



La rassegna stampa di Oblique
Dal 16 al 31 ottobre 2006

Animali letterari.

I draghi, gli ippogrifi e gli unicorni raccontati da Borges.

Le iguane e le mantidi convertite alla religione del post-punk.

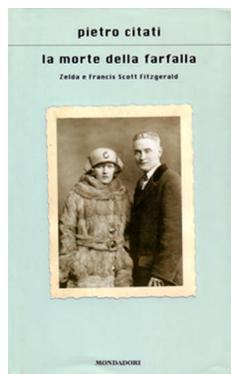
E infine, il lungo serpente adelphiano, giunto alla cinquecentesima puntata.

Sommario:

- **Quei miei tragici Fitzgerald**
Pierluigi Pietricola intervista Pietro Citati, *Stilos*, n. 20, 10-23 ottobre 2006
- **L'enigma del Tiepolo**
Pierluigi Panza, *Corriere della Sera*, 18 ottobre 2006
- **Non tradite il traduttore**
Giovanna Zucconi, *La Stampa*, 21 ottobre 2006
- **Sandro Veronesi. Intervista**
Leopoldo Fabiani, *la Repubblica*, 21 ottobre 2006
- **I labirinti di Borges sognatore di draghi**
Pino Corrias, *la Repubblica*, 22 ottobre 2006
- **Post-punk. Quei bravi ragazzi che finirono la rivoluzione**
Gino Castaldo, *la Repubblica*, 22 ottobre 2006
- **Vita blindata di uno scrittore nel mirino della camorra**
Antonio Orrico, *Magazine Corriere della Sera*, 26 ottobre 2006
- **Addio a Emilio Vedova, profeta dell'astratto**
Sebastiano Grasso, *Corriere della Sera*, 26 ottobre 2006
- **Autori a grandezza naturale**
Domenico Scarpa, *Alias - il manifesto*, 28 ottobre 2006
- **Roberto Calasso**
Antonio Gnoli, *La Domenica di Repubblica*, 29 ottobre 2006
- **Scarabattolo, quando le copertine "lasciano il segno"**
Stefano Bucci, *Corriere della Sera*, 31 ottobre 2006

Quei miei tragici Fitzgerald

Pierluigi Pietricola intervista Pietro Citati, *Stilos*, n. 20, 10-23 ottobre 2006



A un anno da *Civiltà letteraria europea*, Meridiano che contiene parte della sua opera, Pietro Citati arricchisce la sua produzione con un nuovo libro, *La morte della farfalla*. Chiunque si accinga a diventare un lettore di Citati si renderà conto che pian piano sarà divorato da una curiosità e da una passione che diventeranno sempre più forti nei confronti di questo critico le cui pagine sono un esempio di eleganza, raffinatezza e rigore trasformato in vera poesia.

È molto difficile dire cosa si prova leggendo *Tolstoj o La colomba pugnata*, che sono due tra i libri più belli di Citati. Forse quello che si può raccontare nitidamente in quel turbinio di emozioni è la sensazione di sentire la voce di un uomo distante ma vicino, che apre le pagine di *Guerra e pace* della *Recherche* ed inizia a leggerle con voce delicata, espressiva, sussurrante, quasi che avesse paura di rompere l'atmosfera densa di suggestioni che solo i grandi libri sono in grado di creare. E man mano che le pagine scorrono leggere e allegre sotto i nostri occhi, noi lettori, singoli musicisti di un'orchestra vastissima ma che ci è invisibile, ci accordiamo all'unisono alla sua voce.

«Quando nel 1936 Francis Scott Fitzgerald pubblicò *L'incrinatura* ("The Crack-Up"), i suoi amici, i suoi amici-nemici, e i suoi nemici si indignarono profondissimamente. Soprattutto, si indignò il più abietto tra loro: Ernest Hemingway, che non era ancora precipitato in un abisso molto più atroce... Non era possibile parlare di sé come, a quarant'anni, aveva fatto Fitzgerald: violare sino a quel punto il comune sentimento della decenza, rivelando al pubblico i disastri e i dolori della propria vita».

Con un inizio immediato, veloce ma preciso, ci troviamo subito di fronte a quello che fu e che rappresentò il personaggio Fitzgerald. Con la sua prosa intensa e avvolgente, Citati racconta la storia di Zelda e dell'autore del *Grande Gatsby*. Lui era uno scrittore di grande successo fin dal primo libro, e diventò un mito dell'America degli anni Venti. «Fin dall'infanzia aveva incontrato una serie continua di fallimenti: mancanze, perdite, delusioni amorose, rinunce, abbandoni, insuccessi, umiliazioni, ferite sanguinosissime...»

Per tutta la vita immaginò sempre di essere soltanto un personaggio dell'*Education sentimentale* di Flaubert». Lei, Zelda, era l'opposto di Fitzgerald, un suo specchio rovesciato. «Se Fitzgerald era una sola incrinatura, Zelda Sayre non rivelava, in apparenza, nessuna crepa». Era una donna coraggiosissima, che non aveva paura di niente: «La regina delle farfalle. Sembrava conoscere soltanto le superfici della vita bevendo gioiosamente "la spuma della bottiglia"».

Gli anni del loro matrimonio, della loro malattia (lui un alcolista, lei una schizofrenica radicale) sono raccontati da Citati attraverso uno stile che ricorda moltissimo quello di Flaubert: fluente ma contenuto. Come accade in certe favole, quando un personaggio grazie ad un filtro magico diventa invisibile e si intrufola ovunque ad insaputa di tutti, Pietro Citati scruta inosservato le esistenze di Zelda e Fitzgerald, frugando tra le loro lettere, annotando particolari, intenzioni, sensazioni, movimenti, abitudini, sentimenti.

Grazie al suo sguardo multiforme e tentacolare in grado di adattarsi alle situazioni più svariate, Citati ci regala una storia tenera e struggente in un libro che coinvolge subito e non permette di interrompere la lettura a partire dalla prima pagina.

Credo che le parole più belle che abbiano descritto in pochi ma intensi tratti questo critico siano quelle del suo affezionatissimo amico Federico Fellini: «Quello che posso darti sono le impressioni di un lettore asistemico e notturno che se la gode un mondo a leggere Citati, con quella sua bella prosa vellutata, ma che poi non sa che dirti, e se ci prova ha la frustrante consapevolezza di balbettare delle banalità... La sensazione più seducente, leggendo il libro, è quella di assistere al lavoro di un orafo, di un mastro orologiaio, che nel suo laboratorio silenzioso smonta e rimonta, per la nostra gioia, meccanismi complicati, ingranaggi delicatissimi, senza mai smarrirsi fra le mille rotelle e senza mai disperdere l'incanto immenso che da quella macchina promana. Un miracolo». Un miracolo che Citati è in grado di rinnovare ad ogni suo libro e che noi assaporiamo pagina dopo pagina, in silenzio, immobili, scrutando nascosti in un angolo questo «mastro orologiaio» che pezzo dopo pezzo costruisce il suo congegno così come Geppetto, con sega e lima, ha creato il suo tenero Pinocchio. *Stilos* lo ha intervistato.

Quando è cominciata la sua passione, il suo amore per Fitzgerald, un autore così misterioso e affascinante, e soprattutto quando ha pensato di scrivere un libro su di lui concentrandosi su un aspetto della sua vita?

Ho cominciato a leggere Fitzgerald tantissimi anni fa, nel '52 o forse nel '53, non so dirle esattamente l'anno, ma sicuramente quando c'è stata la rinascita del mito di Fitzgerald. Fitzgerald era totalmente dimenticato: *Tenera è la notte*, che è un capolavoro del Novecento, non ha avuto il minimo successo. Quasi tutti, in America, credevano che Fitzgerald fosse morto. La letteratura era cambiata: degli scrittori di prima rimaneva Hemingway, restava un grande scrittore come Faulkner, ma c'era anche la letteratura populista, Steinbeck e così via. Nel dopoguerra, in America, rinacque la lettura di Fitzgerald. Oggi in America *Il grande Gatsby* ha una vendita annuale di trecentomila copie. Allora vennero stampati i racconti: prima ci fu una scelta fatta da Cowley, *I ventotto racconti* quasi tutti bellissimi. Poi vennero pubblicati i libri che non erano mai usciti come libri: il famoso "The Crack-Up", poi i *Taccuini*. Insomma Fitzgerald diventò un autore ancora più alla moda di quanto non fosse negli anni Venti. Ora questa fortuna di Fitzgerald ho l'impressione (ma non ne sono certo) che sia un po' diminuita. Fitzgerald non è più vivo come mito. Un tempo era il mito degli anni folli, dell'alcool, della droga, della leggerezza, della fuga che dominò l'America dal 1920 fino alla crisi del '29. Ora è rimasto un grande scrittore: quello che importa. La nascita del mio libro è del tutto casuale: anni fa in Italia Baldini e Castoldi ha tradotto le lettere di Zelda e di Scott, col titolo *Caro Scott, carissima Zelda*. Volevo recensire queste lettere di Zelda e Fitzgerald, che erano uscite da pochi anni negli Stati Uniti. Allora ho letto quel libro, poi ho cominciato a leggere le altre lettere, poi ho riletto i suoi romanzi, i suoi racconti; e poi ho letto diverse biografie. Alla fine ho accumulato tanto materiale che avrei potuto scrivere un libro di trecento pagine. Ma non volevo. Dalle mie letture la vita di Fitzgerald diventava immensamente più tragica di quanto io non credessi. Se lei legge le altre biografie (in Italia non ne è tradotta nessuna) le sembrerà molto più pacifica di quanto non sia nel mio libro. E per dare il senso della tragicità di questa vita ho raccontato rapidissimamente, abolendo episodi, scorciando, buttando via, buttando via: per esempio ho abolito un capitolo sui rapporti tra Hemingway e Fitzgerald. Ho imitato un po' Fitzgerald quando scrisse *Il grande Gatsby*, dove tutto è scorciato. Volevo rendere quella drammaticità attraverso la velocità della narrazione. Così invece di un grosso libro ne è venuto un libretto. Non so se ho fatto bene o male, ma sentivo che dovevo scrivere il libro in quel modo.

Zelda e Fitzgerald: cosa li rendeva simili e cosa li distanziava?

Quello che li distanziava e che li rendeva contemporaneamente simili era il fatto che tutti e due erano malati: Zelda molto più gravemente, perché era una schizofrenica incurabile. Quando Fitzgerald, che era un marito generoso e devoto, portò Zelda dal massimo specialista di schizofrenia del suo tempo, Eugen Bleuler, era pieno di rimorsi e si chiedeva: «Sara stata colpa mia?». E Bleuler gli rispose: «Non si dia le colpe. Forse il matrimonio ha accelerato la cosa di due mesi, ma sarebbe comunque esplosa».

La schizofrenia risale all'infanzia di Zelda». Quanto a Scott, era alcolizzato in modo tremendo. Solo un anno della sua vita non bevè: quello prima della sua morte, quando Sheilah Graham riuscì a distoglierlo dall'alcool. Fitzgerald ha bevuto sempre.

