervosa. Era eccitabile come una corda di violino: i nervi trasalivano ad ogni scossa, mentre i ginocchi, le spalle e il ventre tremavano; bastava che un ceppo crepitasse nel camino, o che la madre aprisse la porta dello studio per dargli la buona notte, perché egli sussultasse gettando un grido di terrore, come se un colpo di pugnale gli avesse trapassato l'anima.

Tutto lo irritava: la piega di una tenda che cadeva di traverso, il volo di una mosca, il rumore di un carro, il fischio di un rimorchiatore. Come i grandi artisti, utilizzò la propria malattia. Scrivere gli agitava i nervi terribilmente: qualche volta, gli dava la febbre; e intanto intrideva il mondo della sua vibratilità nervosa.

Portava nella mente un lago dove ogni cosa si rifletteva e scintillava: il mormorio cercava di espandersi, la fluidità tentava di uscire dai propri confini. E ribolliva, tumultuava, come migliaia di cascate che trascinarono con sé allucinazioni e vibrazioni. Aveva bisogno di venire inondato, come le rive del Nilo. Quando l'inondazione mancava, si trovava annientato, «come se tutte le sorgenti fecondanti fossero rientrate in terra», e sentiva passare, sopra di sé, «aridità innumerevoli che gli soffiavano, in viso, la disperazione». Ma l'inondazione poteva travolgerlo. Doveva contenere le metafore: abolire il movimento liquido; cristallizzare e pietrificare la scrittura. Così ora le frasi di *Madame Bovary* stanno una accanto all'altra, pietra dopo pietra, mattone dopo mattone; e fra di esse non si aprono mai fessure o buchi, e non filtra mai, come diceva Charles Du Bos, l'aria che sola dà una leggerezza immateriale allo stile. Ma, se posiamo l'orecchio sulla pagina proprio mentre ci

sembra di soffocare, avvertiamo sul fondo il fruscio delle grandi acque abolite. Con una frase famosa, Flaubert sostenne che «lo scrittore, nella sua opera, deve essere come Dio nell'universo, presente dovunque e visibile in nessun luogo». La frase è bellissima, ma falsa. Flaubert non era presente in tutti i punti della sua tela, ma presente e visibilissimo in certi luoghi: assente in altri. Così nasceva una scena: per esempio quella tra Emma e Rodolphe, che Flaubert chiamava, scrivendo a Louise Colet, la *Baisade*. «Ecco una delle rare giornate della mia vita che ho passato nell'illusione, completamente, e dal principio alla fine. Poco fa, alle sei, nel momento in cui scrivevo le parole "attacco di nervi" [nella prima redazione], ero così travolto, recitavo così forte le mie frasi e sentivo così profondamente quello che provava la mia donnetta, che io stesso ho avuto paura di averne uno. Mi sono alzato dal tavolo e ho aperto la finestra per calmarmi. La testa mi girava. Scrivere è una cosa deliziosa! Non essere più sé stessi, ma circolare in tutta la creazione... Oggi, per esempio, uomo e donna insieme, ho passeggiato a cavallo in una foresta, in un pomeriggio d'autunno, sotto le foglie gialle, ed ero io il cavallo, le foglie, il vento, le parole che si disfacevano e il sole rosso che faceva socchiudere le loro palpebre annegate d'amore». Gli altri erano lui: lui era gli altri; un velo sottilissimo allontanava la foresta fantastica vicino a Yonville e la villa di Croisset, il 18 dicembre 1853, mentre la Senna trascinava i suoi pesanti blocchi di ghiaccio.

Se riprendiamo *Madame Bovary*, siamo di nuovo affascinati, come il giovanissimo Henry James, dal personaggio di Emma. Flaubert le attribuì le sue allucinazioni colorate, le vibrazioni nervose, i gesti inconsci, i torpori, le esaltazioni, le aspirazioni. Mai, forse, creatura di romanzo fu più amata di Emma dal suo creatore: amata nel corpo, nelle unghie «brillanti come gli avori di Dieppe», nelle lunghe ciglia curve, nei denti madreperlacei, nelle narici sottili, nel sangue che le batteva dolcemente sotto la pelle fine, nell'anima nebbiosa. Se il suo nemico, Homais, trionfa nel regno della parola, Emma appartiene al mondo, tanto più intimo e segreto, degli sguardi. Sappiamo che i suoi occhi sono formati da strati di colore successivo: neri e spessi nelle profondità, cupi come la fonda acqua del mare, diventano chiari e luminosi verso la superficie, dove sembrano azzurri. Qualche volta soltanto, in rarissimi momenti di felicità, quest'az-

zurro scintilla e fa luce, e il romanzo racconta come la superficie venga a poco a poco invasa dalla tenebra che la possiede. Mentre Emma va incontro al proprio destino, i suoi occhi diventano più grandi, più neri, più profondi: acuti e acuminati come succhielli; e si infiammano, come se la tenebra che li abita non fosse, in realtà, che l'ardore oscuro del fuoco.

Fin dall'inizio scorgiamo Emma con la fronte alla finestra, mentre guarda nel giardino o verso il cielo coperto di stelle oltre il limite, oltre l'orizzonte. Se la vita le sembra una sola mancanza, una sola vanità e un solo disgusto, essa cerca lontano, là dove nasce e muore il sogno, là dove comincia, per non terminare mai, «l'immensità bluastro» dell'infinito. Ma i suoi occhi non si accontentano di guardare: vogliono possedere il vicino e il lontano. Allora sorge, dalle profondità scure delle pupille, il fuoco di un desiderio tirannico: gli occhi neri gettano fiamme: la passione totale la possiede: come la Venere di Racine o una *femme damnée* di Baudelaire, vuole i corpi, il lusso, il danaro, il sangue: diventa una Menade, una demoniaca forza del male, una visionaria: è divorata e divorata; e tutto la spinge verso l'autodistruzione.

