

I LIBRI UNICI

All'inizio si parlava di *libri unici*. Adelphi non aveva ancora trovato il suo nome. C'erano solo pochi dati sicuri: l'edizione critica di Nietzsche, che bastava da sola a orientare tutto il resto. E poi una collana di Classici, impostata su criteri non poco ambiziosi: fare bene quello che in precedenza era stato fatto meno bene e fare per la prima volta quello che prima era stato ignorato. Sarebbero stati stampati da Mardersteig, come anche il Nietzsche. Allora ci sembrava normale, quasi doveroso. Oggi sarebbe inconcepibile (costi decuplicati, ecc.). Ci piaceva che quei libri fossero affidati all'ultimo dei grandi stampatori classici. Ma ancora di più ci piaceva che quel maestro della tipografia avesse lavorato a lungo con Kurt Wolff, l'editore di Kafka.

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

cora accesso all'editoria italiana, anche e soprattutto per via di quel marchio infamante.

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

Quando Bazlen mi parlò per la prima volta di quella nuova casa editrice che sarebbe stata Adelphi – posso dire il giorno e il luogo, perché era il mio ventunesimo compleanno, maggio 1962, nella villa di Ernst Bernhard a Bracciano, dove Bazlen e Ljuba Blumenthal erano ospiti per qualche giorno –, evidentemente accennò subito all'edizione critica di Nietzsche e alla futura collana dei Classici. E si rallegrava di entrambe. Ma ciò che più gli premeva erano gli altri libri che la nuova casa editrice avrebbe pubblicato: quelli che talvolta Bazlen aveva scoperto da anni e anni e non era mai riuscito a *far passa-*

re presso i vari editori italiani con i quali aveva collaborato, da Bompiani fino a Einaudi. Di che cosa si trattava? A rigore, poteva trattarsi di qualsiasi cosa. Di un classico tibetano (Milarepa) o di un ignoto autore inglese di un solo libro (Christopher Burney) o dell'introduzione più popolare a quel nuovo ramo della scienza che era allora l'etologia (*L'anello di Re Salomone*) o di alcuni trattati sul teatro Nō scritti fra il quattordicesimo e il quindicesimo secolo. Furono questi alcuni fra i primi *libri da fare* che Bazlen mi nominava. Che cosa li teneva insieme? Non era chiarissimo. Fu allora che Bazlen, per farsi intendere, si mise a parlare di *libri unici*.

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

In definitiva: libro unico è quello dove subito si

riconosce che all'autore è accaduto qualcosa e quel qualcosa ha finito per depositarsi in uno scritto. E a questo punto occorre tenere presente che in Bazlen c'era una ben avvertibile insofferenza per la scrittura. Paradossalmente, considerando che aveva passato la vita sempre e soltanto fra i libri, il libro era per lui un risultato secondario, che presupponeva qualcos'altro. Occorreva che lo scrivente fosse stato attraversato da questo altro, che vi fosse vissuto dentro, che lo avesse assorbito nella fisiologia, eventualmente (ma non era obbligatorio) trasformandolo in stile. Se così era accaduto, quelli erano i libri che più attiravano Bazlen. Per capire tutto questo, è bene ricordare che Bazlen era cresciuto negli anni della massima pretesa di autosufficienza della pura parola letteraria, gli anni di Rilke, di Hofmannsthal, di George. E di conseguenza aveva sviluppato certe allergie. La prima volta che lo vidi, mentre parlava con Cristina Campo delle sue – meravigliose – versioni di William Carlos Williams, insisteva solo su un punto: «Non bisogna sentire troppo il *Dichter...*», il «poeta-creatore», nel senso di Gundolf e di tutta una tradizione tedesca che discendeva da Goethe (e di cui Bazlen, per altro, conosceva perfettamente l'alto significato).

I libri unici erano perciò anche libri che molto avevano rischiato di non diventare mai libri. L'opera perfetta è quella che non lascia tracce, si poteva desumere da Zhuang-zi (il vero maestro, se uno si dovesse nominare, di Bazlen). I libri unici erano simili al *residuo*, *şeşa*, *ucchişta*,

su cui non cessavano di speculare gli autori dei Brāhmaṇa e a cui l'*Atharva Veda* dedica un inno grandioso. Non c'è sacrificio senza residuo – e il mondo stesso è un residuo. Perciò occorre che i libri esistano. Ma occorre anche ricordare che, se il sacrificio fosse riuscito a non lasciare un residuo, i libri non ci sarebbero mai stati.

I libri unici erano libri dove – in situazioni, epoche, circostanze, maniere diversissime – si era giocato il Grande Gioco, nel senso del Grand Jeu che aveva dato nome alla rivista di Daumal e Gilbert-Lecomte. Quei due adolescenti tormentati, che a vent'anni avevano messo in piedi una rivista rispetto alla quale il surrealismo di Breton appariva paludato, tronfio e spesso retrivo, erano per Bazlen la prefigurazione di una nuova, fortemente ipotetica antropologia, verso la quale i libri unici si rivolgevano. Antropologia che appartiene ancora, quanto e più di prima, a un eventuale futuro. Quando il Sessantotto irruppe, pochi anni dopo, mi sembrò innanzitutto irritante, come una goffa parodia. Se si pensava al Grand Jeu, quella era una maniera modesta e gregaria di ribellarsi, come sarebbe apparso anche troppo chiaro negli anni successivi.

Il Monte Analogo a cui Daumal dedicò il suo romanzo incompiuto (che sarebbe diventato il numero 19 della Biblioteca, accompagnato da un saggio densissimo di Claudio Rugafiori) era l'asse – visibile e invisibile – verso cui la flottiglia dei libri unici orientava la rotta. Ma questo non

deve far pensare che quei libri fossero tenuti ogni volta a sottintendere un qualche esoterismo. A provare il contrario basterebbe il numero 2 della Biblioteca, *Padre e figlio* di Edmund Gosse: resoconto minuzioso, calibrato e lacerante di un rapporto padre-figlio in età vittoriana. Storia di una inevitabile incomprensione fra due esseri solitari, un bambino e un adulto, che fanno al tempo stesso inflessibilmente rispettarsi. Sullo sfondo: geologia e teologia. Edmund Gosse sarebbe poi diventato un ottimo critico letterario. Ma senza quasi più tracce di quell'essere che si racconta in *Padre e figlio*, l'essere a cui *Padre e figlio* accade. Perciò *Padre e figlio*, come testo memorialistico, ha qualcosa dell'unicità di quel romanzo, *L'altra parte*, che nella Biblioteca lo aveva preceduto.

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

Christopher Burney (numero 18 della Biblioteca). E l'autore, dopo quel libro, sarebbe tornato a confondersi nell'anonimato. Forse perché non intendeva essere scrittore di un'opera ma perché un'opera (quel singolo libro) si era servita di lui per esistere.

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

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

tutto si disponeva di una cornice per introdurre un elemento che ritenevamo essenziale: l'immagine. Così in omaggio a Beardsley decidemmo che il numero 2 della collana – *Padre e figlio* di Edmund Gosse – ospitasse entro la cornice il disegno che Beardsley aveva ideato per *The Mountain Lovers* di Fiona Macleod.