In letteratura c'è una tradizione di grandi drogati e alcolizzati, una tradizione soprattutto inglese e francese, americana: pensi a Baudelaire o a De Quincey o a Rimbaud o a Poe. La differenza profonda è questa: De Quincey e Baudelaire, attraverso la droga o l'alcool, volevano giungere in un altro mondo: avevano intenzioni metafisiche; per loro la droga distruggeva il reale e faceva nascere un mondo completamente diverso. Avevano illuminazioni su una realtà che non conoscevano. In Fitzgerald questi desideri metafisici non esistono. Non vuole inseguire un'altra realtà. Fitzgerald beve soltanto per uccidere la realtà, vincere il proprio senso di colpa e fallimento e farsi amici gli esseri umani. Fitzgerald si sente sempre fallito, anche quando è al massimo del successo. Il primo suo libro ha venduto in pochi mesi sessantamila copie: all'incirca i due milioni di copie di oggi. Era diventato una divinità per i giovani degli anni Venti. Anche allora si sentiva perseguitato dallo scacco radicale. Questa era la ragione del suo alcolismo. Ci sono episodi talvolta grotteschi: quando lui lavorava per il cinema a Hollywood e Zelda era in una casa di cura, lei voleva che Fitzgerald la portasse a fare un viaggio ai tropici. In quel momento Fitzgerald non aveva soldi. Negli ultimi anni della sua vita era carico di debiti, perché pagava una costosa clinica privata per la moglie, costosissime scuole alla figlia e guadagnava poco. L'anno successivo la invitò a questo viaggio. Durante il viaggio Fitzgerald bevè ininterrottamente e Zelda si occupò del marito ubriaco: dunque la cosiddetta folle si occupò del cosiddetto sano, lo portò in ospedale e lo rimandò ad Hollywood. La malattia fa di loro dei vicini e insieme delle persone distanti. Avevano molto in comune: erano come una stessa persona con due teste, che non potessero fare a meno di distruggersi a vicenda. Il legame era fortissimo. Non credo che fosse un legame (come tutti pensano) soprattutto erotico. Penso che fosse un profondissimo legame psichico. Il mondo letterario di Fitzgerald non è un mondo molto erotico. Un eros diffuso riempie le cose, è nell'aria, nel sole, nelle nuvole, dappertutto, ma non è un eros propriamente sessuale. Forse la cosa più bella nei loro rapporti sono le notti, nei primi anni di matrimonio, in cui parlavano da mezzanotte fino alle sei del mattino, parlavano ininterrottamente di tutto e smettevano solo quando arrivava l'alba. Zelda era una donna estremamente intelligente, sottile, con un acume psicologico straordinario e una grande crudeltà mentale. Tutto quello che lei diceva era prezioso per Fitzgerald, che copiava passi interi di lettere e diari di sua moglie. Fitzgerald diceva che Zelda era più forte di lui e che aveva perfino più talento di lui. Questo non è vero, perché il romanzo di Zelda è brutto. Le sue lettere invece sono molto belle. Zelda è stata fino alla fine la «bambina» di Fitzgerald: molto più della figlia la quale non faceva quello che il padre le diceva; mentre Zelda rimase fino alla fine una specie di figlia malata di un padre malato.

Con chi si è sentito di più a suo agio mentre stava scrivendo il libro, con Zelda o con Fitzgerald?

Non ci si sente molto a proprio agio né con l'uno né con l'altra. Io non sono né un alcolizzato né uno schizofrenico. Mi sono sentito molto a mio agio con la coscienza letteraria di Fitzgerald, perché questo alcolizzato aveva una coscienza letteraria formidabile, così come Flaubert o Kafka; un gusto perfetto. Fitzgerald legge Kafka nel '34, quando nessuno sa chi è; che adora Keats; ha un'enorme ammirazione per Conrad quando la gente non lo amava – la Woolf non amava Conrad –, sebbene Conrad fosse il contrario di lui, perché era fluviale, abbondante, pieno di melma e di infinito, mentre Fitzgerald tende a concentrare e ha il senso della parola giusta. Sono sempre stato vicino alla coscienza letteraria di Fitzgerald, e ho cercato di imitare il suo modo di raccontare.

E ci è riuscito benissimo...

Questo non lo so. Comunque non posso dire se Fitzgerald sia stato più grande in un libro piuttosto che in un altro. Posso dirle che *Il grande Gatsby* e *Tenera è la notte* sono due bellissimi romanzi, e che Fitzgerald ha scritto venti racconti meravigliosi. Al resto si può rinunciare.

La vita di un grande scrittore è irraggiungibile così come la sua opera? A me viene sempre in mente l'immagine di Musil del chiodo che si vuole piantare in uno zampillo d'acqua, e credo che l'interpretazione di un grande testo letterario sia un po' come piantare un chiodo in uno zampillo. Lei che ne pensa?

Questa è una bellissima immagine di Musil. Ogni scrittore rappresenta un problema del tutto diverso. A me sembra che Fitzgerald come persona sia abbastanza comprensibile: non offre tali misteri. I veri misteri li offre Kafka, che è un enigma. La cosa più difficile non è interpretare la vita di un grande scrittore, ma i suoi libri. La cosa misteriosa di Fitzgerald è il fatto che iniziò in modo abbastanza rozzo e fluviale e diventò un vero maestro dello stile.

L'enigma del Tiepolo

Roberto Calasso: «Non pittore cristiano e gioioso ma ermetico, gnostico e incompreso da Longhi»

Pierluigi Panza, *Corriere della Sera*, 18 ottobre 2006

«*Il rosa Tiepolo* è un libro su un certo stato della civiltà che ha preso forma nell'opera di un pittore. La storia dell'arte è il presupposto del racconto, ma il testo sfocia altrove». E quell'altrove è «l'oceano delle immagini», da cui emergono anche i lineamenti di una storia della cultura. Così Roberto Calasso introduce il suo ultimo libro («Il rosa Tiepolo», Adelphi, pp. 320, € 32, da oggi in libreria), ultimo tassello di un mosaico sul rapporto civiltà-teogonia iniziato con «La rovina di Kash» e continuato con «Le nozze di Cadmo e Armonia», «Ka» e «K.».

La storia, per Calasso, non è lineare ma una complessa rete di somiglianze: troviamo il Settecento nella Grecia e gli dèi di Grecia e India nel Settecento veneziano di Gianbattista Tiepolo (1696-1770). Questa visione stereoscopica del tempo, come di reti che si sovrappongono, attraversa tutta l'opera di Calasso e lo porta a pubblicare il libro che sviluppa un'idea latente in lui da parecchi anni: Tiepolo, il grande interprete del gaio Settecento veneto, lungi dall'essere un pittore facile e un semplice seguace del Veronese, rivela invece un aspetto misterico, specie nei dieci «Capricci» e nei ventitré «Scherzi» composti negli anni Quaranta e Cinquanta.

Per approdare alla spiegazione di questo Tiepolo segreto, Calasso si muove lungo il crinale affascinante e delicato che lo distanzia dalla filologia longhiana per abbracciare il metodo iconologico di Aby Warburg, nota a lui sin dalla tesi di laurea, discussa con Mario Praz. «Roberto Longhi, forse il più grande storico dell'arte del Novecento, è sbalorditivo nel percepire la peculiarità delle singole opere ed è stato un maestro della prosa italiana. Ma su Tiepolo non diede il meglio di sé. Comunque, una contrapposizione fra Longhi e Warburg sarebbe vacua. Sono indispensabili l'uno e l'altro».

Per capire l'enigma Tiepolo, bisogna partire dalle acqueforti dei «Capricci» e degli «Scherzi», popolati da maghi orientali, streghe, civette, serpenti, pertiche, pulcinella, in un clima da sabba alla luce del sole, e non da dèi ed eroi affrescati sulle volte dei palazzi di Milano, Würzburg e Madrid. «In queste acqueforti c'è una zona nascosta, enigmatica, che sfida tutta la pittura del Settecento e si riferisce, se mai, al grande Seicento esoterico». E che nel libro porta Calasso a scrivere di «carattere gnostico degli *Scherzi*».

Questi rapporti rimandano a fonti ben conosciute da Calasso. Innanzitutto quelle della tradizione ermetica portate a Venezia dai sapienti bizantini dopo il 1453, anno della caduta di Costantinopoli, come il «Pimander» e l'«Asclepius», le sillogi sapienziali attribuite al mitico Ermete Trimegisto, che per altro è raffigurato in una tarsia marmorea del pavimento del Duomo di Siena. Quindi i testi cinquecenteschi e i geroglifici, i repertori di iconologia, le opere imponenti e misteriose del gesuita seicentesco Athanasius Kircher, nonché i testi sulla stregoneria discussi nella *Serenissima* nel XVIII secolo, come «Del Congresso Notturmo delle Lammie» di Girolamo Tartarotti o «Arte Magica Dileguata» del marchese Scipione Maffei.

«Da questo sfondo affiorano le figure di queste 33 acqueforti, come gli Orientali, gli efebi, la Morte e i serpenti, che si incontrano anche in molti suoi dipinti». Più marginale è la simbologia cristiana. «I più intensi quadri religiosi di Tiepolo sono i piccoli dipinti di Madrid dedicati alla fuga in Egitto. Lì Tiepolo si allontana da una certa pittura estenuata e affettata, tipica del periodo, e ritrova la sua capacità epifanica».

Nei «Capricci» e negli «Scherzi» si recita un altro dramma, che obbliga a risalire a culti pagani. Centrale, in questa lettura, è la ricorrenza della figura del serpente, che «rimanda ai misteri di Eleusi e alle cosmogonie orfiche. Si può ricordare che anche nel pantheon vedico Vishnu riposa su un serpente. E nell'Antico Testamento il serpente, pur essendo una figura maligna, diventa immagine salvatrice nell'episodio del serpente di bronzo».

Gli aspetti più contemporanei dell'enigma Tiepolo – agli antipodi del pittore facile pronto a dipingere qualsiasi cosa con la sua bottega (i figli Giandomenico e Lorenzo *in primis*) per le committenze – risiedono anche nella più nota teatralizzazione della sua pittura e nel suo essere artista artigiano.

«È vero, c'è la tentazione di vedere Tiepolo come l'ultimo pittore dell'*Ancien Régime*. Eppure, se uno pensa all'idea che Baudelaire aveva del pittore della vita moderna, può sembrare un paradosso ma quelle qualità sembrano proprio riflettersi in Tiepolo. Che è il sigillo di cinque secoli di grande pittura italiana, ma anche l'apertura a una modernità sconcertante e ancora da scoprire, in questo senso più sorprendente di Goya».

Il suo atteggiamento da artista-artigiano, la sua mirabile frivolezza, il suo erotismo, poi, hanno fortemente ostacolato la sua affermazione nell'Ottocento. «Pure un grande amante di Venezia come John Ruskin, forse per moralismo, rifiutò Tiepolo. Il quale non corrispondeva certo all'immagine del genio creatore chiuso nel suo atelier e fiero della sua indipendenza da tutto. Tiepolo non è soltanto pittore, ma una sorta di sfida antropologica. Ci obbliga a immaginare un mondo composto da membri della sua cerchia, spesso raffinati ed eleganti, talvolta arcigni e ferini. Con loro attraversa la pittura per aprire la strada verso luoghi difficili da raccontare».

Quali sono questi luoghi? «Forse è il mondo quale apparirebbe a un occhio felice che fosse, per la prima volta, equamente cosmopolita. Solo Tiepolo lo sa raccontare così bene come fa nell'affresco *L'Olimpo e i Continenti* nella volta del palazzo di Würzburg. Qui, ad esempio, c'è un uomo di spalle che sembra scavalcare il cornicione della volta affrescata spinto dalla curiosità di vedere cosa c'è di là: questa curiosità è la virtù peculiare dell'Occidente. Ma un aspetto non trascurabile è che in questa raffigurazione dell'intero pianeta Tiepolo rappresenta con occhio ironico proprio l'immagine dell'Europa, rispetto alle lussureggianti Asia, America e Africa».

Non tradite il traduttore

Poco pagato, molto criticato, sfruttato a cottimo: ma è un asceta o un dilettante?

Giovanna Zucconi, *La Stampa*, 21 ottobre 2006

Non si è mai tradotto tanto, e forse mai tanto bene. Eppure, per chi traduce romanzi e poesia sembra valere quell'esclamazione di Bizet riguardo alla musica: che splendida arte, e che triste mestiere! E infatti, sintetizza Ilide Carmignani, traduttrice dallo spagnolo, «guadagni come un professore delle medie, ma senza tredicesima e senza ferie». Non è soltanto questione di quattrini, e proteste, e rivendicazioni, anche se risultano sacrosante vedendo (per esempio su www.tariffometro.it) che un traduttore italiano è pagato metà di un tedesco e due terzi di un francese, e quasi mai si vede riconosciuti i diritti d'autore: e perché mai, di grazia? È che intorno allo status di chi accompagna scrittori da un'altra lingua alla nostra e cioè da un'altra cultura alla nostra, missione difficilissima e delicatissima, si gioca addirittura il rispetto, o invece lo spregio, per le professioni intellettuali, in questo paese: in quel ventaglio di stravaganze italiane che va dal pretendere prestazioni gratuite o sottopagate da scrittori et affini (provate a chiedere a un idraulico di cambiare gratis una guarnizione), su su fino al disastro della scuola.