In quegli occhi neri e azzurri, «in quel fuoco ardente come un vulcano», Flaubert fece la stessa scoperta che, anni prima, aveva compiuto in sé stesso: la scoperta che intorno a lui, quasi nei medesimi anni e con le medesime parole, fecero Tolstoj, Dostoevskij e Nietzsche. Il mondo moderno è il trionfo dell'inautentico; dei luoghi comuni, della letteratura, della falsità, della menzogna, della parola morta. Tutta l'esistenza di Emma è letteratura: i suoi sogni, i suoi amori, il corteggiamento di Rodolphe e di Léon; e forse Emma potrebbe essere vera, solo se salisse sulla scena del teatro dell'opera e cantasse a voce spiegata, come i protagonisti della *Lucia di Lammermoor*, coi quali si identifica con tanta naturalezza. Nel sogno e nella parola (queste realtà opposte), il falso corrisponde al falso, come due specchi simmetrici.

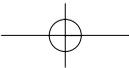
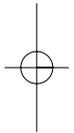
In *Madame Bovary* Flaubert si propose di abitare l'inautentico e ridargli una verità paradossale. L'artista moderno, che vive nel falso, tra le parole che deformano il desiderio, deve attraversare il falso, per far risuonare la nota vera che vi si nasconde: la fiamma mobile e atroce dei sentimenti, la sempre rinnovata forza di sogno, «l'infinito di passioni» concentrato in ogni minuto dell'esistenza. Perché là dietro – lontana, sepolta,

quasi inavvertibile – si annida ancora la musica del cuore: «l'intermittente lamentazione di questo povero cuore, dolce e indistinta, come l'ultima eco di una sola sinfonia che si allontana»: di quel cuore simile a un'immensa tastiera, che di ottava in ottava e di accordo in accordo, lo scrittore deve percorrere, «dalle intonazioni più sorde a quelle più acute».

Sulla parte opposta di *Madame Bovary*, Flaubert dispose quello che chiamava il suo «grottesco mostruoso», o «grottesco triste», o «grottesco *bénaurme*». Come un artigiano virtuoso, lavorava oggetti paradossali, che incarnano l'immensa idiozia umana. Il berretto di Charles Bovary; la torta di nozze di Charles e di Emma; i portatovaglioli e gli pseudo avori-obelischi, che Binet lavorava al tornio; il giocattolo dei piccoli Homais. Infine Homais, che avremmo torto a considerare un essere umano: anche lui è un mostro lavorato al tornio, con la lingua di legno, sulla quale Flaubert ha orchestrato le più fluviali idiozie progressiste.

C'è, in queste invenzioni, un riso infantile: Flaubert aveva il dono di giocare come un bambino; e insieme l'arte vertiginosa di un saltimbanco, nato tra le pagine di Hoffmann.

Qualche riga meravigliosa, purtroppo sacrificata, avrebbe dovuto concludere il libro. La redazione definitiva del romanzo finisce con queste parole: (Homais) «ha appena ricevuto la Legion d'onore». Nell'epilogo del canovaccio, Flaubert scriveva: «Homais dubita di sé stesso – guarda i barattoli coi feti – dubita della propria esistenza – delira – effetti fantastici – la croce della Legion d'onore ripetuta negli specchi – “non sono che un personaggio di romanzo, il frutto di un'immaginazione in delirio, l'invenzione di un piccolo tanghero che ho visto nascere e che mi ha inventato per far credere che non esisto. Oh, non è possibile. Ecco, i miei feti. Ecco, i miei figli. Ecco. Ecco”. Poi Homais finì con la grande parola del razionalismo moderno: “*Cogito, ergo sum*. Penso, dunque sono”».



Rosa, il colore della miscredenza

Alfonso Berardinelli, *Il Foglio*, 27 ottobre 2007

Le ossessioni un po' dandy di Roberto Calasso, lo scrittore che "riscopre l'Italia" e spiega la sua battaglia contro il moderno occidentale

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

Dopo la scomparsa di Elémire Zolla che in Italia lo ha preceduto nelle ricerche intorno alla mente superiore, estatica e illuminata, Calasso ha reso sempre più evidente la consanguineità culturale con il suo fratello maggiore. Ma Zolla non scriveva bene, a volte scriveva male. Le sue ambi-

zioni strettamente letterarie erano modeste, o le aveva dimenticate lungo i sentieri della ricerca mistica. Viceversa Calasso, con il passare del tempo, ha sempre più desiderato essere scrittore, anzi, paradossalmente, narratore. Ma qui è il problema: perché può avventurarsi in una narrazione moderna solo chi non sia in possesso di saperi e verità atemporali, solo chi cerchi e non abbia già trovato. Sarà tautologico dirlo, ma la letteratura occidentale moderna esiste dal momento in cui l'Europa ha rinunciato ai saperi tradizionali e alle filosofie perenni. Non è detto che questa rinuncia sia stata un buon affare. A forza di esercitare le virtù del dubbio e della critica senza limiti, abbiamo riempito il nostro mondo di rifiuti e di cartacce, non sappiamo più che cosa pensare e che pesci pigliare, che cosa amare. Non abbiamo semplicemente perduto le vituperate certezze metafisiche, siamo così esausti e svuotati che anche il dubbio e la critica si sono piuttosto immiseriti.