Parecchi anni dopo ebbi la sorpresa di imbartermi da un antiquario nella brochure pubblicitaria che presentava la collana Keynotes. Ed ebbi quasi un senso di allucinazione quando vi trovai riprodotta la copertina disegnata da Beardsley per il *Prince Zaleski* di M.P. Shiel. Quale convergenza astrale... Totalmente dimenticato in Inghilterra, M.P. Shiel era l'autore della *Nube purpurea*, che era stata forse l'ultima scoperta entusiasmante per Bazlen, quando cercava libri per Adelphi, e sarebbe anche diventato uno dei primi successi immediati della Biblioteca. Pubblicato nel 1967, magistralmente tradotto e introdotto da Wilcock, fu subito ristampato e divenne presto uno di quei libri – come *Il libro dell'Es* di Groddeck – da cui e in cui si riconoscevano i primi lettori adelphiani.

Nome, carta, colori, schema grafico: tutti elementi essenziali della collana. Mancava ancora quello da cui un libro si lascia riconoscere: l'immagine. Che cosa doveva essere quell'immagine sulla copertina? *Il rovescio dell'ecfrasi* – proverei a definirla oggi. Naturalmente non ci siamo mai detti nulla di simile, ma agivamo come se fosse sottinteso. *Ecfrasi* era il termine che si usava, nella Grecia antica, per indicare quel proce-

dimento retorico che consiste nel tradurre in parole le opere d'arte. Sussistono scritti – come le *Immagini* di Filostrato – dedicati soltanto all'ecfrasi. Fra i moderni, sommo virtuoso dell'ecfrasi è stato Roberto Longhi. Anzi, si potrebbe dire che le punte più audaci e rivelatrici nei suoi saggi sono le descrizioni dei quadri, ben più delle discussioni e delle analisi. Ma, di là da Longhi, l'ineguagliato maestro dell'ecfrasi rimane Baudelaire. Non solo in prosa, ma in versi: quando definiva Delacroix « lac de sang hanté des mauvais anges » o David come « astre froid », Baudelaire diceva quanto di più preciso e insostituibile la parola sia riuscita a raggiungere su quei due pittori. Ora, l'editore che sceglie una copertina – lo sappia o no – è l'ultimo, il più umile e oscuro discendente nella stirpe di coloro che praticano l'arte dell'ecfrasi, ma applicata questa volta a rovescio, quindi tentando di trovare l'equivalente o l'*analogon* di un testo in una singola immagine. Che lo sappiano o no, tutti gli editori che usano immagini praticano l'arte dell'ecfrasi a rovescio. Ma anche le copertine tipografiche ne sono un'applicazione, seppure più subdola e attenuata. E questo senza distinzioni di qualità: per un romanzo di *pulp fiction* quell'arte non è meno importante che per un libro dalle smisurate ambizioni letterarie. Ma qui occorre aggiungere un dettaglio decisivo: si tratta di un'arte gravata da una dura servitù. L'immagine che deve essere l'*analogon* del libro va scelta non in sé, ma anche e soprattutto in rapporto a un'entità indefinita

e minacciosa che agirà da giudice: il pubblico. Non basta che l'immagine sia giusta. Dovrà anche essere percepita come giusta da molteplici occhi estranei, che generalmente nulla sanno ancora di ciò che troveranno nel libro. Situazione paradossale, quasi comica nella sua disagevolezza: occorre offrire un'immagine che incuriosisca e attragga un ignoto a prendere in mano un oggetto di cui nulla conosce tranne il nome dell'autore (che spesso vede per la prima volta), il titolo, il nome dell'editore e il risvolto (testo sempre sospetto, perché scritto *pro domo*). Ma al tempo stesso l'immagine della copertina dovrebbe risultare giusta anche *dopo* che l'ignoto abbia letto il libro, se non altro perché non pensi che l'editore non sa che cosa pubblica. Dubito che molti editori si siano dedicati a ragionare su questa falsariga. Ma so che tutti indistintamente – i migliori e gli infimi – si pongono ogni giorno una domanda che solo in apparenza è più semplice: quella certa immagine vende o non vende? Se la si osserva da vicino, la domanda è più affine a un *kōan* che a qualsiasi altra cosa. *Vendere* indica qui un processo alquanto oscuro: come suscitare desiderio per qualcosa che è un oggetto composito, in larga parte sconosciuto e in altrettanto larga parte elusivo? Negli Stati Uniti e in Inghilterra, ogni giorno squadre di sofisticati *art directors* si trovano in questa situazione: gli viene dato *un soggetto* (un libro, che non necessariamente leggeranno), provvisto di alcuni caratteri primari e secondari (la tiratura ipotizzata, il tipo di pubblico a cui si

rivolge, gli argomenti che tratta e che più possono attrarre). Il loro compito è quello di escogitare l'immagine e il *packaging* più efficace in cui avvolgerlo. Il risultato sono i libri americani e inglesi di oggi. Talvolta brutti, talvolta brillanti, ma sempre collegati a questa trafila, che li rende troppo stretti parenti fra loro. È come se una stessa centrale, che dispone di alcuni settori altamente specializzati e di altri piuttosto rozzi, provvedesse a fornire tutte le copertine che si vedono sul banco di un libraio. Il sistema può piacere o meno. Ma è certo che, per quanto riguarda Adelphi, venne applicato sempre un sistema opposto.

Innanzitutto pensavamo che, nello sterminato repertorio delle immagini esistenti – fossero quadri o fotografie o disegni –, si potesse trovare ogni volta, con un po' di pazienza e di tenacia, qualcosa di adatto al libro che stavamo per pubblicare. Perciò non abbiamo mai commissionato una copertina. Perciò, per più di trent'anni, Foà e io abbiamo vagliato, provando e riprovando, centinaia e centinaia di immagini, formati, colori di fondo. Bazlen non poté partecipare a questo gioco, perché il finito di stampare del primo volume della Biblioteca coincise con il mese della sua morte: luglio 1965. Ma in vario modo partecipavano e partecipano al gioco tutti i collaboratori della casa editrice. Incluso l'autore, quando disponibile. E ogni suggerimento dall'esterno è sempre benvenuto. Perché talvolta la scelta è un rompicapo. E non mancano i pentimenti – e i pentimenti per i pentimenti.

Un solo esempio: per *Padre e figlio* di Gosse, giunti al momento della seconda edizione pensammo di cambiare la copertina, sostituendo ai fiori di Beardsley la splendida fotografia di Gosse padre e figlio che nella prima edizione era stata messa nel controfrontespizio. Oggi forse inclineremmo a tornare all'origine.

L'arte dell'ecfrasi a rovescio ha bisogno di tempo – di molto tempo – per svilupparsi, espandersi, respirare. La sua mira è un reticolato di immagini che non solo rispondano ciascuna a un singolo oggetto (il libro per il quale vengono usate), ma si rispondano fra loro, in modo non troppo dissimile da come i vari libri della collana possono risponderci fra loro. Così si sono creati strani fenomeni di affinità irresistibile, per cui certi pittori venivano calamitati da certi autori. Per esempio Simenon e Spilliaert. Belga come Simenon, geniale e tuttora misconosciuto, Spilliaert comincia ad apparire sulle copertine di Simenon nel 1991, con *L'uomo che guardava passare i treni* (nella collana gli Adelphi). E da allora vi è apparso dodici volte. Sempre lasciando l'impressione, in noi ma anche nei lettori, come abbiamo potuto constatare, che si trattasse dell'immagine giusta. Così, ogni volta che si pubblica un Simenon nella Biblioteca, viene spontaneo cercare lo Spilliaert più adatto. Se Simenon è stato sempre celebrato come scrittore delle atmosfere, si può supporre che qualcosa di quelle atmosfere filtri sulle tele di Spilliaert o fosse già lì in attesa che lo scrittore Simenon le nominasse. Ciò che li accomuna

è qualcosa di scarno, scabro, livido – un certo fondo desolato di tutto. E può apparire da un attaccapanni, da un vecchio mobile, dal riflesso in uno specchio o dall'arenile di Ostenda.