In Italia più che altrove, siamo in mezzo a un guado: in una fase ibrida, fra l'epoca in cui la traduzione era un nobile passatempo per letterati (benestanti), e l'epoca invece della professionalità a ritmi quasi industriali. Per il momento, pare si prenda il peggio dalle due: se ne discute proprio in questi giorni all'Università di Urbino, nella quarta edizione delle Giornate della Traduzione Letteraria, alle quali partecipano fra gli altri Susan Bassnett docente al Centre for Translation and Comparative Cultural Studies da lei fondato all'Università di Warwick già una ventina di anni fa, e poi Stefano Arduini, Renata Colorni, Marina Astrologo... Nomi noti soltanto agli addetti ai lavori o ai rari maniaci che compulsano la controcopertina dei libri come altri i titoli di coda dei film: e appunto l'omessa citazione del traduttore nelle sedi dovute, per esempio quelle giornalistiche, è un «mancato diritto» sul quale la categoria ha fatto e continua a fare un'efficace opera di sensibilizzazione. Mandando garbate letterine ai manchevoli, e anche compilando un elenco dei giornali e dei giornalisti diligenti o trascurati, come i buoni e i cattivi sulla lavagna (l'anno scorso, sia detto, il periodico più attento è risultato *Tuttolibri*). Nel guado, appare evidentissima la sproporzione fra un mestiere malpagato e misconosciuto, se non quando si tratti di infilzare qualche svarione, e invece il ruolo colossale che ha, oggi più che mai, in epoca di migrazioni e di guerre culturali. Diceva Marguerite Yourcenar che i traduttori dovrebbero ricostruire la biblioteca degli autori sui quali lavorano: opera improba, anche solo metaforicamente, se guadagni come un insegnante eccetera. Dicevano Fruttero e Lucentini, nei *Ferri del mestiere*, che «il problema del tradurre è in realtà il problema stesso dello scrivere e il traduttore ne sta al centro, forse ancor più dell'autore. A lui si chiede di dominare non una lingua, ma tutto ciò che sta dietro una lingua, vale a dire un'intera cultura, un intero mondo, un intero modo di vedere il mondo. Gli si chiede di condurre a termine questa improba e tuttavia appassionata operazione senza farsi notare. Gli si chiede di considerare suo massimo trionfo il fatto che il lettore neppure si accorga di lui (...) un asceta, un eroe essenzialmente disinteressato, pronto a dare tutto sé stesso in cambio di un tozzo di pane e a scomparire nel crepuscolo, anonimo e sublime, quando l'epica impresa è finita. Il traduttore è l'ultimo, vero cavaliere errante della letteratura». (L'unica obiezione è al pronome «gli», perché la traduzione è professione a prevalenza femminile).

A fronte di questa immagine romantica e solitaria, sono però altrettanto reali le coordinate di un'editoria che «importa» in massa, e in fretta, e più che altrove. Secondo i dati dell'Associazione Italiana Editori, nel 2005 il 22% delle 53mila opere pubblicate sono tradotte da lingue straniere (14% dall'inglese, il resto dal resto del mondo). In termini non di titoli ma di copie stampate, la percentuale sale circa al 28%, e per la narrativa arriva quasi al 70%. Vuol dire che due romanzi su tre acquistati dagli italiani sono stati scritti in altre lingue. Traduzioni di libri in inglese: +84% in dieci anni.

E sempre più spesso, almeno per i bestseller internazionali, sono condotte sul dattiloscritto, velocemente, per il lancio in contemporanea in tutto il mondo.

Intanto i traduttori italiani, e chi meglio di loro, guardano all'estero. Vedono sovvenzioni, cattedre universitarie, tariffe meno umilianti, e soprattutto tante occasioni di incontro e di «formazione permanente». In Inghilterra c'è la scuola estiva del British Centre for Literary Translation, fondato nell'89 dallo scrittore tedesco Sebald presso la University of East Anglia: i traduttori incontrano i «loro» scrittori, e viceversa, quest'anno c'erano Carofiglio e Tim Parks. Ci si raduna in novembre alla Casa del Traductor di Tarassona in Spagna (paese dove esistono statistiche, censimenti, libri bianchi della professione), ad Arles in un monastero, in Norvegia e in Canada e in Belgio e in Germania, e la Federation Internationale des Traducteurs si è riunita in Finlandia e progetta un summit nell'agosto del 2008 a Shanghai. E l'Italia, Paese che traduce più (e meglio) di tanti altri? Gli incontri sono soprattutto virtuali, per esempio nella comunità online Biblit che ha addirittura vinto una menzione speciale della giuria al premio Mondello. Accanto a scuole anche ottime come la Setl di Magda Olivetti, tre anni fa la traduzione letteraria è entrata finalmente nei corsi universitari. E alle Giornate di Urbino stanno discutendo come virare i «cottomisti maledetti» di cui parlava Luciano Bianciardi in professionisti riconosciuti. Per il resto, e per intanto, c'è da affidarsi a San Girolamo: patrono dei traduttori.

*

Lo scrittore

De Carlo: io preferisco fare tutto da solo

Giovanna Zucconi

L'email ha reso più facili e frequenti i rapporti fra tradotti e traduttori, e spesso i due lavorano in contatto e affiatamento, diventando quasi coautori dei «loro» libri (un esempio per tutti: Daniel Pennac e Yasmina Melaouah). A volte però ai lamenti di chi cerca di «dire quasi la stessa cosa», come Umberto Eco definì il mestiere di tradurre, corrispondono quelli di chi ne patisce lo sforzo, o l'inadeguatezza: la mancanza di professionalità, o forse il suo eccesso. Il più radicale, fra gli scrittori scontenti dei traduttori, è Andrea De Carlo: che è addirittura passato al fai-da-te.

«Ho tradotto da solo in inglese il mio romanzo *Giro di vento*. È uscito negli Stati Uniti a settembre, da Rizzoli International».

Ma come mai, De Carlo?

«Quello che mi ha spinto all'impresa è stata la sensazione che buona parte della mia ricerca di stile andasse normalmente perduta nella traduzione, per fare posto a una lingua normalizzata, standard. Una sensazione simile a quella che deve provare un attore americano assistendo alla proiezione di un suo film doppiato, in una sala cinematografica italiana».

D'accordo. Però, scusi l'impertinenza, è sicuro di aver fatto un buon lavoro? Di non aver «doppiato» sé stesso in un inglese ancora più maccheronico?

«Nel breve tour di incontri e letture in città americane che ho fatto subito dopo la pubblicazione, ho potuto per la prima volta riconoscermi pienamente nel testo inglese.

Il pubblico americano da parte sua ha apprezzato, il che è un buon incoraggiamento per il futuro».

*

La traduttrice

Loewenthal: sono brava se divento invisibile

Elena Loewenthal

Una fra le cose che mi piacciono di più nel lavoro di traduzione è la trasparenza inevitabile di questo mestiere. Il suo saper stare ai margini del testo. In filigrana. Ci sei e non ci sei. Teoricamente, più ci sei meno ci sei: più sei bravo e più scompaia nel passaggio fra una lingua e l'altra, dando così l'impressione

che il tuo autore abbia scritto nella lingua verso la quale lo stai conducendo. La traduzione perfetta, se mai esiste, è quella capace di trasformare in lingua originale dell'autore quella cui approda con il suo lavoro silenzioso. Per qualunque testo, l'impossibile sfida che si pone è: come si sarebbe espresso l'autore se avesse usato la lingua in cui lo sto traducendo?

La visibilità non è virtù che si addice al traduttore. Ma non per disdegno: considero questo mestiere un fondamentale esercizio culturale. Il traduttore è però ancora troppo poco parte della vita editoriale: mi piacerebbe che i traduttori fossero interpellati prima di fare i piani editoriali, prima dell'acquisto dei diritti. E non con il canonico colpo di telefono per la data di consegna e – saltuariamente – una contrattazione di ordine economico. Il traduttore è ancora poco avvertito come voce in capitolo editoriale: è una presenza culturale sì invisibile, in rapporto alla natura così indispensabile del suo lavoro – volenti o nolenti gli scrittori. Ma è inutile lagnarsi per una visibilità di facciata che serve a poco e ancor più in fondo stride con quella virtù/privilegio che è proprio lo stare in ombra.

Sandro Veronesi. Intervista

Un'inchiesta sulla pena di morte. Quattro reportage in giro per i continenti del romanziere reduce dalla vittoria allo Strega. Un libro contro l'omicidio legalizzato e la barbarie che crea dove non è stato abolito.

Leopoldo Fabiani, *la Repubblica*, 21 ottobre 2006

La consacrazione della vittoria allo Strega non ha cambiato in nulla Sandro Veronesi. A 47 anni, un invidiabile *palmarès* alle spalle (oltre allo Strega, Campiello, Viareggio ecc.), lodato dai critici, premiato dal pubblico, ci riceve nella sede della casa editrice Fandango con addosso maglietta scura e jeans e la sua aria da eterno ragazzo, se non fosse per gli occhialini da presbite che deve usare davanti al computer. È alle prese con una spesa *on line* per il weekend, sta combattendo senza successo con il sito Esselunga che vuole a tutti i costi accollargli dei pelati in offerta, che lo scrittore non ha alcuna intenzione di acquistare. Per dare inizio all'intervista, però, deve gettare la spugna. *Occhio per occhio*, il libro in uscita da Bompiani (361 pagine, € 16) è un reportage sulla pena di morte in paesi diversi (Sudan, Taiwan, Unione Sovietica e Stati Uniti) dove Veronesi è stato tra il '90 e il '91 seguendo di persona quattro impressionanti storie di condannati a morte. Il libro era uscito da Mondadori nel 1992 e finito fuori catalogo, la sua ripubblicazione (decisa prima dello Strega) è stata posposta di qualche mese proprio per non "interferire" con lo straordinario successo di vendite (195.000 copie diffuse finora) conosciuto da *Caos Calmo* dopo la vittoria a Valle Giulia.

Chi vince il Premio Strega moltiplica le vendite: come si spiega questo fenomeno?

«Evidentemente esistono molte persone che "comprano il premio Strega", a scatola chiusa, quando trovano in libreria con la fascetta il libro vincitore. Solo quando ti capita personalmente te ne rendi conto: gente che non prenderebbe mai il tuo romanzo, nemmeno se arrivasse secondo, va e acquista. Per me questo significa arrivare a un pubblico che forse prima non mi aveva mai sentito nominare. E, certo, è anche una sfida. Forse alcuni di questi (spero pochi) non rimarranno miei lettori fedeli. Lo vedremo dalle vendite del prossimo romanzo».

Occhio per occhio è un libro sulla (e contro la) pena di morte. Si potrebbe obiettare: perché, con tanti diritti umani calpestati nel mondo, andare a battersi proprio per chi è accusato di delitti gravi? Tra perseguitati, non ce ne sono tanti di più innocenti?

«Per prima cosa ci sono degli errori giudiziari: negli Stati Uniti (dove i dati sono pubblici) dal 1900 al 1985, ci sono state 350 condanne a morte errate e di queste 23 sono state eseguite. Quindi anche qui ci sono innocenti di cui occuparsi. Ma l'aspetto che mi interessa e che mi ha spinto a ripubblicare il libro (arrivo a dire al di là del suo valore) è il vortice di degrado generale che la pena di morte innesca nella società, perché sono le istituzioni a imbarbarirsi per prime, a non rispettare i principi che si sono date».

Cosa intende?