La sua parte di ragione Calasso ce l'ha. Ma come restaurare l'antico e conquistare il moderno? Come trovare parimenti squisiti Nonno di Panopoli e Georges Simenon, René Guénon e Alberto Arbasino, Hitchcock e il Vedanta? Calasso (mi sembra) vuole tutto: essere un veggente e un dandy, un sapiente neoantico e un narratore postmoderno (e antimoderno). Lo vuole perché lo può: il neoantico è postmoderno e i veggenti di oggi, qui da noi, sono solo dandy di un tipo particolare. Essendo finita da qualche secolo, in occidente, la ricerca mistica, ora riappare come illustrazione, messa in scena, decorazione, orgia culturalista, estetica della profondità.

Siamo così al libro su Gianbattista Tiepolo, libro esoterico e delizioso, erotico e mistico, dionisiaco, sapienziale, tantrico, polemico, ermeneutico e narrativo. È difficile che Calasso si fermi a un genere limitato. Il punto di forza de "Il rosa Tiepolo" è che la ricerca dei misteri e l'indagine sugli enigmi si svolgono in presenza di opere pittoriche luminose, affreschi e tele gloriosamente superficiali: che sembrano decorazione e ornamento mentre sono la visione rimemorante di un mondo di dèi e di maghi, di esseri fantastici e simbolici che l'Europa illuminista volle bandire dalla cosiddetta realtà, ma che invece sono e furono (saranno sempre, secondo Calasso) il fondamento di ogni forma e grado di realtà reale o sognata o possibile.

"Il rosa Tiepolo" è tra le altre cose molto italiano. In Italia la massima capacità di pensiero e di espressione artistica si è manifestata nelle arti visive e nella pittura. Se non guardiamo e non vediamo colori e splendori, noi italiani facciamo fatica a capire. La nostra più profonda e sottile saggezza è anche superficiale, senza gioie e piaceri dell'occhio nessuna comprensione ci si apre. L'italiano, il veneziano Tiepolo è il campione della nostra decadenza, della nostra fobia per la realtà comune, trita, realistica e borghese: è lui il "superficiale" semidivino che amava e idolatrava solo un mondo di divinità fatto di luce e di nuvole, intatto e intoccabile fra cielo e terra. Del resto, fino a Caravaggio, tutta la nostra pittura classica, se confrontata con quella fiamminga, tedesca, spagnola, è una sublime messa in scena del divino cristiano o pagano che abita il mondo. In termini etico-politici moderni (mi scuso della terminologia, del resto appropriata) gli italiani cinquecenteschi, nella loro pittura, non si dimostravano molto adatti a diventare moderni. Erano innamorati degli dèi. Loro stessi, in parte, dèi. Gli dèi ci hanno viziato e corrotto. È la ragione per cui Lutero si ribellò alla chiesa neopagana di Roma. Ma è anche la ragione per la quale Goethe (un po' tardi, ormai alla fine del Settecento) scese in Italia in cerca di dèi, lui che degli dèi e delle muse si sentiva un figlio prediletto.

La riscoperta dell'Italia da parte di Calasso è un segno di maturità. Ho l'impressione, anzi, che tutto il libro esprima la consapevolezza matura del tempo che passa, del Tempo che fa invecchiare, rappresentato da Tiepolo, nel quadro riprodotto in copertina, come un bel vecchio

vigoroso e umile, inginocchiato con amorevole spirito di devozione davanti a una Venere nuda eternamente florida e giovane. Il Tempo è già una realtà umana, gli si addice l'umiltà, mentre il mondo divino resta uguale a se stesso. Si manifesta in forme sempre nuove, ma questo non intacca la sua perfezione atemporale. Più che figlio degli dèi e pari agli dèi, mi pare che qui Calasso si riconosca, nella senilità, sacerdote e servitore degli dèi: e fra questi, in particolare, della abbagliante e rosea Afrodite, a cui basta mostrarsi perché ogni altra potenza senta venire meno le sue forze.

"Il rosa Tiepolo" più che un libro di superbia gnostica, è un libro di amore devoto. L'erudito, l'esoterico, il profondo Calasso qui si inchina davanti alla superficialità di Tiepolo. Questa è una novità parziale. Non è da ora che Calasso, potente e superbo, giovinesco, plutonico, marziale e mercuriale, forte nel governo e negli affari, agguerrito profligatore degli storicisti e dei progressisti, non è da ora, dicevo, che mostra una particolare predilezione per chi non gli somiglia: per gli uomini angelici, miti, disarmati, senza poteri, flessibili e invisibili, come Bobi Bazlen, Robert Walser, Joseph Roth e (sopra tutti) Franz Kafka.