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

fra l'autobiografia di Bernhard e gli alberi di Spilliaert. Per il quarto volume, *Il freddo*, in copertina si vede ancora uno Spilliaert: un viale d'inverno, bordato da alberi con i rami secchi. Giunto all'ultimo volume, *Un bambino*, tornai a sentirmi quanto mai incerto. Forse non trovo altri alberi in Spilliaert, ma alla fine la scelta cadde comunque su un suo quadro: mostrava alcune scatole colorate, appoggiate una sull'altra. Era una copertina stranamente adatta per quel libro, con qualcosa di infantile e anche allegro, senza ragione e senza bisogno di ricorrere alla figura di un bambino.

Ho incontrato Bernhard poche volte, tutte memorabili. La prima a Roma, con Ingeborg Bachmann e Fleur Jaeggy, all'inizio degli anni Settanta. Bernhard aveva letto un suo testo all'Istituto Austriaco. Ci raccontò che il direttore dell'Istituto si era subito premurato di dirgli, con cerimoniosità viennese: « Il letto dove Lei dormirà è quello dov'è morto qualche mese fa Johannes Urzidil ». Quella sera Bernhard rimase muto fino a mezzanotte passata. Poi, provocato a dire qualcosa, parlò senza interruzione per qualche ora, raccontando una serie di storie esilaranti e per lo più macabre, fino all'alba. Gli argomenti? Irlandesi, cimiteri, pasticche (contro l'insonnia), contadini. Quando lo riaccompagnammo all'Istituto, faceva ormai giorno. Vari anni dopo, a Vienna, gli consegnai un volume della sua autobiografia, che era appena uscito. Lo sfogliò, osservò attentamente la stam-

pa, sembrava piacergli. Poi disse che la carta era buona. Non una parola di più. E si passò a discorrere d'altro. Devo aggiungere che fra noi non abbiamo parlato mai di libri, tanto meno dei suoi libri. Fu quella l'ultima volta in cui lo vidi.

A distanza di poco tempo dalla sua morte, nel luglio del 1989, mi arrivò dall'editore Residenz il volume di Bernhard *In der Höhe*. Forse l'autore non aveva fatto in tempo a vederne una copia finita. Il libro mi colpì come un *déjà vu*. In copertina: rami secchi, su un fondo pallido, con poche, delicate chiazze di colore. Non era un'opera di Spilliaert, ma avrebbe potuto esserlo. La copertina non era in carta lucida, come quella di tutti i libri Residenz, ma opaca, del tipo usato da noi. L'impostazione tipografica della pagina era *uguale* a quella della collana (Narrativa contemporanea) dove erano apparsi, da Adelphi, i primi volumi dell'autobiografia di Bernhard. Telefonai a Residenz, chiesi come si spiegasse quel cambiamento per cui quel libro era dissimile da tutti gli altri della casa editrice. Mi dissero che era stata una precisa volontà di Bernhard. Anzi, aveva posto come condizione che il libro si presentasse in quel modo. Lo presi come un saluto.

Con gli anni e con la pratica, attraverso errori e correzioni, anche nel cercare immagini adatte per i libri della Biblioteca si precisavano alcu-

ni criteri: innanzitutto evitare, in linea di principio, gli antichi maestri, i pittori troppo identificabili e le immagini troppo divulgate, perché un qualche elemento di sorpresa – nell'immagine stessa o negli accostamenti – era un requisito essenziale (ma in questo, come in tutto il resto, ci sarebbero state eccezioni: così le violette di Dürer per Marina Cvetaeva); e poi individuare certi pittori che, per ragioni non facilmente decifrabili, sembrano aver sentito, in qualsiasi epoca siano vissuti, una sorta di vocazione a diventare copertine che forse li avrebbe contrariati (fra questi, Blake); inoltre attingere volentieri a certi grandi misconosciuti (come Spilliaert) o mai riconosciuti pienamente (come Vallotton) o non ancora accolti nella percezione generale (come Hammershøi). Infine: eleggersi una sorta di club di affini, pronti a venire in aiuto nei casi più diversi: George Tooker (per Kundera, Burroughs, Kunze, Nabokov, Sacks, Sciascia), Alex Colville (per Mutis, Simenon, Christina Stead, Pirsig), Oelze (per Benn, Sacks, Burroughs, Salamov, C.S. Lewis), Meredith Frampton (per Nabokov, Muriel Spark, Ivy Compton-Burnett, Henry Green).

Sottintesi tutti questi artifici, una volta che si pongano accanto, come su un enorme tavolo, le varie centinaia di immagini apparse sulle copertine della Biblioteca nel corso di quasi cinquant'anni (soprattutto se congiunte alle copertine delle due collane parallele: *Fabula* e *gli Adelphi*), non dovrebbe essere difficile intravedervi un intreccio di linee che si sovrappongono

no a quelle canoniche della storia dell'arte, le contrappuntano e le disturbano. Ma queste cose non vanno additate, se non di sfuggita. Dovrebbe essere il lettore a scoprirle, ripercorrendo mentalmente le vie e i motivi che hanno condotto a certi accostamenti.

Vienna era molto diversa prima di scoprire di essere la Grande Vienna. Nell'afosa estate del 1968 le vetrine erano ancora sovraffollate di brutti oggetti, con il cartellino dei prezzi, come in un protratto dopoguerra in provincia. Klimt e Schiele giacevano ancora nei retrobottega degli antiquari. Di Karl Kraus parlavano soltanto certi signori dalle adorabili maniere, che ricordavano di essere vissuti quando il suo demone scuoteva la città. Uno di loro mi raccontò che aveva venduto la sua collezione completa della « Fackel » a un ufficiale americano per un cospicuo numero di pacchetti di sigarette. Ma i libri di Kraus non si vedevano in giro. Lentamente li stava ristampando una casa editrice che si dedicava soprattutto alla teologia: Kösel. Nobili edizioni, invisibili fra le novità. Lavorando su Kraus, che mi ero messo in testa di tradurre, diventava sempre più chiaro che la sua Vienna era stata davvero quel « punto cosmico » della Sirkecke di cui un giorno aveva scritto: una costellazione stupefacente, che era sorta con il giovane Hofmannsthal sotto specie di Loris, perfettamente maturo a diciotto anni, e con ogni probabilità si era inabissata quando Freud e i suoi, grazie

all'aiuto di Marie Bonaparte, erano riusciti a prendere un treno per Londra, che avrebbe potuto essere l'ultimo. Fra quei due momenti, da quelle strade era passata una gran parte delle domande e delle forme che il tempo non aveva intaccato. Anzi spiccavano più che mai prima, per una certa tranquilla radicalità che altrove non era stata raggiunta. Schönberg e Wittgenstein, Musil e Gödel, Kraus e Hofmannsthal, Freud e Roth, Schnitzler e Loos: si erano tutti incrociati sul Graben, si erano sfiorati o ignorati, spesso si erano detestati. Ma ciò che li legava era molto più forte – e solo ora cominciava ad affiorare. Detto nella formulazione più elementare: in nessun altro luogo si erano poste così lucidamente come a Vienna le domande ultime sul linguaggio (che poteva essere la lingua, di ogni giorno e dei giornali, per Kraus; o i sistemi formali, per Gödel; o il sistema tonale, per Schönberg; o i rebus onirici, per Freud).