«Il potere quando viola la legge, usa violenza, tortura, rapisce, nega di averlo fatto. Non sostiene che si tratta di atti illegali. Tutto il contrario avviene con la pena di morte. Che è un omicidio legale. E da qui il degrado scende poi al resto della società: dai medici che non rispettano il giuramento di Ippocrate e collaborano con le esecuzioni (negli Usa i "Doctor Death" sono tre), fino allo "spettacolo" dell'esecuzione, cui assistono, parenti delle vittime, membri della comunità, giornalisti (ma niente tv o fotografi). In Cina la pallottola che ha ucciso il condannato a morte veniva venduta come souvenir. Ecco, tutto ciò è degradante e l'elenco può continuare a lungo».

Lei sostiene che la pena di morte dà luogo a una serie di paradossi politici e morali.

«Robert Alton Harris, il caso che ho seguito a San Francisco, è stato in prigione per 14 anni, prima che la condanna venisse eseguita. E questo ha creato un paradosso giuridico, perché la legge americana mette in alternativa la detenzione e la pena di morte. L'una esclude l'altra. Harris fu il primo condannato in California dopo 25 anni, e la camera della morte di San Quintino non era stata in funzione per tutto quel tempo. Andava "collaudata". Negli anni '30 la camera a gas era stata provata su un maiale. Le descrizioni delle sofferenze dell'animale hanno impressionato enormemente l'opinione pubblica, quindi si è deciso: nessun collaudo sugli animali. La condanna di Harris è stata eseguita senza

un test. Quello che si è giudicato troppo atroce per una bestia, è stato invece inferto ad un essere umano».

C'è forse un pregiudizio in questo concentrarsi sugli Stati Uniti?

«È che gli Usa sono il paese dove ci sono più diritti dell'uomo, dove l'individuo è più rispettato. Negli altri paesi che mantengono la pena di morte, la situazione è ancora peggiore. Per regimi autoritari è un sistema per togliere di mezzo gli oppositori politici, come faceva Stalin con gli avversari o la chiesa con gli eretici. E questo dimostra a maggior ragione che nella pena di morte c'è qualcosa di profondamente sbagliato».

Quando ha intervistato Harris (uno scoop mondiale che tra l'altro lei "regalò" a questo giornale) lei ha visto da vicino un uomo condannato a morire. Come ne è rimasto impressionato?

«La prima cosa che mi ha colpito era quella camminata a passettini brevi, dovuta ai "ceppi" che aveva alle caviglie. Harris ci ha tenuto molto a farmi sapere che lui si stava preparando a morire. Era quanto si vuole un assassino, ma la sua prospettiva contemplava la morte, a differenza di quanto accade a noi. In qualche modo questo che in Italia chiameremmo "coatto" si era elevato più degli altri. Il sacerdote presente all'esecuzione lo ha spiegato a quelli che volevano infierire dopo la condanna: "No. Ora ha pagato, non è più un assassino"».

Nella nuova introduzione a Occhio per occhio lei parla della legge del taglione che dà il titolo al libro quasi si trattasse di un principio di equità e non una barbarie...

«Sì, ma molte cose sono cambiate dal 1992, quando è uscita la prima edizione. Quando la risposta al terrorismo non è l'arresto dei colpevoli, ma lo scatenamento della campagna militare, il principio di proporzionalità, "occhio per occhio", salta. Non vale più, come in origine, nelle faide tribali: "Hai preso tre dei miei, prendo tre dei tuoi". Nell'odio che si è scatenato in Medio Oriente quel principio introdurrebbe un elemento di moderazione. Oggi le guerre non sono più localizzate e limitate. E sempre più le vittime sono principalmente civili. Un atto di guerra che comporta consapevolmente un alto numero di perdite civili come sarà giudicato domani? Quanto è sottile la linea che separa l'effetto collaterale dall'omicidio volontario? Se la guerra venisse giudicata un crimine, credo che i responsabili non andrebbero condannati a morte. Lo stesso vale per Saddam».

Questo è un libro di reportage. E lei con i pezzi raccolti in Cronache italiane e poi Superalbo è stato ammirato da molte parti come un campione del genere. Qual è la differenza tra scrivere inventando e riportare ciò che si vede?

«Per anni ho pensato che questi due generi di scrittura fossero due strade diverse per salire sulla stessa vetta. La montagna da scalare era un'idea di letteratura completamente contaminata, dedicata al tempo che vivo. Sono sfide diverse: nella cronaca giornalistica non si deve inventare nulla. Nei romanzi invece si cerca di raccontare il nostro tempo proprio con l'invenzione, o con quelle cose vere, verissime, che spesso però vengono giudicate "inverosimili"».

I labirinti di Borges sognatore di draghi

Arpie, ippogrifi, basilischi, gnomi, grifoni, sfingi, unicorni. Esce Il libro degli esseri immaginari del grande scrittore argentino.

Pino Corrias, *la Repubblica*, 22 ottobre 2006

Per rileggere gli animali immaginari di Jorge Luis Borges, la porta girevole dello Zoo di Londra in Regent's Park è un buon inizio e un colpo d'occhio appropriato. Specialmente in questa estate tardiva che tiene sveglia la salamandra, ritarda il rosso degli ippocastani, fa sbocciare gelati rosa tra i cuccioli dei turisti e il fumo degli hot dog.

Borges, con le sue funzioni, sta in un punto qualunque, e perpetuo, tra i reticolati del labirinto che imprigiona le ali dell'aquila reale, il nodo freddo del pitone maculato, e le molte biforcazioni dei sentieri narrativi, dove transitano i sogni degli uomini, i fantasmi dei bambini, e gli sbadigli dei leoni. Lui li ha sovrapposti, talvolta intrecciati, per compilare la storia mobile dell'infinito. Farne il sogno che dormendo sogniamo. E che contemporaneamente ci sogna.

Il suo dizionario di artigli e di cerberi, di galli celesti e di volpi millenarie, è uno dei tanti mondi paralleli riflessi dal grande specchio che ci contiene. Tutti generati da quel lentissimo sonno che sveglia la vita solo dietro ai nostri occhi, la trasforma in parole, moltiplicandola in così tante forme e muscoli vivi – dal giaguaro all'unicorno, dalla balena alla fenice – da popolare la terra, il cielo e l'acqua, per raccontarci il mistero che i millenni ci tramandano. Il vuoto che ci tiene in allarme. La natura che infine non si piega, se non per simboli, ipotesi, fede. Dai tempi in cui nacque – insieme con l'inganno delle sirene, gli enigmi della Sfinge e il fuoco dei draghi – la nostra solitudine.

Ha scritto: «Noi abbiamo sognato il mondo. Lo abbiamo sognato resistente, misterioso, visibile, ubiquo nello spazio, fermo nel tempo. Ma abbiamo ammesso nella sua architettura tenui ed eterni interstizi di assurdità per sapere che è finto». I suoi animali fantastici stanno in questi interstizi. Presidiano quelle assurdità. Che a loro volta contengono altri mondi, altri sogni. Come gli atomi di Pascal che nel loro trascurabile spazio racchiudono universi.

Le loro storie e la nostra trasmigrano dagli uni agli altri, lungo mondi che viaggiano insieme. E che talvolta scivolano via. Come i draghi che nei tempi remoti, abbandonando l'Etiopia, attraversarono il Mar Rosso. Come la sabbia delle clessidre che disfa il tempo svuotando la metà del vetro, per raddensarlo nell'altra. Come le lettere dell'alfabeto quando formano parole non del tutto casuali. E che gli scrittori, dall'alba della scrittura, ricopiano nel libro destinato all'unico luogo che li contiene tutti, la Biblioteca fatta di stanze esagonali, e che finalmente li fa coincidere nel silenzio definitivo dell'ultimissimo destino. Che è poi sempre il primo, l'inizio, cioè il vuoto dello zero.

Jorge Luis Borges si svegliò nel cuore di Buenos Aires il 24 agosto del 1899. La sua era una famiglia di proprietari terrieri. Il padre faceva l'avvocato e insegnava psicologia. Spesso doveva trasferirsi per lavoro. Perciò Borges viaggiò il mondo. Abitò, oltre a Buenos Aires, a Ginevra, Lugano, Maiorca, Siviglia, Madrid. Imparò ad amare il silenzio mai disabitato dei libri. A sette anni tradusse *Il principe felice* di Oscar Wilde. A nove scrisse il suo primo racconto, *La visiera fatale*, che era la storia di un sogno raccontato alla madre. Poi imparò cinque lingue. Mandò a memoria *La Divina Commedia*. E il *Don Chisciotte*. E scrisse mille altri racconti, saggi, poesie. Anche se i racconti, i saggi, le poesie, le cinque lingue, la *Divina Commedia* e i cieli immaginari dell'Hidalgo erano sempre la medesima declinazione del medesimo labirinto.

«Il labirinto è un edificio costruito per confondere gli uomini. Il simbolo evidente della perplessità». Che può avere infiniti percorsi senza uscita. Oppure uno solo, ma altrettanto insormontabile, come il deserto del racconto dei *Due re*, «dove non ci sono scale da salire, né porte da forzare, né faticosi corridoi da percorrere, né muri che ti vietano il passo».

Dal padre eredita la biblioteca. Dalla madre la passione per la lettura. Dal tempo la lentezza. Da Buenos Aires il rimpianto. E naturalmente dal tango che talvolta compare in veste alfabetica a creare «un confuso / irreale passato forse vero / un assurdo ricordo d'esser morto». Gli piacciono le mappe, gli

orologi e la prosa di Stevenson. Considera Conrad il più grande narratore di tutti i tempi. E Kipling, di cui possiede in camera da letto la clessidra da cinquanta minuti, il miglior compagno d'avventure.

Quando sui suoi occhi azzurri affiora la malattia, vecchia di sei generazioni e figlia del destino, fronteggia nove operazioni, la setticemia, il crepuscolo della luce e infine la cecità. Che slitta dentro a una vertiginosa coincidenza, la nomina a governatore della Biblioteca nazionale, anno 1955: «È una sublime ironia divina avermi dotato di ottocentomila libri e al tempo stesso delle tenebre».

La cecità è parte dell'inganno. È l'interstizio che svela la finzione, svela l'assurdo: «I miei amici hanno volto / le donne sono quelle che erano molti anni fa / gli incroci potrebbero essere altri / non ci sono lettere nelle pagine dei libri». Ma è in quel vuoto che Borges scopre di nuovo sé stesso («presto saprò chi sono») e nuove porte e mondi successivi. La cecità «può essere una clausura – racconterà in un'intervista – ma anche una liberazione. Una chiave e un'algebra, una solitudine propizia. Grazie a lei ho scritto di più».

Ha scritto dettando parole e sempre immaginandole da un punto di vista speciale, il loro spazio interno, la loro luce che trapela dal nulla, spinte dalla corrente del tempo «che corre diverso». Per poi lasciarsi conquistare da quel buio che illumina e che fa del paradosso una rivelazione. Come il volo immobile della freccia. Come la lentezza di Achille. O il poema di una sola riga, la poesia di una sola parola.

Fino all'*Aleph*, la minuscola sfera, «il cui centro è dappertutto e la circonferenza in nessun luogo», dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della Terra.

Il suo Bestiario, che nasce insieme con l'amore per Margarita Guerrero, e l'amicizia per Adolfo Bioy Casares, viene da un tempo remoto, quello delle mitologie, delle interpretazioni simboliche della natura, delle Arpie e del Minotauro, quando la notte era una nube più grande del mondo e altrettanto insondabile. I suoi centoventi esseri (non) terrestri sono parole in transito, descrizioni di descrizioni tramandate da Omero, Plinio, Apollodoro. Da Confucio. Dai lampi del Buddha e dalle lacrime di Shaharazad.

Vengono dal Medioevo. Dagli imperi del Drago. Dagli Oceani del vuoto. Dalle terre inesplorate dove si immaginavano Chimere e Asini a tre zampe, Serpenti a due teste e Gnomi, Satiri, Centauri. Ognuno a svelarci un pezzo del nostro cuore o del nostro spavento, come i mostri incarnano le tenebre, come l'aquila l'orgoglio, il coccodrillo l'ipocrisia, l'elefante la temperanza.