Ma l'umiltà in Calasso non dura mai molto. Lo stratagemma stilistico del libro, consistente nel far credere al lettore che l'autore non sa già quello che invece sa, non è uno stratagemma credibile. Nella sezione dedicata agli "Scherzi" e ai "Capricci" di Tiepolo si leggono una serie di descrizioni che sono narrazioni e interpretazioni nello stesso tempo. Calasso cerca di capire che cosa ci stanno mostrando e cosa vogliono dirci quelle eterogenee e singolarissime figure, umane e animali, intente a guardare un serpente che si attorce intorno a una verga e che forse è stato bruciato nel corso di una pratica magica. Calasso sa così tanto di simboli e miti che non può far credere al lettore di non capire subito di che si tratta: guardare un serpente, sacrificarlo o propiziarlo, credo che voglia indicare la Coscienza che assiste immobile ai movimenti serpeggianti e insidiosi della Vitalità originaria e demonica: che non va uccisa, va esorcizzata o governata. Io ne so poco. Calasso, che ne sa infinitamente di più e non è mai approssimativo, qui recita le strategie dell'approssimazione progressiva, come se stesse imparando dal povero Tiepolo ciò che sa benissimo, perché lo ha letto nei testi antichi, nelle sacre

scritture, nei libri dei maghi rinascimentali e negli studiosi moderni di antropologia, mitologia, iconologia e simbolismo.

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

Cito frammentariamente, per dare solo un'idea di questo pensare guardando e scrivendo. Qui è il Calasso esoterista a prevalere (e forse esagera) ma non c'è dubbio che gli "Scherzi" offrono abbondante materia per le sue elucubrazioni e indagini ermetiche: "Nello Scherzo 4 un orientale dalla barba bianca, con turbante e manto ricamato, addita qualcosa che brucia per terra, fra magri ceppi: una testa umana. Anche due nobili giovani fissano quella testa. (...) Nello Scherzo 5 torna il serpente avvinto a un bastone e brandito come un'insegna da un personaggio di cui si vede soltanto che ha un alto copricapo. Di nuovo c'è un orientale dalle ampie vesti che osserva qualcosa. Teschi di animali, un bucranio, una tromba, un grosso libro: ammassati. In mezzo a loro un gufo, un orcio e una coda di serpente che ne guizza fuori. Sull'orcio, come sullo scudo negli Scherzi 2 e 4, un volto in rilievo, ghignante, che potrebbe essere un Satiro. Ma si sa che non è facile distinguere il Satiro dal Demonio. (...) Un altro orientale nello Scherzo 7 (...) è scortato da una fanciulla,

una deliziosa Baccante, si direbbe, a giudicare dai pampini che le ornano la testa. Ma la scena non consiste solo nel fuoco e nella testa che brucia. Un soldato con elmo guarda il fuoco e intanto addita in direzione opposta. Qualcosa sta succedendo, che ci sfugge. E forse spiega tutto. Dietro all'orientale spuntano varie figure, di lato a una piramide tronca, che riapparirà più volte. È l'asse del luogo. (...) Finalmente un personaggio nuovo nello Scherzo 9: è Pulcinella che qui sembra non distinguersi molto dagli orientali. (...) Le rovine classiche sono le quinte della scena. Pulcinella ha l'aria di una vecchia conoscenza che si è aggiunta al gruppo. Forse è di passaggio. Forse dà consigli"(pp. 137-140). Non c'è amore senza idolatria. Calasso ama Tiepolo, ama quello che dipinge e il modo in cui lo dipinge. Ama la sua sfortuna storica. Ama la grazia con cui Tiepolo, devoto al divino, ha sofferto la cacciata delle divinità dalla cultura settecentesca, moderna e borghese. Ha continuato fino alla fine a celebrare con i suoi pennelli lo splendore e il mistero del mondo. Ma la sua vita di artista è come se si fosse svolta in una dimensione parallela e separata rispetto alla sua biografia e alla storia pubblica del suo tempo.

Il limite stilistico del libro è che Calasso ci racconta una favola di cui conosce in anticipo la morale. Un sapiente come lui non è e non potrebbe essere un narratore moderno. Per lui la verità non accade, è già accaduta nei miti delle origini.

Misteri a parte, a parte la necromanzia e la magia bianca o nera, credo che Calasso ami in Tiepolo soprattutto le sue donne, anzi quell'unico modello o archetipo che riappare di continuo in epoche e messinscene remote. È un'abbagliante bellezza giovane e spesso nuda che si distingue per la sovranità del suo gesto. Le descrizioni che Calasso ci dà di questa donna sempre presente e dominante nell'opera di Tiepolo sono il miele e l'estasi erotica del libro. Eccola dunque la "prima attrice", colei "a cui sarebbe toccato di essere Ninfa o angelo trombettiere, regina orientale o maga, dea o anonima fanciulla (...) Si sarebbe dovuta vestire, di stagione in stagione, da Cleopatra, Zenobia, Armida, Angelica, Beatrice di Burgundia, Flora, Venere, santa Lucia (...) volto rotondo più che ovale; capigliatura bionda o fulva; seni rotondi, distanti e divergenti; occhi allungati verso le tempie e appena sporgenti; carnagione rosata; fronte stretta e bombata; torso forte ed elastico; gesto pacato, sicuro, impavido" (pagine 45-46).