La fortuna della Biblioteca cominciò a cristallizzare quando un certo numero di lettori scoprì, libro dopo libro, che quella costellazione si stava disegnando, senza preclusioni di generi e all'interno della stessa collana. Il fenomeno si può seguire dalle reazioni a Joseph Roth. Nel 1974 pubblicammo *La Cripta dei Cappuccini* in una tiratura di tremila copie. Roth era un nome che in quel momento non diceva nulla. Il libro fu subito ristampato, rimanendo però nell'ordine di poche migliaia di copie. Ma presto si varcò quella soglia. Già due anni dopo *La Cripta*

dei Cappuccini, Fuga senza fine venne accolto subito con entusiasmo da un pubblico vasto. E con stupore constatammo come, in un momento in cui la parola stessa *letteratura* era famigerata, il romanzo veniva clandestinamente adottato dai ragazzi dell'estrema sinistra. Ricordo alcuni di Lotta Continua: dicevano che solo in quella storia si erano ritrovati – o almeno avrebbero voluto ritrovarsi, in quell'incrocio di turbini. Mi auguro che abbiano seguito Roth anche oltre. Così, dopo altri due anni, nel 1978, per un libro che non è fra i maggiori di Roth, *Il profeta muto*, dovemmo partire con una tiratura di trentamila copie, perché tante i librai ne chiedevano. E tante si vendettero subito. In copertina c'era uno Schiele, che sembrava ancora usabile senza porsi problemi (non è facile immaginare che ci fu un tempo in cui Schiele o Hopper *non* erano ancora negli occhi e nei poster di tutti). Il successo, la vera moda di Joseph Roth in Italia erano dovuti non solo al riconoscimento della sua trascinate malia di narratore, ma al fatto che intorno a lui – e nella stessa Biblioteca – continuavano a disporsi gli altri astri della costellazione viennese. È sarebbe venuto il tempo anche degli autori più discreti e sfuggenti per le storie letterarie, come Altenberg e Polgar. O di uno strepitoso escogitatore di trame, come Lernet-Holenia, a cui la sua cultura d'origine continua a opporre una sorda resistenza. Ma è il caso di ricordare anche un altro punto, che il pubblico non poteva che ignorare – e ha un sapore intensamente editoriale. Se la prosa,

il fraseggio di Joseph Roth sono entrati così facilmente nelle vene della lingua italiana è anche per merito non tanto di qualcuno dei suoi numerosi traduttori, ma del suo *revisore unico*: Luciano Foà. Libro per libro, dalla *Cripta dei Cappuccini* (1974) fino a *I cento giorni* (1994), Foà si riservava ogni anno un certo numero di settimane in cui *rivedeva Roth*. Sembrava un suo compito ovvio e inalienabile. E il risultato era quella precisione nel dettaglio e quella patina delicata che proteggeva l'insieme, senza le quali non si può cogliere la peculiarità di Roth. Foà amava pochi scrittori senza riserve. Primi fra tutti, Stendhal e Kafka. E in Roth riconosceva la massima approssimazione a Stendhal che il Novecento aveva raggiunto.

Il nesso adamantino fra il nome Adelphi e la Mitteleuropa si stabilì fra il 1970 e il 1980, soprattutto attraverso un certo numero di titoli della Biblioteca. Fu l'*Andrea* di Hofmannsthal a dare l'avvio, seguito nella collana da Kraus, Loos, Horváth, Roth, Schnitzler, Canetti, Wittgenstein. E mi accorgo che nel 1980 non erano ancora stati pubblicati Altenberg, Polgar, Lernet-Holenia.

Ma la memoria fa strani scherzi, sovrapponendo prospettive posteriori a quelle del momento in cui le cose accadevano e trascurando dettagli che erano vividi allora. È stato perciò un sollievo che mi tornassero tra le mani, per caso, alcuni fogli scritti a mano dove avevo buttato giù le

parole di ringraziamento che pronunciai nel settembre 1981, quando le autorità austriache ebbero la graziosità di conferirmi la *Ehrenkreuz litteris et artibus* (e la parola *Ehrenkreuz* suscitava in me subito il ricordo di una delle più irresistibili prose di Kraus, dedicata a difendere una prostituta che aveva osato appuntarsi sul petto quell'onorificenza che era stata data a un suo cliente). Le riporto qui nella loro integralità perché danno l'idea di come quei fatti venissero percepiti allora:

«Da bambino, già alla scuola elementare, come tutti i bambini italiani da circa cento anni, ho incontrato l'Austria per la prima volta nel sussidiario, là dove si parlava del maresciallo Radetzky e lo si definiva "la belva". La belva Radetzky fu dunque il primo austriaco con cui venni in contatto. Si imparava poi a memoria *Sant'Ambrogio del Giusti* – e lì si incontravano altri austriaci, più anonimi, soldati dai baffi di sego, povera gente "in un paese, qui, che le vuol male".

«Per mia fortuna, ho sempre avuto la tendenza a considerare irreali le cose che leggevo nei libri di storia. Perciò cancellai ogni immagine troppo precisa dell'Austria finché un giorno, nel 1957, avevo sedici anni, vidi nella libreria Hoepli di Roma il primo volume dell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil, edizione Einaudi. Il nome era quello di un ignoto, la copertina era un bel quadro di Vuillard. Qualcosa mi attrasse subito in quel libro: fui conquistato dal ritratto di Leona, l'amante di Ulrich dalla vita leggera, golosissima, che ordina sempre al ristorante delle "pom-

mes à la Melville”. E, subito dopo, fui conquistato da quel capitolo in cui si comincia a delineare una descrizione della Kakania, “quello Stato incompreso e ormai scomparso, che in tante cose fu un modello non abbastanza apprezzato”. In questo paese dal nome di operetta, ma il cui centro di gravità è un grande criminale: Moosbrugger, incontrai definitivamente l’Austria, non solo come una entità della storia, ma come un luogo dell’anima. E a poco a poco quel paese si popolò per me, nel suo intreccio di nazioni e di differenze: era ugualmente terra di Kafka e di Schönberg, di Loos e di Kubin, di Altenberg e di Schiele, di Wittgenstein e di Freud, di Polgar e di Schnitzler.

«Quel luogo si è popolato poi, 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 poi sono cominciati a essere pubblicati i libri della casa Adelphi, che ha verso Bazlen una gratitudine inesauribile, non abbiamo mai pensato di rivolgerci a quegli autori di cui dicevo per – come si dice – “colmare una lacuna” o “scoprire un filone”. Adelphi, come dice già il nome, è un’impresa fondata sull’affinità: affinità fra persone come fra libri. E per ragioni di affinità ci siamo rivolti così spesso a opere di quell’ambito austriaco di cui parlavo.