Pagine anche loro. Anche loro inchiostro dello stesso libro circolare. Animali (quasi) viventi che non ci stupiscono mai per la loro diversità e per l'altrove che li respira, ma per la somiglianza del qui e ora che ci tiene svegli. Come adesso, davanti alla tigre che ci inquadra, dietro alla gabbia centrale del Regent's Park. E che riusciamo a guardare senza orrore, secondo quanto ci ha insegnato Borges, proprio perché l'abbiamo già vista nel mondo degli archetipi. Anche lei partecipa del sogno che ci ha sognato. E fatta della nostra stessa natura: la volontà di esistere. La volontà di permanere nello spazio e nel tempo per diventare un po' di memoria in viaggio e forse una parola scritta. Da aggiungere all'enigma che ci appassiona più di qualunque soluzione. E che non arriverà mai a raggiungerci, come la tartaruga di Zenone, se non nei sogni degli altri. O in quelli di un poeta cieco che ha letto più di quanto abbia vissuto, scrivendone talvolta a perfezionarne l'illusione, prima del sonno finale, Buenos Aires 14 giugno 1986. Lasciandoci, tra molte righe, anche queste: «Io sono stato Omero. Tra breve sarò Nessuno proprio come Ulisse. Tra breve sarò morto».

Che anche se sembrano un addio, sono l'inizio. Lo zero da cui si ricomincia. La porta girevole che dopo il vuoto, ci riporta nel pieno immaginario dello Zoo.

Post-punk. Quei bravi ragazzi che finirono la rivoluzione

È stata una seconda età dell'oro, paragonabile a quella del Sessanta. Stesso fervore, stessa voglia di ridisegnare il mondo, ma senza sognanti utopie: l'età dell'innocenza era tramontata.

Gino Castaldo, *la Repubblica*, 22 ottobre 2006

Si intitola *Post-punk* (Isbn Edizioni, 730 pagine, € 32) ed è un bilancio di una stagione fondamentale per l'evoluzione della musica pop. Scritto dal più noto giornalista musicale inglese, Simon Reynolds, il libro ripercorre quegli otto anni di intensissimo fermento musicale attraverso una serie di micro-storie. Si tratta di una vivace carrellata di aneddoti, segreti, approfondimenti realizzata più su base geografica o di affinità musicale che seguendo una fredda cronologia. Reynolds racconta la musica di band come Cure, Joy Division, Bauhaus, New Order in modo brillante e divertente, senza però nulla togliere al rigore analitico e della ricerca documentale. Il libro sarà in vendita dal 26 ottobre.

«Mai avuto la sensazione che vi abbiano fregati?», frase banalissima ma è diventata un pezzo di storia. La pronunciò, beffardo e satanico, come fosse un conato di vomito, Johnny Rotten al Winterland di San Francisco, il 14 gennaio 1978. Era l'ultimo concerto dei Sex Pistols, l'addio, l'uscita di scena della più fulminea e sconvolgente avventura rock di tutti i tempi. Neanche due anni, giusto il tempo di imbrogliare il mondo e coniugare quella diabolica parolina che avrebbe messo a soqquadro le regole del gioco, una volta per tutte: punk, niente di più, niente di meno, come un pugno a sorpresa, un graffito dadaista, il demenziale balbettio di un *idiot savant*. Eppure il rock non sarebbe mai più stato lo stesso. Quel giorno, in un certo senso, il punk morì, definitivamente carbonizzato pochi mesi dopo quando Sid Vicious ammazzò la sua fidanzata Nancy Spungen in una stanza del Chelsea Hotel a New York, per poi ammazzarsi a sua volta. Ma fu anche l'inizio di quella che è stata definita l'era post-punk, sette anni di inimmaginabili furori che Simon Reynolds racconta in un bellissimo libro intitolato *Post-punk 1978-1984*. La tesi è affascinante. Quegli anni sono stati una seconda età dell'oro, sostiene Reynolds, paragonabile come intensità e ricchezza di proposte a quella degli anni Sessanta. Stesso fervore, stessa voglia di ridisegnare il mondo, ma ovviamente con un segno diverso. Niente più sognanti utopie, niente illusioni fantasiose, l'età dell'innocenza era stata falciata per sempre e in questo senso il punk era stato davvero la cancellazione definitiva.



Il post-punk è quel vasto movimento che in America e in Inghilterra, ma anche nell'Europa continentale, contraddisse la volontà nichilista e demagogica del primo punk, e si mise in mente di completare quella incompleta rivoluzione. Anche a costo di ridiscutere i termini stessi della percezione che abbiamo del mondo. In effetti se solo andiamo a scorrere l'elenco dei gruppi cresciuti in quegli anni ce n'è abbastanza per riscrivere la storia del rock di quel periodo: Talking Heads, Devo, Joy Division, U2, Clash, Pere Ubu, Art of noise, Kraftwerk, Residents, Patti Smith, Iggy Pop, solo per citare i più famosi, più una sterminata marea di band rigorosamente alternativa, riunita intorno a etichette dal piglio militante. Esperienze diverse, alcune delle quali iniziate anche prima dell'esplosione punk, ma che possono essere accomunate da un sentimento comune. Per tutti il 1977 era un specie di anno zero, una tabula rasa da cui ripartire, ricostruire una visione del mondo, attingendo al mondo dell'arte,

accostandosi senza pudori alla realtà post-industriale, all'elettronica, contro l'avanzata reazionaria capitanata da Reagan in America e dalla Thatcher in Inghilterra, un furore iconoclasta, ma anche in diversi modi positivo, almeno nella determinazione a ribaltare i vecchi valori per cercarne di nuovi. Fu una stagione entusiasmante. L'anno zero, anzi il grado zero dell'estetica musicale, consentiva rovesciamenti provocatori e destabilizzanti. I Devo incisero il classico dei Rolling Stones, la vecchia infallibile *Satisfaction*, con robotiche vibrazioni elettriche, ma dissero che la versione originale era la loro. La cover era quella degli Stones. Possibile? Certamente, a patto di aderire alla loro teoria del devoluzionismo: il futuro era il passato e viceversa. I Residents giravano il mondo con spettacoli apocalittici, vere e proprie opere della nuova era, complesse ed enigmatiche, mascherati con giganteschi globi oculari intorno al viso. Nessuno ha mai visto le loro facce, nessuno ha mai saputo chi ci fosse dietro quelle maschere devastanti. I Talking Heads reinterpretarono il cosmopolitismo newyorchese introducendo ritmi africani e deviazioni psicoallucinatorie, e nel 1980 realizzarono il capolavoro *Remain in light*, ovvero il ritratto di una tribale giungla metropolitana fatta a strati, correnti sotterranee che si riunivano in un flusso di coscienza che demoliva le certezze borghesi.

In parte l'avvio arrivò proprio dai Sex Pistols, anzi da una costola del gruppo, quando Johnny Rotten, stufo di gridare al mondo «sono l'anticristo» accompagnato dal primitivo fragore rock'n'roll del gruppo, fondò i Pil, la prima vera banda del post-punk, una scelta colta, raffinata, ma egualmente devastante, radicale, annichilente. Le Slits, come le definisce Reynolds, «erano una bestiale banda di ragazze». Con loro e con l'americana Lydia Lunch, il rock iniziò a parlare una nuova lingua femminile, violenta, sfrontata, per la prima volta protagonista in modo aggressivo e spudorato. Ari Up, la cantante delle Slits, indossava le mutande sopra i vestiti, e una volta urinò sul palco, solo perché non aveva tempo di cercare il bagno. Ma a parte i gesti estremi, le provocazioni e la congenita blasfemia dissacrante, prevalse il gusto, anzi l'urgenza di ricostruire la musica, di proporsi come prototipi di intellettuali (anche se rigorosamente antiaccademici) della nuova era. I gruppi allora parlavano di politica, di arte, di realtà, di letteratura, consideravano la musica come parte di un progetto più ampio. «Alcuni irriducibili accusavano questi sperimentismi di ricadere proprio in ciò che il punk intendeva originariamente distruggere, l'elitarismo dell'art-rock», racconta Reynolds, «ed è vero, un'alta percentuale di musicisti post-punk avevano le loro radici nell'art-rock. La scena *No Wave* di New York, per esempio, era praticamente costituita da pittori, cineasti, poeti e artisti performativi».

Sta di fatto che in quegli anni il rock cominciò a parlare il linguaggio adulto della cultura trasversale: Alfred Jarry, Hugo Ball, il Futurismo, la fantascienza filosofica di Dick e Ballard, i libri di Burroghs. Marcel Duchamp era una specie di santo protettore, ma i nuovi gruppi gettavano il loro sguardo fino alla Bauhaus e al costruttivismo. Il post-punk fu una sistematica razzia delle avanguardie artistiche del Novecento, sentendosi in qualche modo affine a quei movimenti e tutto sommato mostrando una nuova e ammirevole consapevolezza del ruolo intellettuale del musicista rock della nuova era. Non erano ammessi abbellimenti ed eccessi di compiacimento. Fu in questi anni che le ambizioni del progressive rock e anche le più ovvie convenzioni, vedi soprattutto gli straziati assolo di batteria e di chitarra che appesantivano i concerti, furono ridicolizzate e disintegrate («il post-punk», spiega ancora Reynolds, «prediligeva una spigolosità frenetica e cristallina»).

Inevitabile a questo punto pensare a quello che sta succedendo oggi. Il punk, paradossalmente, sopravvive ancora, come filiazione dell'ala populista. Fa proseliti, ma ovviamente nella sua stessa ripetizione nega i presupposti da cui era nato. Il punk oggi è una parodia, una resa incondizionata di fronte all'incapacità di inventare nuovi e più appropriati slogan. Il post-punk, invece ha lasciato tracce profonde. Ha lasciato i suoi segni sulla crescita degli U2, rispunta come torbida chimera nello stile dei Radiohead. È stato, come sostiene Reynolds, un periodo di irripetibile fermento. Ma c'è molto da ripensare e riscrivere. Gli anni Ottanta, oggi ricordati soprattutto per l'avvento di ridicoli gruppi di bambocci per teenager in cerca di facili proiezioni erotiche, sono stati al contrario una frontiera avventurosa, l'ultima vera chance concessa al rock di proporsi come organica visione del mondo, come strumento per leggere la realtà.

Vita blindata di uno scrittore nel mirino della camorra

Il caso Saviano. Sotto scorta a causa di un romanzo.

Antonio Orrico, *Magazine Corriere della Sera*, 26 ottobre 2006



[La copertina di *Magazine* del 26 ottobre 2006]

Ho conosciuto Roberto Saviano lo scorso Natale a Napoli, una notte davanti al Madre, il museo d'arte contemporanea. Me lo presentò Antonio Franchini, direttore della narrativa Mondadori, e mi disse che era un talento vero, uno scrittore potente e che stava lavorando a un libro sulla camorra, una cosa mai vista. Allora guardai Saviano. Un ragazzo magro, con un sorriso timido, un po' di barba, quasi niente capelli, come tanti ragazzi di oggi. Un giubbotto, i jeans. Due occhi grandissimi, spalanca ti. Ci siamo stretti la mano, gli ho detto che sentivo parlare molto bene di lui e del suo libro sulla camorra, che ero curioso. E lui lì per lì cominciò a raccontare, che credo sia la cosa che gli viene più naturale, una storia formidabile. Non c'entrava niente con la camorra ma molto con il mito, la leggenda di Napoli.