Capisco Calasso. Anch'io come lui sono stato innamorato di questa donna. Mi manca la sua tenacia investigativa, la sua sete di possesso. Non l'ho inseguita in tutti i dipinti in cui compare. Mi sono accontentato di contemplarla nella splendida tela della National Gallery riprodotta a pagina 261. Ma "Il rosa Tiepolo" non è fatto solo di amore idolatrico. Si apre con una polemica virulenta e fuori misura che solo verso la fine del libro viene un po' dimenticata. Calasso fa diventare Tiepolo un'arma ideologica contro le ideologie, perché chi non capì e svalutò Tiepolo, preferendogli Caravaggio o Goya, peccò contro il divino e servilmente si inchinò al realismo, si asservì ai valori del progressismo storico, scivolò nella "pesanteur" del mondo umano. Come critico della cultura e delle idee moderne Calasso non convince, è un oltranzista dell'assoluto. Soprattutto non soffre e non si diverte, dato che non riesce proprio a sentirsi un perseguitato, una vittima della modernità e d'altra parte manca di senso del

comico. Le sue intuizioni su Tiepolo sono notevoli e senza dubbio ispirate, ma forse non sufficientemente solide da sostenere le tesi estremizzate del libro. Quando l'intento apologetico diventa intento polemico e storia della cultura occidentale, si mette in moto in lui un vero accanimento interpretativo.

È giusto e bello che Calasso abbia amato, capito e difeso Gianbattista Tiepolo. Ma perché fare di lui una discriminante storica e ideologica? Perché dire che con lui (solo con lui) la felicità in Europa è finita? Perché dire che Tiepolo è fuori della storia e farne poi uno spartiacque storico? È vero che Roberto Longhi ha voluto contrapporre faziosamente Caravaggio a Tiepolo. Ma è così necessario ripetere l'errore di Longhi rovesciandolo? Non c'è bisogno, credo, di contrapporre Tiepolo a Caravaggio. Anche perché Caravaggio è stato, realismo o no, con il favore o meno di Longhi, nei secoli il più grande. Parlo per me, lo penso ora e non devo dimostrarlo.

Baricco è soltanto multimedialità applicata

Raffaele Crovi, *Il Giornale*, 27 ottobre 2007

Il testo di Raffaele Crovi che in questa pagina pubblichiamo quasi integralmente è incluso nell'ultimo numero della rivista *Vita e Pensiero*. Si intitola *Gli scrittori di oggi? Senza immaginazione*, ed è il «testamento intellettuale» di uno fra i maggiori protagonisti della vita culturale italiana dal dopoguerra

Il grande salto dell'editoria italiana (cioè il passaggio dalle pubblicazioni tipografiche a una casa editrice vera e propria) avviene nel 1818 con la nascita di Sonzogno, che organizza una serie di collane di classici del pensiero, dell'arte e della letteratura, costruendo una sorta di enciclopedia alla quale gli scrittori della mia generazione e della precedente hanno potuto attingere. Nel 1843 nasce l'esperienza editoriale fiorentina di Le Monnier, che fa gestire da ricercatori accademici una saldatura tra il livello enciclopedico popolare e il rispettivo status quaestionis universitario. A ruota la casa editrice Barbera (1854), attraverso libri di formazione (manuali e guide), ma anche storie fiabesche, introduce un'importante innovazione: una pedagogia sociale e antimoralistica guidata da Carlo Collodi e Ida Baccini. Treves nel 1861 comincia la sua attività divenendo l'editore di Giovanni Verga, di Gabriele D'Annunzio, di Matilde Serao, di Luigi Pirandello: gli scrittori che inquadrano il processo sociale. Parallelamente l'editore Bemporad (1871) inizia la produzione di manuali e di codici (per capirsi: a lui si deve la pubblicazione dell'epistolario di Mazzini), attraverso i quali delinea il processo di sviluppo economico e legislativo della nazione, grazie ai suggerimenti di Vittorio Emanuele Orlando (che diventa poi parlamentare e statista). La tappa successiva è la nascita di Laterza nel 1901 quando, con l'impronta decisiva di Benedetto Croce, si passa dalla cultura giuridica a quella filosofica. Poi nascono Mondadori (1907), Einaudi e Bompiani (1933), Feltrinelli (1954), Il Saggiatore (1958), Adelphi (1962). La ricerca dell'editoria italiana segue di pari

passo i cambiamenti dell'Italia. Anche la vita di ciascuno di noi ha un tratto romanzesco che si interseca col romanzo dell'Italia. La mia vita è inquadrata in un modo quasi elementare. Ho una vita familiare tranquilla, sono monogamo non solo per pigrizia ma per convinzione, con una moglie che ha seguito perfettamente la traiettoria descritta da Bacone: quando l'uomo è giovane la donna è il detonatore della fantasia maschile, quando l'uomo è adulto la donna è il punto di sicurezza, quando l'uomo è anziano la donna è infermiera. Perciò l'editoria è la mia amante. Che ho cominciato a frequentare nel 1954 accanto a Elio Vittorini. I suoi carteggi con gli scrittori sono un vero e proprio romanzo del romanzo. Io mi vieto di fare confronti moralistici tra scrittori di un tempo e quelli odierni. Ma da lui ho imparato che la cultura può darsi il coraggio di scelte laceranti, può davvero proporre responsabilmente al mondo una prospettiva di miglioramento. L'aspetto imprenditoriale l'ho imparato invece da Arnoldo Mondadori. Ogni giorno facevamo i conti e valutavamo i nuovi investimenti economici: un aggancio alla concretezza che mi ha insegnato molto. Dopo l'esperienza televisiva, Edilio Rusconi mi ha chiamato come direttore editoriale. Stando accanto a lui mi sono accorto di un terzo essenziale elemento dell'editoria: essa è anche giornalismo, cioè un modo di raccontare il cambiamento in atto.