«All'inizio le reazioni furono lente e incerte: non solo quando pubblicammo Kubin, nel 1965, ma ancora quando pubblicammo Kraus, nel 1972. Un illustre protagonista del mondo editoriale [si trattava di Erich Linder, a quel tempo forse il più importante agente letterario al mondo e certamente il più colto] mi predispose allora, per Kraus, una vendita di venti copie. Oggi il libro ha raggiunto la quarta edizione. Ma il caso più ovvio di una infatuazione per un grande autore austriaco è stato quello di Joseph Roth: a proposito del quale si può dire che l'Italia è l'unico paese dove oggi il cognome Roth evoca subito il nome dell'austriaco Joseph e non quello dell'americano Philip. Ma non voglio qui ripercorrere la fortuna che hanno avuto molti autori kakanici in questi anni, e in particolare certi loro libri che Adelphi ha pubblicato. Penso così a un giorno in cui apparve un articolo di Alberto Arbasino in cui si diceva che la casa editrice Adelphi dovrebbe 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 splendenti uniformi, è ormai un esercito disperso, letterario e invisibile, il cui ultimo ufficiale sopravvissuto è forse, senza saperlo, Fred Astaire, che si chiamava in realtà Frederick Austerlitz ed era figlio appunto di un ufficiale austriaco. Questa croce che oggi ricevo è per me in certo modo un segno che mi arriva da quell'esercito invisibile».

C'erano poi certi libri che sembravano nati apposta per la Biblioteca. Un giorno Angelica Savinio ci inviò un manoscritto inedito del padre. Era la *Nuova enciclopedia*. Insoddisfatto di tutte le enciclopedie, Savinio se ne era fatta una con le sue mani. La prima voce: « Abat-jour ». Sarebbe bastato questo per conquistare. Poi il libro procedeva ondeggiando, fra punte innumerevoli di intelligenza e ironia, con tono amabile, tra il sornione e il sardonico. Savinio aveva voluto trasformare la forma enciclopedica – anonima e collettiva per eccellenza – in una concrezione della più alta idiosincronicità: difficile pensare un *libro unico* più esattamente corrispondente alla definizione. In quel tempo, di Savinio avevamo pubblicato soltanto *Maupassant e "l'Altro"*, libro indefinibile, traboccante di genio, che già Debenedetti aveva provato a recuperare nella collana delle Silerchie. Per il resto, l'opera di Savinio era sommersa. Il suo nome – circondato da un vasto alone di silenzio. Nelle genealogie letterarie non appariva mai. Eppure aveva conosciuto tutti, aveva scritto infaticabilmente sui giornali e le riviste più note. Ma agiva contro di lui una antica, letale fattura. Una voce senza nome diceva e ripeteva: « Savinio? Troppo intelligente ». Gli mancava, a quanto pare, quella sana ottusità che alcuni continuavano a ritenere propria del vero artista. Ovviamente c'erano altre ragioni per rifiutarlo. Innanzitutto la sua capacità di essere slegato dalla società letteraria che lo circondava, il suo modo imprevedibile di trattare di qualsiasi cosa, dagli abat-jour agli zam-

pironi (penultima voce della *Nuova enciclopedia*). Ma questi suoi vizi erano appunto ciò che lo rendeva tanto più caro a noi. Così Savinio entrò a vele spiegate nella Biblioteca con la sua *Nuova enciclopedia*, che avrebbe potuto anche essere letta come l'enciclopedia più adatta per quella composita tribù che lo aveva preceduto nella collana.

Fu con Joseph Roth che operammo una netta, decisiva correzione di rotta. Nella sua versione più radicale, l'idea bazleniana del *libro unico* si opponeva persino a quella di opera. A Bazlen importava molto più il momento, la singola concrezione che non l'opera nelle sue ramificazioni. Era un'idea molto audace, che andava molto lontano – e per la quale i tempi forse non sono ancora maturi. Ma che cosa avremmo dovuto fare con Roth? *La Cripta dei Cappuccini* era uno dei suoi romanzi maggiori, ma per capirlo veramente occorreva disporlo in sequenza con tutti gli altri. Alcuni dei quali non meno belli. Roth è l'autore di una concatenazione narrativa, come pochi altri. Così avvenne che, a partire dal 1974 fino al 1994, anno per anno, pubblicammo *tutta* l'opera narrativa di Roth (poi proseguendo con i suoi magnifici articoli giornalistici). E di fatto era un procedimento che da allora avremmo applicato, appena la situazione dei diritti lo permise, anche ad alcuni altri scrittori: Blixen, Borges, Nabokov, ma anche Maugham – e infi-

ne, con un'espansione impressionante dei titoli: Simenon.

Stavo scrivendo queste osservazioni sulle copertine quando il « New York Times Magazine » ha pubblicato un lungo servizio di Kevin Kelly (addirittura definito « un manifesto ») sotto il titolo: « Che cosa succederà ai libri? ». Il giornale descrive Kelly come « senior maverick » di « Wired », perciò autorevole per definizione.

In un primo momento ho pensato all'ennesima ripetizione degli allarmi, oggi quasi comici da rileggere, che si erano susseguiti a partire dall'apparizione del computer, a proposito dei cd-rom o degli e-books o di altre obsolete invenzioni. Ma in questo caso c'era qualcosa di più sottile, che già si riconosceva nella didascalia di una foto sovrastante il titolo del servizio: « Non si può giudicare un libro dalla copertina se la copertina non c'è più ». Prima ancora del libro in sé, il bersaglio dunque era proprio quello strano oggetto di cui stavo scrivendo: la copertina. L'inizio dell'articolo era indistinguibile da quello di un thriller: « In varie dozzine di anonimi blocchi di uffici sparsi in tutto il mondo migliaia di operatori a cottimo sono chini su scanner e immettono libri polverosi in macchinari ad alta tecnologia. Stanno componendo la biblioteca universale pagina per pagina ». Già queste righe hanno un vago sentore di deportazione e macelleria. E si percepisce subito che qualcosa di molto grave – non si sa se mirabile o nefasto –

è in corso. L'orientamento si chiarisce con la frase successiva: « Il sogno è antico: concentrare tutta la conoscenza, vecchia e nuova, in un solo luogo ». E da quando l'antico sogno è diventato operativo? Dal dicembre 2004, quando Google ha annunciato che avrebbe scansionato i libri di cinque importanti biblioteche (fra cui, naturalmente in prima linea, Stanford). L'articolo prosegue, come d'obbligo, con qualche cifra. L'umanità, ci viene detto, avrebbe « 'pubblicato', a partire dalle tavolette sumere, per lo meno trentadue milioni di libri ». Questa sarebbe la base della « biblioteca universale ». E subito interloquisce il demone: « Ma perché fermarci qui? La biblioteca universale dovrebbe includere una copia di qualsiasi quadro, fotografia, film o composizione musicale prodotti da tutti gli artisti, presenti e passati. E tanto più dovrebbe includere tutte le trasmissioni radiofoniche e televisive. Anche le pubblicità. Come potremmo dimenticare la Rete? La grande biblioteca ovviamente deve avere una copia dei miliardi di pagine web morte, non più online, e delle decine di milioni di post nei blog al momento perduti – l'effimera letteratura del nostro tempo ». Queste ultime, sognanti parole non bastano a cancellare il senso di terrore e di paralisi che hanno già instillato le precedenti. Si tratta forse della forma più avanzata di persecuzione che sia stata descritta: la vita assediata da una vita dove *nulla si perde* e tutto è condannato a sussistere, sempre disponibile, soffocante. In questo quadro, i libri sembrano una remota provincia o un