IL RACCONTO DEL FEMMINIELLO

Di quella storia non ho scordato una parola. Saviano mi raccontò che aveva rintracciato dopo lunghe ricerche l'ultimo femminiello napoletano del periodo eroico, del periodo della guerra e degli americani, del periodo di *Napoli milionaria* e della *Pelle* di Malaparte. L'ultimo rappresentante di qualcosa di favoloso che non è possibile riassumere nelle parole che si usano di solito: gay, omosessuale, recchione, checca, frocio e via peggiorando... Il femminiello è una figura un po' sacra, una divinità sessuale. L'ultimo femminiello ancora vivo, mi raccontò Saviano, era una vecchia signora («ma tutta per bene, in ordine, curata, con i capelli raccolti, immaginati una bella nonna!») che abitava in un basso lì vicino («ma un basso pulito, ordinato, con la poltrona dove sta seduta lei, una bambola»). Una vecchietta pronta, se uno glieli chiedeva, a raccontare la sua vita. Senza saltare un passaggio, senza censure. Saviano gliel'aveva chiesto e lei aveva raccontato. Tutto.

L'ultimo femminiello quando era giovane e bello aveva svolto un compito di pubblica utilità, di ordine pubblico a essere precisi, nella Napoli presidiata dalle truppe americane. Accadeva questo. C'erano i soldati americani consegnati nelle navi ormeggiate al porto che non vedevano l'ora di scendere a terra per andare a fare l'amore con le prostitute locali. Ma le prostitute erano terrorizzate, quei soldati avevano una tale voglia repressa che facevano male con la furia del loro desiderio. Allora fu deciso di trovare una soluzione per alleviare il compito alle signorine. L'ultimo femminiello lo svolgeva con altri suoi amici. Una lancia li portava a bordo della nave americana. Qui la pattuglia di femminielli faceva sfogare un po' i soldati in modo che scesi a terra si comportassero in maniera più urbana con le signorine («se no le sfondavano, guarda, quelle ragazze»).

Questo fu il racconto del Natale napoletano 2005 che mi regalò Roberto Saviano, ed era nello stesso tempo un racconto feroce e delicato. Mi bastò per capire che quel ragazzo era capace di raccontare

tutto e non si fermava davanti a niente. Non faceva sconti, non surrogava, raccontava il mondo per quello che è. Così ha fatto in *Gomorra*, l'ormai famoso libro sulla camorra di cui già si parlava nel giro editoriale prima ancora che fosse pubblicato.

Ora *Gomorra* ha indispettito la camorra. Ci sono state minacce pubblicate da un giornale in un articolo non firmato, ci sono stati messaggi strani. Il ministro Amato e il prefetto di Napoli hanno valutato che era il caso di proteggere lo scrittore. Saviano è sotto scorta. Ha lasciato la casa ai Quartieri Spagnoli dove ha scritto il libro e alla quale è affezionato. Agli amici racconta la sua strana situazione: «Fossi stato un magistrato, un poliziotto, un politico, un supertestimone avrei potuto mettere in conto un fatto del genere. Ma io sono uno scrittore. La mia vicina di casa ai Quartieri Spagnoli, poveretta, si è messa paura e le ho detto di non preoccuparsi perché me ne andavo via».

FILOLOGIA DEL PUSHER

In *Gomorra* Saviano narra come la malavita non sia una cosa aliena ma sia intimamente mischiata con la vita d'ogni giorno. Con gli affari. Ha scritto: «Il made in Italy si costruisce qui. Caivano, Sant'Antimo, Arzano, e via tutta la Las Vegas campana. "Il volto dell'Italia nel mondo" ha i lineamenti di stoffa adagiati sul cranio nudo della provincia napoletana. Le griffe non si fidano a mandare tutto a est, ad appaltare in Oriente. Le fabbriche si ammonticchiano nei sottoscala, al piano terra delle villette a schiera... Si lavora cucendo, tagliando pelle, assemblando scarpe. In fila. La schiena del collega davanti agli occhi e la propria dinanzi agli occhi di chi ti è dietro».

Sembra Mastronardi, sembra *Il calzolaio di Vigevano*. Saviano fa letteratura. Di questo non si dà pace conversando con gli amici, gli altri scrittori con i quali collabora a *Nuovi Argomenti*, la rivista fondata da Moravia. «Quello che ho scritto si sapeva, è nelle carte processuali, nelle intercettazioni. Eppure finora non importava a nessuno. Poi esce *Gomorra* e ciò che racconto colpisce, entra nello stomaco della gente. Dei ragazzini che abitano nei luoghi che ho raccontato sono andati alla Feltrinelli per comprare una copia del libro, non l'hanno trovato, ma non si sono persi d'animo e sono venuti a cercarmi nei Quartieri Spagnoli per saperne di più sul posto dove vivono, sulla gente che li circonda. E dei pusher, degli spacciatori mi hanno fatto sapere che un episodio che racconto e al quale ho assistito di persona conteneva delle imprecisioni. Ma come, un pusher si preoccupa di quello che scrivo?».

Le pagine che hanno fatto scattare lo scrupolo filologico degli spacciatori sono tra le più belle e terribili di *Gomorra*. Raccontano dei Visitors, così sono chiamati gli eroinomani, la feccia dei tossici, i disperati non ancora passati alla cocaina e ad altre droghe più moderne. I Visitors sono usati come cavie dai pusher per vedere se la roba è stata tagliata bene. Saviano narra di una di queste cavie che, presa la droga, comincia a stare male. Il tizio che gliel'ha data, uno vestito benissimo con un completo bianco, «scarpe sportive nuovissime», gli fa una specie di massaggio cardiaco ma senza toccarlo, pestando sul petto con lo stivaletto, insomma prendendolo a calci. Ma il ragazzo sembra proprio morto e il tizio elegante, dopo aver parlato con qualcuno al telefonino («È morto, dobbiamo fare tutto più leggero...»), se ne va lasciando il morto lì per terra. E allora, davanti agli occhi di Saviano, succede una cosa mai vista. La fidanzata della cavia, che è lì presente, si avvicina piagnucolando al cadavere. «Non riuscii a capire perché la ragazza lo fece, ma si calò il pantalone della tuta e accovacciandosi proprio sul viso del ragazzo gli pisciò in faccia... Dopo un po' il ragazzo sembrò riprendere i sensi, si passò una mano sul naso e la bocca, come quando ci si toglie l'acqua dal viso dopo essere usciti dal mare. Questo Lazzaro di Miano resuscitato da chissà quali sostanze contenute nell'urina lentamente si alzò. Giuro che se non fossi stato stordito dalla situazione, avrei gridato al miracolo».

Questo è lo stile di *Gomorra*, questi i fatti che racconta e li racconta con la stessa voce con cui sotto Natale Saviano mi raccontò la storia dell'ultimo femminiello. «Ma sono storie risapute, che avvengono ogni giorno, come mai solo ora, dopo anni di distrazione, sembrano di colpo interessare tutti?», chiede Saviano agli amici. E poi si dà la risposta, camminando avanti e indietro incessantemente come fa sempre quando c'è qualcosa che non capisce e che vuole capire: «Vuol dire che ha funzionato l'unica arma che finora non era stata usata contro la camorra, quell'arma innocua, spuntata che è la letteratura. Incredibile».

Saviano è uno scrittore vero. Lo capì subito Elena Janacek, scout editoriale, quando lesse le sue prime prove sui blog. Lo capì Antonio Franchini quando Saviano ventenne gli scriveva lettere infiammate sulla scrittura e sugli scrittori, su com'è il mondo e come deve essere narrato. Lo capì Edoardo Brugnattelli quando lesse le prime pagine di *Gomorra* che voleva pubblicare nella collana da lui diretta per Mondadori, Strade Blu. Saviano lo dice sottovoce perché non vuole essere frainteso ma lui non è Giancarlo Siani, il cronista precario, abusivo del *Mattino* che fu ucciso dalla camorra perché dava fastidio. «No, Roberto è diverso da Giancarlo. La sua incredibile descrizione del porto di Napoli che apre *Gomorra* non è un reportage ma letteratura come quella di Zola quando narrava i mercati di Parigi, come quella di Norman Mailer quando descriveva i macelli di Chicago». Alla storia di Siani, Franchini ha dedicato un libro (*L'abusivo*), sa di cosa sta parlando.



[Insero pubblicitario nella prima pagina di *la Repubblica* del 27 ottobre 2006]

IL PIPERNO DELLA CAMORRA

Può uno scrittore vero far paura più dei magistrati, più dei poliziotti, più dei carabinieri? A quanto pare può. I magistrati che seguono le inchieste di camorra spesso hanno nella borsa una copia di *Gomorra*. Se uno gli chiede: come mai? Ma non sono cose che sapevate già? Loro rispondono che non le sapevano come le racconta Saviano, non erano riusciti ad avere il suo sguardo d'insieme, la sua narrazione a tutto tondo. E sfogliano e rileggono le pagine dei soprannomi o contronimi dei camorristi di cui Saviano ha fatto uno sterminato catalogo: Paolo Di Lauro detto Ciruzzo 'o milionario (perché una sera si presentò al tavolo da poker lasciando cadere dalle tasche decine di biglietti da centomila lire), Carmine Alfieri detto 'o 'ntufato, l'arrabbiato («per il ghigno di insoddisfazione e rabbia sempre presente sul suo viso»), Nicola Luongo, detto 'o wrangler (perché fissato con i fuoristrada Wrangler), Francesco Savione detto Sandokan (per la sua somiglianza con Kabir Bedi), Luigi Giuliano, detto Lovigino («contronome ispirato dalle sue amanti americane che nell'intimità gli sussurravano "I love Luigino"»). E così via contronome dopo contronome. Saviano ha scritto l'epica della camorra, ha fatto vedere che è *viva*, che è vicina a noi, che è di questo mondo. Che non è un fantasma, che ha in mano il tessile, che compra alle aste quadri di Botticelli, che è un potere forte ma forte davvero. «Per anni in Italia ci si è dimenticati di scrivere quello che accade in regioni come la Campania, la Calabria, la Lucania, una grande fetta d'Italia in mano quasi tutta alla malavita. So delle storie di 'ndrangheta che a confronto quelle di camorra e di mafia fanno ridere. Roba da scrivere un capolavoro». Parla sempre da scrittore Roberto Saviano. Dice: «Alessandro Piperno e io siamo molto più simili e vicini di quanto si pensi. Ci hanno scritto come opposti, invece per strade diverse vogliamo raccontare la stessa cosa, la realtà in cui viviamo».

Solo che Saviano non è nato a Roma, ma a Casal di Principe: «Corleone, in confronto a Casal di Principe, è una città progettata da Walt Disney... Un territorio con meno di centomila abitanti, ma con milleduecento condannati per il 416 bis, il reato di associazione mafiosa». Lui ha vissuto l'adolescenza a Casal di Principe dove regna il clan dei Casalesi. E l'ha raccontato come Piperno in *Con le peggiori intenzioni* ha raccontato la sua adolescenza ai Parioli. Saviano ha raccontato di quella volta che suo padre, un medico, gli insegnò a sparare perché da quelle parti è meglio saperlo fare. È un'altra pagina bella e

terribile di *Gomorra*. Ecco il dialogo che si svolse, il catechismo come lo chiama lo scrittore. PADRE DI SAVIANO: «Robbe', cos'è un uomo senza laurea e con la pistola?». SAVIANO: «Uno stronzo con la pistola». PADRE: «Bravo. Cos'è un uomo con la laurea senza pistola?». SAVIANO: «Uno stronzo con la laurea». PADRE: «Bravo. Cos'è un uomo con la laurea e con la pistola?». SAVIANO: «Un uomo, papà!». PADRE: «Bravo, Robertino!».

LA SERA DELL'INVETTIVA

A Casal di Principe Saviano è tornato il 23 settembre, il giorno dopo il suo ventisettesimo compleanno. In piazza con il presidente della Camera Bertinotti ha parlato di *Gomorra* e ha pronunciato un'invettiva contro i boss locali chiamandoli per nome e invitandoli ad andare via. Poi un giornale di lì ha pubblicato un articolo in cui si diceva che la scena non era stata gradita con tono assai sgradevole. Roberto Saviano è fatto così. Lui non ha dimenticato quando Don Peppino Diana, prete che lottava contro la camorra, fu ucciso con cinque colpi mentre si apprestava a celebrare la prima messa. «Sono nato in terra di camorra, nel luogo con più morti ammazzati d'Europa, nel territorio dove la ferocia è annodata agli affari, dove niente ha valore se non genera potere. Dove tutto ha il sapore di una battaglia finale».