A un certo punto ho sentito l'esigenza di fondare una mia casa editrice, Camunia, dai tratti molto marcati. L'hanno definita – con mio grande compiacimento – la casa editrice della creatività italiana: pubblicavo solo libri di autori italiani

che raccontavano personaggi della storia italiana. E anche dopo che l'ho venduta e sono passato a Giunti, non ho mai smesso di provare quel fervore che già avevo sperimentato nei miei anni einaudiani. Molti mi chiedono se la mia attività di editore non abbia frustrato quella di autore o viceversa. La mia risposta è: francamente no, anzi dialogare con la creatività altrui mi ha aiutato a mettere a registro la mia. Ancora oggi io mi considero anzitutto un lettore che a un certo punto è passato dall'usare le parole altrui per capire la realtà all'usare le parole captate nella mia esperienza per raccontare una nuova realtà. Da qui il rendermi conto che la letteratura è un processo di rappresentazione del mondo dal carattere personale. Voglio poi fare una breve riflessione sul concetto di talento. Anzitutto diciamo che il talento esiste. Però il talento non lievita e non dà profitti di creatività se non è coltivato. Anche nell'area della scrittura non esiste un talento che non abbia bisogno della disciplina; se uno vuole diventare scrittore non può permettersi di non avere memoria della cultura letteraria pregressa. Solo un buon lettore può diventare un buon scrittore (di quanti letterati si è a lungo affermato che erano solipsistici e naïf; poi si è scoperto che avevano i cassetti pieni di appunti, glosse e referti su opere di altri!). Evidentemente ogni epoca ha i suoi talenti e le sue predilezioni anche linguistiche. L'area dell'espressività muta col contesto sociale. Forse oggi il talento si esprime attraverso un linguaggio cannibale. Forse la letteratura contemporanea sta retrocedendo a un naturalismo nel raccontare la vita, con forte componente sociologica. Non a caso gli scrittori di oggi si chiamano Niccolò Ammaniti e non Ermanno Cavazzoni; Cavazzoni c'è, ma non rappresenta il processo immaginativo

che oggi va per la maggiore. Così, c'è stato un periodo in cui lo scrittore innovativo per eccellenza era Gianni Celati, mentre oggi lo scrittore innovativo è Alessandro Baricco, che poi invece è uno che procede con una scrittura e una selezione dei materiali di tipo totalmente visivo, come un tecnico di montaggio. Celati è immaginazione pura, Baricco è multimedialità applicata. Non a caso Cavazzoni e Celati piacevano a Federico Fellini, mentre non gli è piaciuto, agli esordi, Baricco.

Condivido con altri critici che oggi le maggiori dosi di talento in Italia siano nella scrittura in versi. Negli attuali poeti c'è equilibrio tra il loro immaginario e il linguaggio della loro rappresentazione. È un momento in cui vi sono più poeti che mi appassionano e mi convincono, rispetto a narratori che mi appassionano e mi convincono. Di talenti ne ho scoperti, ne ho divulgati e – per dirla con un linguaggio di marketing – ne ho imposti. Da questo punto di vista sono sempre stato spregiudicato, dando immediatamente credito a persone così diverse come Tiziano Scavi e Andrea Vitali. Ho lanciato Raffaele Nigro, lo scrittore col quale negli anni Ottanta si è verificata quella che a mio parere è stata la vera rinascita della narrativa meridionale, grazie alla forte componente antropologica. Ho avuto il coraggio di puntare su una scrittrice apparentemente anomala come Ludovica Ripa di Meana. Da ultimo: desidero reagire sinteticamente ma con nettezza a chi contrappone la letteratura alla scienza. Sono un lettore onnivoro, cui piacciono molto i diversi linguaggi e la compenetrazione tra loro. Considero un narratore straordinario il neurologo Oliver Sacks, così come reputo a modo suo uno scienziato – posso dirlo? – lo scrittore Raffaele Crovi.

Quando i “piccoli” editori sfuggono alla rapacità dei grandi gruppi

André Schiffrin, *il manifesto* – *Le Monde diplomatique*, ottobre 2007

In Francia come in Italia e in molti altri paesi, la complicità dei poteri politici proprietari della stampa attira regolarmente l'attenzione sul controllo dei media. Gruppi industriali e finanziari possiedono la maggior parte delle case editrici e controllano gran parte dei contenuti e della distribuzione dei giornali, delle riviste e dei libri. Garanti della democrazia, alcune piccole strutture indipendenti riescono ancora a far sentire la loro voce

Ancora prima dell'attacco all'Afghanistan, l'attuale segretario di stato Condoleezza Rice ha convocato i responsabili delle reti televisive americane per far sapere loro che il governo non voleva vedere dei civili feriti in televisione. Consapevole dell'immensa influenza che questo tipo di informazione aveva avuto sulla costruzione di un movimento di opposizione alla guerra del Vietnam, l'amministrazione di George W. Bush ha voluto stabilire un sistema di autocensura. Un sistema che ha funzionato perfettamente durante i due primi anni della guerra, fino a quando la stampa ha accettato le bugie del governo.

Questa collaborazione ha coinvolto non solo i media, ma anche il mondo dell'editoria. Nessuna delle case editrici appartenenti ai gruppi più importanti – le prime cinque conglomerate controllano l'80% dei libri a grande diffusione – ha pubblicato un solo libro critico sulla guerra e sulla politica estera di Bush. I molti libri pubblicati sono tutti frutto delle piccole case editrici indipendenti – in altre parole la scelta editoriale dei grandi gruppi è stata determinata più da ragioni politiche che commerciali. Eppure esiste un vasto pubblico contrario a Bush. Così, quando un piccolo editore come Seven Stories ha pubblicato il libro di Noam Chomsky dopo l'11 settembre, ne ha venduto 300mila copie in poche settimane, un vero e proprio record.