regno da operetta. Che cosa possono contare trentadue milioni di libri davanti alle falangi di miliardi di « pagine web morte », in crescita esponenziale? Sono queste i veri morti viventi che ci assediano. Mentre leggevo, pensavo: c'è qualcuno che sia andato più in là? Sì, c'è: era Joe Gould, il folgorante eccentrico di New York raccontato da Joseph Mitchell, l'uomo che passò la vita a pretendere che avrebbe scritto la « storia orale », quella storia ignota che comprende ogni singola parola detta nelle conversazioni di un bar (di tutti i bar) o in un vagone della metropolitana (di tutte le metropolitane) o in qualsiasi altro luogo. Rispetto al piano di Joe Gould, anche quello di Google è provinciale e modesto. E Kevin Kelly, nel suo entusiasmo, rivela la goffaggine del neofita.

Ma appunto per questo, per il letale candore delle sue parole, è consigliabile seguire le formulazioni di Kelly. Che cosa vuole la tecnologia, per esempio? Risposte: « La tecnologia accelera la migrazione di tutto ciò che sappiamo nella forma universale dei bit digitali ». Le posenti migrazioni etniche che squassano il globo sono soltanto l'ombra di una migrazione più vasta e capillare, che mira a una « forma universale ». Non c'è nulla di enfatico o di inesatto in tutto questo. Di fatto, il mondo si è digitalizzato per secoli (o piuttosto per millenni), ma senza saperlo, senza dirlo, senza possedere una parola che nominasse ciò che accadeva. Poi si è formata la parola. Il suo battesimo nel pensiero potrebbe essere stato celebrato con *The Com-*

puter and the Brain (1958) di John von Neumann. Poi si è passati all'esplicitazione. Passaggio sempre drammatico. Allora il mondo ha cominciato a digitalizzarsi ufficialmente. Così si è arrivati, nel giro di pochi anni, al programma di Google. Il quale si presenta come agente della *digitalizzazione universale*. Se di questo si tratta, ogni altra trasformazione gli sarà subordinata, quasi fosse una applicazione secondaria.

Ma è possibile che tutto proceda senza intoppi? Nulla procede senza intoppi. E subito Kelly si sente in dovere di precisare, in tono contrito, che sì, è vero, la digitalizzazione dei libri procede un po' a rilento, «per via di questioni di copyright e del fatto fisico per cui si devono voltare le pagine». Osservazione preziosa, da cui si desume quali sono i nemici: il copyright innanzitutto, in quanto limitazione giuridica, e il libro stesso nella sua fisicità, che obbliga a certi gesti specifici – come per esempio a quello di *voltare le pagine*. Ma c'è anche qualcos'altro di profondamente odioso e retrivo nella forma del libro: la copertina. La copertina è la pelle di quel corpo che è il libro. E questo è un ostacolo grave se si vuole mettere in atto la *partouze* della biblioteca universale: una *partouze* interminabile e inarrestabile fra corpi sprovvisti di pelle. È questa forse l'immagine più efficace se si vuole cancellare qualsiasi desiderio erotico. Anzi, se si vuole rendere l'eros repellente. Comunque, procede Kelly, per fortuna gli svizzeri hanno inventato un robot che «gira automaticamente le pagine di qualsiasi libro mentre lo scansiona, a un rit-

mo di mille pagine l'ora». Si può dunque sperare che la *partouze* procederà d'ora in poi a un ritmo più spedito.

Come tutti i *sogni* americani, la digitalizzazione universale è fondata sui buoni sentimenti e su una certa benevolenza verso i poveri, lontani stranieri. I quali, al momento, servono soprattutto a ridurre i costi della digitalizzazione stessa (Kelly, puntiglioso, ci informa che scansionare un libro costa oggi dieci dollari in Cina e trenta a Stanford), ma un giorno potranno aver *accesso* (è questa la parola magica) a tutto. E qui Kelly rischia di suonare lirico. Chi saranno i beneficiati? «Studenti nel Mali, scienziati nel Kazakistan, vecchi in Perù». Da questo esempio non si direbbe che la digitalizzazione universale sia capace di intaccare visioni precostituite sulle caratteristiche etniche: difficilmente Kelly avrebbe parlato di scienziati peruviani e di vecchi del Mali. Ma non è questo il punto. E sarebbe ridicolo obiettare all'attrazione che un'immensa quantità di parole e di immagini improvvisamente disponibili può esercitare per chi ha difficoltà anche solo a *vedere* un libro, questo oggetto esotico in tante parti del mondo.

Il punto è che la digitalizzazione universale implica una ostilità verso un *modo della conoscenza* – e solo di conseguenza verso l'oggetto che la incarna: il libro. Non si tratta perciò di preoccuparsi per la sopravvivenza del libro stesso, che ne ha viste già tante ed è sempre sopravvissuto. Nessuno per altro sembra volergli troppo male. Nel caso peggiore lo si vorrà trattare come una

specie protetta, da concentrare in un ampio parco naturale.

Ciò che invece si sta tentando di imporre con qualche asprezza è la destituzione di un intero modo della conoscenza che all'uso del libro è strettamente collegato. Qui tutto diventa più duro e rischioso. Ma perché il libro dovrebbe avere questi poteri? Che cosa avrà, in quanto oggetto, di così urtante, di quasi offensivo per la nuova sensibilità digitale? Anche questa volta, dobbiamo solo seguire Kelly per essere illuminati. Innanzitutto i libri hanno il brutto vizio di essere « articoli separati, indipendenti l'uno dall'altro, esattamente come lo sono negli scaffali della vostra biblioteca pubblica » (più esattamente di *qualsiasi* biblioteca, pubblica o privata, da sempre). Da questo consegue, insiste Kelly, che « ogni libro è *pretty much unaware* di quelli che gli stanno accanto ». *Non essere consapevoli di chi si ha vicino*: questo è già un atteggiamento antidemocratico, un modo di sottrarsi – si direbbe oggi in Italia – alla *condivisione* con gli altri o *envers l'Autre* (se fossimo in Francia).

Da quando Gutenberg li ha inventati, i libri non si erano resi conto di essere carichi di tanti pregiudizi. C'è poi un'aggravante: l'autore. « Quando un autore conclude un'opera, questa è fissata e finita ». Come dire: morta. Infatti « il solo movimento sopravviene quando un lettore la prende in mano per animarla con la sua (*his or her*) immaginazione ». Gli scrittori, in linea di principio, sono produttori di cadaveri, che in certi casi possono essere sottoposti a esperimenti.

ti galvanici grazie all'intervento di agenti esterni: i lettori. I quali sono – si scoprirà presto – i veri eroi della nuovissima storia digitale. E non: certi lettori. Ma i lettori *in genere*, questo immane, operoso termitaio invisibile, che infaticabilmente interviene, corregge, connette, etichetta. *Link e tag* sono qui le parole decisive. Secondo Kelly, che non ama lasciarsi sfiorare dall'ironia e dal dubbio, « probabilmente sono le due più importanti invenzioni degli ultimi cinquant'anni ». E, nella loro massa incombente, i lettori sono anche coloro che impediranno ai libri di indulgere alla loro più nefasta tendenza, quella di *essere un'isola*. Qui il tono di Kelly diventa solenne – e riecheggia un sermone di John Donne: « Nella biblioteca universale nessun libro sarà un'isola ».