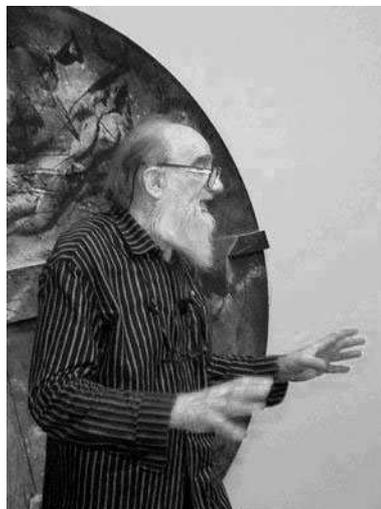
Uno scrittore deve scrivere dei posti che conosce, dove è nato e ha vissuto. Hemingway visse l'infanzia nel Michigan e la raccontò nelle sue storie più belle, avventure di pesca, di caccia. Joyce nacque a Dublino e narrò i dublinesi nei suoi capolavori. A Saviano è capitato di vivere a Casal di Principe, paese al cui confronto Corleone è roba da Disney, cosa doveva fare? Certo a Hollywood è più facile. Quando Puzo scrisse *Il Padrino*, che poi ispirò la spettacolare saga cinematografica, quelli di Cosa Nostra si divertirono come pazzi, finalmente qualcuno li elevava al rango di eroi letterari e cinematografici. Così ragiona la gente di mondo. Ma la camorra non ragiona così. Eppure grazie a *Gomorra* rischia di passare alla storia. Ha scritto Goffredo Fofi, grande fan del libro e di Saviano: «Un'inchiesta-romanzo, un romanzo-collage vasto e robusto. Il capitolo sulla guerra di Secondigliano vale da solo dieci libri ed è destinato alle antologie del futuro».

Saviano lo studieranno a scuola, è assai probabile. Ma intanto adesso gira circondato dalla scorta in una città che deve restare segreta e si chiede come sia finito in questa vicenda assurda: «Io ho scritto solo un romanzo su cose già note». A volte accadono queste cose agli scrittori, è accaduto a Salman Rushdie, è accaduto a Orhan Pamuk che in cambio ha avuto almeno il Nobel.

Non è certo un motivo di consolazione sapere che ci sono stati altri scrittori a cui qualcuno l'ha giurata per le cose che hanno scritto. Saviano in questi giorni, mentre il suo caso è finito sulle prime pagine della stampa italiana e internazionale e lo invitano a Matrix o da Fazio (ma non ci va), prova un senso di vuoto, come confida ai pochi amici con i quali scambia via mail qualche parola. E ripensa alla serata a Casal di Principe quando ha spiegato a viso aperto ai ragazzi di lì che cosa è la camorra. Immagino con la stessa innocenza, con la stessa determinazione con cui mi ha raccontato davanti al Madre la storia off limits, hard core, dell'ultimo femminiello, senza tacere nulla di quello che succedeva sulle navi americane in rada. Come deve fare uno scrittore vero.

Addio a Emilio Vedova, profeta dell'astratto

Sebastiano Grasso, *Corriere della Sera*, 26 ottobre 2006



«Mezzo soldato di ventura e mezzo trappista: il tutto avvolto in una grande barba nera. Una barba fluente e quadrata che gli arrivava al petto come quella dei falegnami, apostoli della Settimana santa in Val Gardena», scriveva, nel '62, Raffaele Carrieri di Emilio Vedova. Circa 45 anni dopo, l'artista, nato a Venezia nel 1919, era esattamente come allora. L'unica differenza era, forse, data dalle rughe e dal bianco della barba che lo faceva avvicinare più ad un profeta, mentre si aggirava fra i suoi *Dischi* enormi, dipinti in entrambe le facce con sciabolate di nero, di rosso e di bianco, e fra gli *Angeli* (con i quali aveva una certa dimestichezza).

Colori squillanti. Forse proprio per questo, partendo da Kandinsky-Schöenberg, s'è sempre parlato dell'uso sonoro del colore, dovuto anche alla sua frequentazione con Luigi Nono. E proprio al musicista veneziano aveva dedicato i suoi ultimi tre lavori grafici, riuniti in un libro d'arte, *Al gran sole carico d'amore*, da Egidio Fiorin, per le edizioni Colophon, nel luglio scorso.

Vedova e Nono si erano incontrati nel 1942. poi nel '60, il compositore aveva dedicato un'opera all'amico. Nono amava la gamma cromatica di Vedova perché vi trovava un'analogia con l'improvvisazione e la sonorità della musica dodecafonica.

Colori guizzanti, lampeggianti, si diceva. L'artista liberava furore che aveva dentro di sé, con gesti repentini che diventavano *forme* astratte. E che lasciavano anche perplessi se recitate con una punta di stramberia.

Ricordo, agli inizi degli anni Settanta, una sua *performance* al castello di Pavia, in occasione d'una mostra a favore dei fuorusciti spagnoli. C'ero andato con Rafael Alberti, di cui Vedova era amicissimo. Dopo i soliti discorsi di circostanza, era intervenuto Vedova. Aveva biascicato qualcosa, commuovendosi platealmente. D'un tratto aveva cominciato a tempestare di pugni un suo grande quadro. Gli astanti lo guardavano tra stupore e divertimento. Ma quella di Emilio era una maniera di esprimere la sua collera contro il franchismo. Teatrale? Certamente. Ma efficace.

La recita faceva parte del personaggio e c'era, in lui, in questo, un certo compiacimento. D'altronde egli stesso faceva di tutto per alimentare l'aneddotica che gli fioriva attorno. Un esempio?

Qualche anno addietro, due ufficiali della Guardia di Finanza erano andati nel suo studio fingendosi interessati all'acquisto di alcuni dipinti. «Quanto costa, questo?». «Due-tre milioni», rispondeva la moglie Annabianca, che aveva capito chi erano i due. «Ma che dici, sei impazzita, per quel quadro ci

vogliono cento milioni!», urlava Emilio, dal fondo dello studio.

La scena s'era ripetuta più volte, anche se la moglie aveva cercato di avvertirlo con gesti e gestacci. Finale? Un miliardo e 200 milioni di multa (ridotta, poi, a un miliardo). L'anno dopo, una seconda visita. Stavolta, Vedova aveva capito tutto e subito. Così, dopo essersi allontanato, s'era ripresentato nudo: «Così mi avete lasciato l'altra volta », aveva detto agli agenti esterrefatti.

Furore, s'è detto. Ma il suo furore non ha conosciuto scuole o correnti. Vedova, a suo tempo, aveva rimesso in discussione il Futurismo e la sua partecipazione a *Corrente*, a *Oltre Guernica*, al *Fronte nuovo delle arti*, al *Gruppo degli Otto*, all'*Action painting*, all'*Art brut*, sino all'*Informale* coi quali aveva sempre avuto un rapporto di scambio, mai di subordine.

In realtà, Vedova ha sempre agito come una forza della natura. L'artista veneziano – che di Venezia, ormai, era diventato un elemento del paesaggio come San Marco e l'Isola di San Giorgio – *viveva* i suoi dipinti. Una pennellata era un colpo di nervi, un gesto bilioso e selvaggio. E del selvaggio aveva anche l'aspetto, l'istinto vigile. Natura e carattere si fondevano, diventavano ritmo. Angoscia e lirismo, lucidità e pazzia.

Di un finto pazzo, però, che in realtà era un genio.



Autori a grandezza naturale

Kafka, Beckett, Rilke, Bach... in questi testi, apparsi per lo più sulla «New York Review of Books», lo scrittore sudafricano sceglie una disadorna semplicità di stile. Einaudi ne ha tagliati oltre la metà.

Domenico Scarpa, *Alias - il manifesto*, 28 ottobre 2006

Al principio degli anni novanta, durante un'intervista, J.M. Coetzee riassunse in pochi capoversi la materia che anni dopo prenderà forma nei due volumi della sua autobiografia, *Infanzia e Gioventù*. Coetzee definiva però quella storia sintetica come un «*autrebiography*»: un racconto ibrido, fin dalla fusione bilingue della parola che lo indica. L'io narrato, che nei due libri viene chiamato John, era troppo distante per sentirlo come un io nel quale riconoscersi tuttora. Sicché, la vera autobiografia avrebbe potuto cominciare solo nel settembre 1965: quando John, abbandonando la matematica e il lavoro di programmatore informatico a Londra, ottiene un finanziamento all'università di Austin, Texas, per insegnare l'inglese alle matricole.

Invece, proprio in quel punto, finisce la storia del venticinquenne John e incomincia quella dello scrittore J.M. Coetzee: il quale non sapeva che a Austin si conservano alcuni manoscritti di Beckett. Due sono gli impulsi che lo spingono a studiare gli scartafacci di *Watt*, «il parlare del godimento» e l'ambizione di enunciare i principi di una «morfologia generale». Il godimento resta implicito per sovraccarico di complessità e dottrina: gli studi pubblicati da Coetzee vengono eseguiti con l'elaboratore elettronico e col ricorso agli strumenti della critica stilistica, della linguistica strutturale e della grammatica generativa. Quanto alla morfologia generale, non verrà mai codificata: ma nella memoria dello scrittore rimane l'impronta fisica del ritmo di Beckett, che lo aiuta a trovare un suo ritmo e una sua voce.

Ora, quanta autobiografia in filigrana, quanto godimento di studio e di lettura, quanta ambizione teorica possiamo ritrovare nei ventisei testi di *Stranger Shores. Literary Essays 1986-1999* (2000), la sua quarta raccolta di saggi? Troviamo questi elementi, si direbbe, soprattutto nel primo, una conferenza del '93 intitolata *Che cos'è un classico?* Coetzee esamina a filo di lama le ragioni nobili e meschine (determinate dalla nostra collocazione in un certo spazio-tempo e in un certo ambiente sociale, determinate dalle nostre ambizioni e velleità) che danno forma al nostro rapporto coi classici. In una inesorabile indagine autobiografica ci racconta come arriviamo a toccare i classici e come i classici (Virgilio nel caso di T.S. Eliot, che fornisce lo spunto di partenza, Bach nel suo caso personale) arrivano a toccare noi per le stesse vie insieme nobili e meschine.

Ogni classico è storicamente determinato, sostiene Coetzee; ma contiene qualcosa di più e di diverso rispetto a quella determinazione. Contiene (e questo, nel ripensamento a Bach, viene indicato come un vantaggio della musica rispetto alla letteratura) la potenzialità di farsi studiare e *rieseguire*: processo che implica uno studio lento e difficile, e che resiste ai fraintendimenti storici, perché è una necessità della vita quella che ci induce a «interrogare il classico».

Che cos'è un classico? è il solo testo di *Stranger Shores* a possedere, come nei romanzi di Coetzee che siamo abituati a leggere, quella struttura ellittica e paradossale che sigilla il racconto su sé medesimo come un nastro di Moebius. Per il resto, tranne le eccezioni di cui si dirà, sono due sostantivi inglesi a misurare nel modo più corretto la temperatura di queste esecuzioni saggistiche: *spareness*, frugalità, e *plainness*, una semplicità disadorna al limite dell'inameno.

La gran parte di questi testi è stata scritta su commissione, e Coetzee non fa nulla per nascondere lo stigma che descriva con la mano sinistra: tutt'altro. La lezione di etica della scrittura che possiamo ricavare da *Stranger Shores* è delle più concrete, ed è di questa chemi preme parlare.

Coetzee non è pedagogico né divagante. Il suo è uno stile descrittivo assoluto. Niente metafore, niente iperboli, niente similitudini, niente immagini, niente aforismi critici, niente giochi con la lingua.

La prosa, potendo, farebbe a meno dell'aggettivo. Il suo talento è nel designare e distinguere.

Il massimo che si conceda si potrebbe definire *frax di precisione*. Rilke, annota, ha scritto «se non grande poesia d'amore, grande poesia sull'amore».