Con il peggiorare della situazione politica, i principali giornali e le grandi case editrici si sono finalmente decisi a pubblicare numerosi testi critici e alcuni di questi sono diventati dei best-seller.

L'importanza degli editori e delle riviste indipendenti è indiscutibile. Ma la maniera di farle nascere e di mantenerle in vita è meno evidente. Il loro numero è aumentato in modo impressionante nel corso degli anni, sia negli Stati Uniti che in Europa. In Francia un recente convegno ha riunito decine di piccole case «alternative», per lo più specializzate in letteratura e poesia, ma anche alcuni editori politici. Questi ultimi, con le loro scelte di autori e di argomenti che le grandi case editrici ritengono troppo rischiosi, svolgono un ruolo sempre più influente. In questo modo si sono fatti conoscere autori come Chomsky, lo storico americano Howard Zinn, o i teorici Judith Butler e Stuart Hall.

Per quanto riguarda il mondo editoriale francese possiamo dire che negli ultimi tempi molti libri importanti hanno dovuto essere pubblicati in Belgio. I lettori di *Le Monde diplomatique* conoscono bene la saga di Eric Hobsbawm e la sua storia del Ventesimo secolo, *Il secolo breve*, di cui avevo pubblicato l'originale negli Stati Uniti che era stato tradotto in decine di lingue ma non in francese. Gli editori più importanti erano infatti convinti che non ci fosse posto nelle librerie francesi per il libro di un ex comunista, e presso Gallimard, Pierre Nora lo aveva detto apertamente. Solo dopo l'intervento del *Monde diplomatique*, un editore belga, Complexe, si è interessato al libro e ne ha fatto un bestseller. Una storia che assomiglia a quella della nostra recente collezione dei discorsi di Chomsky, *Understanding Power*. Nonostante la vendita di quasi 100mila copie negli Stati Uniti non riuscivamo a trovare un editore francese, fino a quando una pic-

cola casa editrice belga, Aden, ha accettato di pubblicarlo.

Un elemento particolarmente incoraggiante: in autunno due case editrici francesi lanciano delle riviste. Amsterdam pubblicherà *La Revue internationale des livres et des idées*, cercando questo modo di fare una versione francese della *London Review of Books*. A sua volta Les Arènes preparano una rivista in formato libro che proporrà reportage originali di numerosi giornalisti ai quali i giornali non offrono più spazio per i loro lunghi articoli di analisi. Queste nuove pubblicazioni incontreranno le stesse difficoltà di distribuzione e di finanziamento di tutti i piccoli editori, ma la loro apparizione è un segnale promettente.

Segnale promettente

Il principale vantaggio di questi piccoli editori è che non sono obbligati a disporre di un grande capitale. I gruppi potenti possono probabilmente disporre di milioni di euro, ma per mettere a punto un buon catalogo possono bastare poche migliaia di euro. Bastano mille, duemila euro per una piccola tiratura, che con un po' di fortuna sarà ammortizzata in un periodo relativamente breve. Per secoli l'edizione di libri è stata un'attività per lo più artigianale, e può ancora funzionare in questo modo.

La maggior parte delle piccole case editrici sopravvive sia sottopagando la propria équipe – i dipendenti di Agone sono tutti al minimo sindacale – sia non pagando l'editore o il caporedattore – è il caso dell'editore dei miei primi libri tradotti in Francia, La Fabrique. Questa situazione non è certo ideale e non può durare a lungo. Ma questo significa anche che il sostegno di cui un editore indipendente ha bisogno può essere molto modesto.

Diversi modelli sono stati tentati in varie parti del mondo. Il più noto è forse quello di Raison d'agir, la struttura che Pierre Bourdieu ha creato quando le sue ricerche sull'editoria gli avevano mostrato che le più grandi case editrici ponevano seri limiti alla loro produzione politica e intellettuale. All'inizio Bourdieu ha sistemato la sua piccola casa editrice nel suo ufficio al College de France, con un'équipe costituita da lui stesso e dal suo assistente. Nonostante ciò, un discreto numero di libri pubblicati ha avuto un buon successo e alcuni sono stati venduti in centinaia di migliaia di

copie. Anche altrove l'uso dello spazio universitario – e di uno stipendio di professore – ha dato eccellenti risultati.

Quando abbiamo creato The New Press, ci hanno offerto degli uffici in uno degli edifici più rovinati dell'università di New York, questo ci faceva risparmiare centinaia di migliaia di dollari di affitto. Anche le piccole città hanno fornito agli editori degli edifici abbandonati, mostrando così che i comuni progressisti possono dare il loro aiuto anche quando i governi nazionali non sono disposti a farlo.

A Stoccolma, Ordfront propone un altro modello interessante. Questo gruppo ha creato una cooperativa di lettori di circa 30mila membri, che versano un modesto contributo annuale di 20 euro. Questo contributo permette loro di abbonarsi a una delle migliori riviste svedesi e dà la possibilità alla casa editrice Ordfront di pubblicare diverse decine di titoli ogni anno. Basta che il 10% dei membri della cooperativa compri un libro per far sì che le spese siano ammortizzate. Questa esperienza si è rivelata molto più interessante delle cooperative di autori sperimentate in Svezia e in Germania: iniziative tutte più o meno fallite in seguito a rivalità e gelosie.