Il nemico è dunque l'esistenza separata, solitaria e autosufficiente dei libri. Si tratta di esseri asociali per costituzione, che devono essere digitalmente rieducati. Ma la scansione – avverte Kelly – è solo un primo passo, simile alle procedure con cui si viene introdotti in un penitenziario, rapati e provvisti di un'uniforme: « La vera magia verrà con il secondo atto, quando ogni parola in ogni libro verrà sottoposta a connessioni incrociate, aggregata, citata, estratta, indicizzata, analizzata, annotata, rimescolata, riassembleata e intessuta nella cultura più profondamente che mai prima ». Si direbbe un manuale di *bondage*. Il lettore – o l'anonimo programmatore – è la Domina implacata che vuole far scontare al libro tutti i peccati che non sapeva

di aver commesso. Ma alcuni di quei tormenti i libri sono abituati a subirli da sempre, talvolta con un perverso piacere – per esempio quelli inferti dagli indici analitici o dalle concordanze. Dopo tutto il masochismo è un sentimento fondamentale, non rinunciabile. Ben più preoccupante, invece, è l'ultima operazione a cui Kelly accenna: quella che si propone di far sì che « ogni parola in ogni libro » venga « intessuta nella cultura più profondamente che mai prima ». In quale *cultura*? È noto che la parola è ormai insignificante, per via dell'eccesso di significati che le vengono attribuiti. E perché un libro dovrebbe esservi « intessuto più profondamente »? E se quel libro avesse voluto innanzitutto *stessersi* da tutto? Dalla frase di Kelly promana un senso di asfissia. Non ci si sente più protetti dal neutro, asemantico biancore della carta su cui si imprimono le lettere di un libro. Ora le lettere hanno invaso tutto lo spazio sgombro, incollate come mosche sulla carta moschicida.

Arrivato a questo punto, anche il *maverick* Kelly sente il bisogno di una pausa, davanti alla maestà di ciò che sta svelando. Il testo – qualsiasi testo – è un pretesto. Ciò che conta è il *link*, la connessione. E nulla può darne un'idea come i numeri: « Ci sono circa cento miliardi di pagine in rete, e ogni pagina contiene in media dieci *links*. Il risultato è un trilione di connessioni elettrificate che attraversano la Rete ». A questo punto ho sentito una fitta: come si tradurrebbero in sanscrito quelle « connessioni » che Kelly ha appena nominato? Sarebbero i *bandhu* di cui parla-

vano i veggenti vedici. Di quei *bandhu* dicevano fosse fatto il mondo e il pensiero del mondo. L'uno e l'altro. E il *bandhu* più misterioso era quello che legava l'immanifesto al manifesto, l'*asat* al *sat*. Senso di stordimento e di allucinazione. In tutto quello che mi è capitato di scrivere era implicita la convinzione che stiamo vivendo – giorno dopo giorno, e sempre più quanto più procediamo – *l'inversione dell'origine*. La visione vedica dei *bandhu* è quanto di più vicino a un'origine che abbia lasciato traccia in parole (in questo caso il *R̥gveda*). E ora la vediamo riapparire in una travolgente parodia nelle parole di qualcuno che ha tutta l'aria di ignorare l'esistenza dei veggenti vedici – e al tempo stesso parla con precisione di qualcosa di indubitabile, che ci avvolge.

Con la visione del trilione di *links* vibranti nella rete, Kelly deve aver presentito di trovarsi vicino al « fondo delle cose ». Che ha descritto così, con un sinistro tono cameratesco: « Una volta che un testo è digitale, i libri trasudano dalle loro rilegature e si intessono fra loro. L'intelligenza collettiva di una biblioteca ci permette di vedere cose che non riusciamo a vedere in un libro singolo, isolato ». Ma come avviene, in pratica tutto questo? Ancora una volta Kelly ci soccorre: « Quando i libri sono digitalizzati, leggere diventa un'attività comunitaria. Annotazioni sui libri possono essere condivise con altri lettori. Le glosse si possono condividere. Le bibliografie scambiare. Potete venir avvertiti che il vostro amico Carl ha annotato uno dei vostri libri prediletti. Un

momento dopo i suoi *links* sono i vostri. In maniera curiosa, la biblioteca universale diventa un solo testo, molto molto grande: il libro unico del mondo». Quanto più è affabile il tono, tanto più terrorizzante la prospettiva. Che cosa è successo? Quando si dice che «leggere diventa un'attività comunitaria», si sottintende che al segreto, impenetrabile, sceverante, discriminante, silenzioso pensiero del singolo cervello che legge si è sostituita *la società*: un immenso, capillare cervello costituito da tutti i cervelli, qualsiasi essi siano, purché agiscano nella rete e vi parlino. È un chiacchiericcio fittissimo, che crea un nuovo rumore di fondo, però significativa.

La fondamentale inversione che avviene è appunto questa: a ciò che è (qualsiasi cosa esso sia) si sostituisce *la società* di coloro che vivono e parlano, digitando e digitalizzando all'interno di ciò che è, qualsiasi cosa essi dicano. Al *Liber Mundi* si sostituisce il «libro unico del mondo», accessibile soltanto sullo schermo. Quanto al mondo, è cancellato, superfluo, nella sua muta, refrattaria estraneità. E il punto più angustiante, contrassegno definitivo della parodia, è che mentre scriveva quelle parole, Kelly assumeva il tono bonario di chi evoca un gruppo di vecchi compagni di università che si scambiano appunti e fotografie e si divertono a darsi una mano.

La disputa legale intorno al piano di Google, avviata nell'autunno 2005 dalla Authors Guild e da cinque gruppi editoriali americani, e giun-

ta a una prima sentenza, presumibilmente non durerà meno di una generazione. I problemi giuridici che solleva sono di altissimo interesse, ma vanno considerati tutti come una conseguenza, fra le molte, di una sorta di radicale oscillazione della mente dovuta al diventare esplicito del processo di digitalizzazione universale. Rispetto a precedenti scosse nell'assetto della mente, questa ha una peculiarità inedita. *Analogico e digitale* non sono innanzitutto categorie storiche, culturali, come tante che le hanno precedute. *Analogico e digitale* sono innanzitutto categorie fisiologiche, appartenenti al funzionamento del cervello in ogni istante. Mentre sto scrivendo queste parole e al tempo stesso le leggo, analogico e digitale agiscono simultaneamente nella mia mente come in quella di chiunque altro. È una lotta perenne e un perenne tentativo di equilibrarsi, bilanciarsi, schivarsi. Il fatto che questa lotta sia stata trasferita, per la prima volta, in una immensa protesi – la Rete, che ripropone il groviglio delle connessioni cerebrali – crea uno sconvolgimento senza precedenti, che nessuno ha interesse a riconoscere. Come il millepiedi, non vogliamo sapere troppo bene come si muovono in questo momento le mille minuscole zampe della nostra mente. Perché sappiamo che resteremmo paralizzati. Ma verrà anche un momento in cui sarà inevitabile pensare ciò che non vogliamo pensare. E può darsi che allora anche la provvisoria paralisi possa rivelarsi benefica.