Coetzee possiede la consapevolezza provetta dell'artigianato letterario, moltiplicata da un'informazione culturale completa e di prima mano. Studia come un alunno di scuola. La sua è una lezione di pazienza e umiltà dalla quale avremmo imparato tutti. Una prosa così priva di trucchi è più unica che rara. Molti saggi di *Stranger Shores* sono usciti sulla «New York Review of Books». È una rivista che ai collaboratori prescrive misure lunghe, ampi ragguagli sulla biografia dell'autore, sull'intero arco della sua opera, sulla trama e la struttura del singolo libro da recensire, più un esame minuzioso delle traduzioni se si tratta di libri stranieri. È chiaro che un Manganelli, un Parisè, un Pasolini (tanto per fare tre esempi italiani, il più possibile divaricati, di critica letteraria esattissima ma *en artiste*) non avrebbero potuto scrivere sulla NYRB – non recensioni, almeno.

Coetzee invece rispetta queste direttive con la massima conformità. Altri collaboratori tendono a infiorettare, tendono al troppo scritto. Coetzee, ligo, non promette e non concede: semplicemente, ci dà l'autore e i suoi libri a grandezza naturale. Non dico che sia un bene, o che la media di questi saggi sia particolarmente ispirata. Eppure, lo ripeto, il Coetzee saggista è notevole come modello-limite di stile e probità intellettuale. È inflessibile senza iattanza e umile senza essere dimesso. Nella fiction come nella saggistica fa ciò che gli piace, e spesso gli sono piaciute cose difficili e faticose. Come s'è visto, il suo avvicinamento alla letteratura ha percorso vie ingrato e inappariscienti. È dovuta a questo, oltre che al rispetto delle norme NYRB, la sua attenzione per la qualità e la fedeltà delle traduzioni. A Coetzee interessano soprattutto quegli autori che, come Kafka o Beckett, cercano di forzare i limiti del linguaggio: non della propria lingua ma del linguaggio in sé. Le sue note sulle traduzioni americane di Rilke, di Kafka, di Borges, sono una grande scuola di ascolto, oltre che brani magistrali di storia della cultura.

È comprensibile che i primi due testi citati, la cui lettura sarebbe utile solo per il lettore anglofono, non figurino nell'edizione italiana di *Stranger Shores. Spiagge straniere. Saggi 1993-1999*, a cura di Paola Splendore, «Saggi» Einaudi (pp. 170, € 17,50). È meno giustificabile invece che i 26 testi dell'edizione originale siano stati ridotti a 12 senza nessun avviso al lettore e senza una nota sui criteri della scelta. Non è la prima volta che il lettore di Coetzee riceve un trattamento del genere presso Einaudi; era già capitato con *Elizabeth Costello* (cfr. «Alias» del 14-2-2004).

Oltretutto, il tagliare alcuni brani condusivi che, nei saggi accolti nell'edizione italiana, sono dedicati alle traduzioni in inglese, provoca un effetto che Coetzee evita accuratamente nei suoi testi: chiuderli in modo lapidario. Succede ora nei saggi dedicati a Dostoevskij e a Mahfouz. Non c'era alternativa ma, appunto, bastava segnalare il fatto.

È un peccato invece che siano saltati scritti su autori conosciuti qui da noi, come Nooteboom, Skvoretzky, Appelfeld, e soprattutto i due su Richardson e su Brodskij. Dopo il testo su classici, i brani più notevoli di *Stranger Shores* sono infatti il secondo e il terzo, dedicati a Defoe e Richardson, e poi, nella zona conclusiva e «sudafricana» del volume, quelli su Nadine Gordimer e Doris Lessing; in quest'ultimo è massima la partecipazione autobiografica, che porta Coetzee fino a un calore affettivo per lui insolito.

Defoe/Richardson è invece la coppia di autori che gli consente di giungere a una conclusione provvisoria riguardo al realismo narrativo. Defoe viene elogiato come «un uomo d'affari, che commercia in parole e idee e ha la percezione, propria dell'uomo di affari, del peso e del valore di ogni parola o idea». Mentre il gesto di Lovelace, che in Clarissa Harlowe s'impadronisce con protervia e debolezza del corpo di Clarissa per assicurarsene l'amore, appare un pretesto per continuare a riflettere copertamente sui torturatori già messi in scena in *Aspettando i barbari*.

Ma è nel saggio su Brodskij che viene ripreso il discorso, già impostato al principio, su letteratura e storia. Coetzee non è scettico rispetto alla storia, se non altro perché se n'è vista passare troppa addosso. Ecco perché non arriva a capire la famosa sentenza di Stephen Dedalus sulla storia come incubo dal quale ci si vorrebbe svegliare. Ora, in Brodskij (e in Nabokov, che in questo gli è affine) a Coetzee pare di cogliere un'idea di letteratura troppo volontaristicamente avulsa dalla storia, troppo metafisica, e una mistica del linguaggio generica e ingenua. Gli argomenti che Coetzee oppone a Brodskij e a Nabokov rappresentano una vera, fondata, civilissima polemica postuma. Peccato che il lettore italiano non ne abbia notizia, e non sia nemmeno avvisato che gli è stata sottratta.

Roberto Calasso

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

Antonio Gnoli, *La Domenica di Repubblica*, 29 ottobre 2006

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

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

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

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

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

Da quei libri, che compongono la “Biblioteca”, affiora una certa paradossalità: sono a un tempo unici e correlati tra loro da una sottile trama che potremmo sospettare esca dalla testa di quest'uomo tanto

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

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

Libri come *L'altra parte* di Alfred Kubin, *Padre e figlio* di Edmund Gosse e *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki (sono i primi tre della collana) sembravano, come del resto quelli che verranno dopo, simili a monadi leibniziane attrezzate per respingere l'usura del tempo, inattaccabili dal presente, proprio perché inattuali. Questa storia dell'inattualità adelphiana richiede un piccolo passo indietro. La casa editrice fu fondata nel 1962 e l'asse editoriale, fin dall'inizio, fu dettato dall'edizione critica Colli-Montinari delle opere di Nietzsche. «Inattuale», spiega Calasso, «è parola che ha senso solo nell'orizzonte in cui l'ha posta Nietzsche e indica un certo scostamento dal circostante. Per Adelphi, dunque, ha significato muoversi in una direzione che certamente non è quella del corso delle cose. Alla domanda sul perché non facciamo pubblicazioni di stretta attualità, rispondiamo che è molto difficile trovare libri di sostanza in grado di resistere all'urto del tempo. Naturalmente ci sono eccezioni, una di queste è stata Anna Politkovskaja con il suo libro sulla Russia di Putin».

L'"adelphizzazione" di una zona della cultura italiana in fondo si è realizzata soprattutto attraverso scelte impolitiche. Più i testi sono distanti dall'impegno diretto, dalla sociologia battente, dal presente che incombe, più è alta la probabilità che essi vengano presi in considerazione. L'impoliticità, però, trascinava un altro tipo di accusa: essere una casa editrice votata all'irrazionalismo e alla decadenza. «Ci bollarono come disimpegnati e troppo rarefatti per avere successo. E quando il successo giunse ci dissero che eravamo diventati troppo commerciali. Ma le due opposte accuse si rivolgevano agli stessi autori. Situazione involontariamente comica», commenta Calasso. Oggi un ragazzo che vedesse dipanarsi i cinquecento titoli si imbatterebbe in un altro fatto sconcertante: sono stati realizzati senza assecondare né mode né tendenze. «Ogni qualvolta pubblichiamo un libro», confessa Calasso, «c'è un elemento di ignoto altissimo. Tutto è deciso dal singolo caso. E a una sola regola abbiamo sempre obbedito: pubblicare solamente i libri che ci piacciono molto».

Le prime avvisaglie del successo si ebbero già nel 1968 con la pubblicazione di *Alce Nero* di John Neihardt. In catalogo cominciavano ad esserci Groddeck, Lorenz. Giungeva *Vita di Milarepa*. «Erano successi un po' isolati». La vera svolta arrivò con Joseph Roth. Quando uscì *La cripta dei cappuccini* (1974), Roth era pressoché uno sconosciuto. Ma già con *Fuga senza fine* (1976) i suoi lettori erano numerosi. In due anni, politicamente durissimi e ostili alla letteratura, questo scrittore aveva fatto breccia. Che cosa era accaduto? «Si stava cristallizzando una idea di Vienna e della Mitteleuropa. Roth rompe gli argini perché al contempo avevamo pubblicato o stavamo pubblicando Kraus, Wittgenstein, Schnitzler, Loos, Hofmannsthal, Canetti. Si delineava una costellazione letteraria che fu colta e capita. *Fuga senza fine* – proprio perché era il libro dello sbandamento, del passaggio da una parte all'altra, della totale opacità e tumultuosità di ciò che sta attorno allo scrittore – diventò un po' il romanzo segreto di un certo tipo di ragazzo di estrema sinistra. E lì credo si rompe il divieto politico per la letteratura».

La Mitteleuropea, o meglio l'Austria che Calasso aveva conosciuto da bambino nei sussidiari in cui si parlava del maresciallo Radetzky e lo si definiva "la belva", a poco a poco divenne un luogo dell'anima:

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

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

Scarabattolo, quando le copertine “lasciano il segno”

Stefano Bucci, *Corriere della Sera*, 31 ottobre 2006

Il buon giorno si vede dal mattino; un buon libro, anche dalla sua copertina. Non è, certo, una verità assoluta ma può valere senz'altro per le copertine firmate da Guido Scarabottolo, l'illustratore e grafico milanese responsabile del più recente «rinnovamento d'immagine» della Guanda: un rinnovamento giocato a colpi di fondali vuoti, di colori che non cantano ma (al contrario) appaiono alla vista quasi «insonorizzati e mesti», di oggetti melanconicamente sparsi sul filo dell'orizzonte (una pila di libri, qualche albero, un telefono), di una folla di uomini e donne che assomigliano a divinità egizie. Il mondo figurativo di Scarabottolo ha contrassegnato (tra l'altro) *Ogni cosa è illuminata*, fulminante esordio di Safran Foer (era il 2002, anno in cui è partita la collaborazione con Guanda) oltre all'ultima fatica di Nick Hornby, *Una vita da lettore*. Molti di questi disegni (alcuni ancora senza titolo) si ritrovano adesso riuniti in questa mostra sparsa nelle librerie Feltrinelli di otto città (inaugurazione ufficiale, lunedì prossimo). Quasi una sorta di racconto parallelo per figure che si «dipana di copertina in copertina» e che ogni lettore «è invitato a seguire». A fare da corredo, un catalogo edito da Guanda, curato con la complicità di Giovanna Zoboli e inusualmente costellato di grandi spazi bianchi «a uso di chi li volesse utilizzare». Perché si augura Scarabottolo, «mi piacerebbe molto se qualche copia di questo quaderno, un giorno, mi ritornasse tra le mani con le pagine tutte piene. Quello di Scarabottolo è «un segno elaborato, divertito, ricco di citazioni con cui sono subito entrato in sintonia – spiega il patron della Guanda, Luigi Brioschi –. Un segno fatto di ironia e divertimento, dove il gioco delle sfumature permette di lasciare, comunque, sempre spazio alla fantasia del narratore, del personaggio, del lettore». E proprio questo dialogo «fantasioso ma allo stesso tempo distaccato» ben si ritrova nelle parole di Maurizio Cucchi: «Scarabottolo sembra darsi davvero molto da fare con pazienza, con discrezione ed eleganza, per mettere insieme come si deve la sua bella partitura. Un uomo in ascolto, dunque, che si lascia attraversare da tutti i rumori del mondo e che poi quei rumori li disegna».

- **La mostra:** Guido Scarabottolo, «Note. Otto città per una mostra», Librerie Feltrinelli, Bari, Milano (Piazza Piemonte), Napoli, Roma, Bologna, Firenze, Genova, Parma, dal 6 al 30 novembre. Per informazioni, tel. 02-75291540 oppure www.lafeltrinelli.it.



[Una copertina di Guido Scarabattolo]