Un altro modello possibile è quello che abbiamo seguito quando ho lasciato la Pantheon Books, la casa editrice che avevo diretto per circa trent'anni a New York. Di fronte alle crescenti esigenze di profitti del nuovo gruppo proprietario, ho deciso che una casa editrice senza fini di lucro era l'unico modo per continuare a lavorare senza compromettere la qualità intellettuale. In realtà abbiamo creato l'equivalente di una casa editrice universitaria senza università, cosa che ci permetteva di indirizzarci a un pubblico più largo. Quest'anno The New Press festeggia il suo quindicesimo anniversario con circa ottanta titoli pubblicati ogni anno. Molti erano coloro che nell'ambiente editoriale newyorchese prevedevano un fallimento di questo progetto. Ma abbiamo potuto contare sull'eccezionale sostegno della maggior parte degli autori che avevo pubblicato per anni e su un aiuto sostanziale di numerose fondazioni americane tra le più illuminate. Queste hanno capito da tempo che negli Stati Uniti l'attività culturale, la musica, la danza, il teatro e anche la televisione intelligente non possono sopravvivere in un contesto capitalistico, e hanno voluto estendere questa logica al mondo dell'edizione.

Quello che è possibile negli Stati Uniti non lo è necessariamente altrove. Tuttavia questo genere di finanziamento aiuta già alcuni dei migliori giornali europei. Nel Regno Unito *The Guardian* e la sua edizione domenicale, *The Observer*, sono appartenuti per molto tempo a una fondazione (The Scott Trust), così come il *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e la maggior parte dei giornali danesi.

Il fatto che i periodici e gli editori di libri appartengano a fondazioni indipendenti senza fini di lucro o a cooperative può rivelarsi il mezzo più promettente per conservare un'autonomia politica e culturale. Questa soluzione avrebbe potuto evitare a editori conosciuti come Seuil ed Einaudi di essere venduti a grandi gruppi il cui scopo principale è quello di accrescere il loro rendimento economico (per secoli il mondo editoriale occidentale ha conosciuto un tasso di profitto annuale del 3-4%: i grandi gruppi vogliono arrivare almeno al 10, se non al 15%). Una prospettiva che cambia radicalmente la natura di quello che può essere pubblicato).

Il filosofo tedesco Jürgen Habermas ha scritto di recente un testo proponendo di estendere questa soluzione al mondo della stampa. Osservando che il più importante giornale tedesco di centrosinistra, il *Süddeutsche Zeitung*, potrebbe essere venduto a un grande gruppo, Habermas difende l'idea di un suo acquisto da parte di una fondazione statale. A quanto pare questa prospettiva non è stata accettata in Germania, paese che ha tristi ricordi riguardo il controllo statale. Ma l'esempio riuscito di Arte (con la Germania) illustra bene la possibilità di adottare un aiuto governativo per i media. Allo stesso modo, in Francia l'industria cinematografica ha beneficiato per anni di sovvenzioni importanti senza che questo abbia comportato una qualche forma di censura statale.

L'aiuto dello stato aumenta la pluralità

In passato nei paesi occidentali si considerava che radio e televisione avessero un importante ruolo intellettuale e culturale. Negli Stati Uniti un presidente molto conservatore come Herbert Hoover decise che tutte le stazioni radio dovevano essere

basate nelle università, così da evitare il controllo commerciale. La British Broadcasting Corporation (Bbc) riceve su ogni radio (e adesso anche sui televisori) un canone che va direttamente nelle sue casse, aggirando il controllo governativo. Una somma che oggi arriva a circa 200 euro per famiglia. Perché questi metodi non possono essere applicati ai giornali e agli editori indipendenti? Una tassa sulle entrate pubblicitarie o di altro genere potrebbe essere decisa per assicurare la stabilità economica dei media che cercano di esistere senza pubblicità.

Habermas sostiene con eloquenza che la vitalità del dibattito democratico dipende dalla capacità di un intervento del governo per garantire che una pluralità di opinioni sia accessibile a un vasto pubblico. Anche negli Stati Uniti questi argomenti possono mobilitare i cittadini. Nel quadro di una campagna condotta da organizzazioni non governative sia di sinistra che di destra, più di tre milioni di lettere sono state inviate al Congresso per protestare contro i piani di Bush diretti a dare maggior potere ai grandi gruppi editoriali. I piccoli editori di libri e di riviste citati in precedenza si battono coraggiosamente in situazioni economiche difficili, che potrebbero sul lungo periodo obbligarli ad abbandonare la loro attività. Perché queste imprese dalle risorse limitate non possono essere sostenute da un'azione legislativa?

Lo stato francese aiuta le nuove imprese accogliendo le metà dei prestiti di cui hanno bisogno. Per ora questo aiuto non si applica né alle cooperative né alle fondazioni. Ma nessun editore rifiuterebbe di essere ricomprato da un proprietario di questo genere, senza fini di lucro, che gli permetterebbe di lavorare tranquillamente. Una possibilità del genere avrebbe potuto permettere ai dirigenti di una casa editrice come Seuil di fare un'altra scelta; lo stesso si può dire per gli azionisti del quotidiano tedesco *Süddeutsche Zeitung* (in entrambi i casi si tratta di imprese familiari, fenomeno molto comune nel mondo editoriale).

L'aumentato controllo dei media da parte dei grandi gruppi editoriali ha pericolose conseguenze politiche e intellettuali. Siamo ancora in tempo per contrastare questa minaccia.