È ora di tornare alle copertine. Perché nell'arti-

colo di Kelly una frase le riguarda direttamente. Una frase che spicca, al punto che è stata posta come didascalia accanto a una grande foto: una visione dall'alto di una serie imponente di scaffali occupati da libri: « Che cosa ci sta dicendo la tecnologia? Che le copie non contano più. Le copie di libri isolati, rilegati fra inerti copertine, presto non significheranno molto ».

Parole che suonano come una condanna a morte per il libro in sé. Ma perché prendersela tanto con le copertine, definendole « inerti »? È forse « inerte » una copertina? Non più di qualsiasi altro pezzo di carta. E si sa che certi pezzi di carta possono sviluppare un'energia micidiale. Perché allora tanto disprezzo per le copertine? Perché isolano il libro da tutto il resto, come l'epidermide di ogni essere vivente. E lo isolano in modo altamente analogico, perché la pelle e ciò che si dispone sulla pelle è l'*analogon* più potente dell'essere che racchiude. Ma è appunto questo che non è accettabile, nel mondo della digitalizzazione universale. La copertina è il ricordo che la mente può anche agire su base analogica, lasciandovi concretere la digitalità. La copertina è un segno – uno fra molti – della ostinata, muta, disperante resistenza a quel processo che mira a « far diventare tutti i libri del mondo un unico tessuto liquido di parole e idee interconnesse »: qualcosa di simile a un paradiso da cui fuggire all'istante, prima di essere al tempo stesso strozzati e sommersi da quel « tessuto liquido ».

Ma qual è il sogno di Kelly – e della vasta tribù che si intravede dietro di lui? Ne parlo perché in America la parola *dream* affiora fatalmente a un certo punto. E si ritiene che il «sogno» debba essere comunque qualcosa di bello e buono.

Con qualche raccapriccio ho dovuto riconoscere che il sogno di Kelly sfociava nelle stesse due parole di cui stavo scrivendo: il *libro unico*. La digitalizzazione universale dovrebbe alla fine fasciare la terra con una pellicola impenetrabile di segni (parole, immagini, suoni). E questo sarebbe non più il *Liber Mundi* della mistica medioevale, di Leibniz e di Borges, ma qualcosa di molto più audace: il *Liber Libri*, l'emanazione onniavvolgente che, a partire da una singola pagina digitalizzata, giunge a rivestire il tutto come *libro unico*. A quel punto il mondo potrebbe anche scomparire, perché superfluo. E comunque sarebbe sostituito dalla *informazione* sul mondo. E tale informazione potrebbe essere anche, nella sua parte preponderante, *errata*. Il complotto universale più efficace e adatto alla situazione del momento sarebbe quello che imponesse ai suoi adepti di immettere in rete soltanto informazioni false. Bacone, fautore del progresso, parlava di *veritas filia temporis*, ma – Blumenberg aggiunse – altrettanto bene si sarebbe potuto dire, come presto risultò dagli scritti di Pierre Bayle: *error filius temporis*. Così lontano si giunge a partire dalla semplice abolizione delle copertine.

Come si presentava la scena editoriale quando apparve *Adelphi*? Vivace, movimentata, confusa, un po' incosciente, con grazia. Prevalsa un sentimento di curiosità. Negli anni Cinquanta l'editoria era stata una cosa sola: Einaudi. Alto livello, severo filtraggio. Ma ora tutti erano stufi di filtri. Volevano constatare da soli. E la sensazione dominante era che da qualche parte ci fosse ancora molto da scoprire. «Una vasta parte dell'essenziale» mi capitò di dire una volta. E qualcuno si offese. Ma quella «vasta parte dell'essenziale» mancava in Italia da ben più lungo tempo. Più o meno dal tempo dei primi romantici. «Il Conciliatore» non era stato l'equivalente dell'«*Athenaeum*» di Novalis e degli Schlegel. L'Italia da centocinquant'anni era una storia di solitari grandiosi – come Leopardi, come Manzoni – intrappolati in un tessuto meschino, asfittico. Basta confrontare la lingua media dell'Ottocento italiano con l'equivalente francese, inglese, tedesco. L'italiano si legge con fatica, con imbarazzo, è gonfio e rigido al tempo stesso. Il francese, l'inglese, il tedesco spesso non si distinguono quasi dalla prosa di cento anni dopo. Erano lingue che invecchiavano molto meglio.

A parte Einaudi, che si aggiornava rapidamente, pur mantenendo – ma più occultati – i suoi filtri, ora c'erano il Saggiatore di Debenedetti, Feltrinelli, Boringhieri. Ma le sorprese potevano giungere da ogni parte, a seconda del vento dei direttori editoriali: da Garzanti, da Longa-

nesi, da Rizzoli, da Mondadori, da Bompiani. Visto con gli occhi di oggi, sembra tutto un po' idilliaco – e certamente non lo era. Ma è vero che interi continenti rimanevano da scoprire, dopo aver subito il Minculpop per vent'anni e il compagno Ždanov per quindici – o più precisamente, rispettando la peculiarità della «via nazionale», Alicata. Si leggevano le pagine culturali del «Giorno», di gran lunga migliori di tutte quelle che sono venute dopo. Citati e Arbasino vi spargevano intelligenza e insolenza senza risparmio – e non avevano paura di entusiasmarsi, qualche volta. Poteva perfino capitare che, come un meteorite, approdasse sulle pagine del giornale, in corpo minuscolo, un racconto di Gadda. Mallevadore della stranezza doveva essere stato Attilio Bertolucci, che per l'ENI lavorava.

«E la politica?» – si domanderà immancabilmente qualcuno. Come si *inquadrava* Adelphi? Non si *inquadrava*, semplicemente. Nulla di più tedioso e sfibrante delle dispute sull'egemonia culturale (o dittatura o regno illuminato) della Sinistra negli anni Cinquanta in Italia. È un argomento su cui non dovrebbe esserci più nulla da dimostrare. Ma è sempre utile *mostrare*, a chi tende ad avere la memoria labile e a chi è nato più tardi. E, se possibile, mostrare nella forma più condensata e rapida, se si vuole evitare di ottundersi per contagio.

Su una bancarella mi è tornato in mano, sollevando ricordi adolescenziali, un numero di «Nuovi Argomenti» del marzo-aprile 1957, che porta il titolo: «8 domande sullo Stato guida». Rispondono: Mario Alicata, Antonio Banfi, Lelio Basso, Giuseppe Chiarante, Ernesto De Martino, Franco Fortini, Roberto Guiducci, Lucio Lombardo Radice, Valdo Magnani, Alberto Moravia, Enrico Pischel, Ignazio Silone. Si va dal responsabile della linea culturale del PCI (Mario Alicata) allo scrittore italiano più noto, in quel momento, nel mondo (Alberto Moravia). Che era anche condirettore della rivista. E quel numero doveva essere inteso come audace iniziativa critica di qualche intellettuale, a sei mesi dalla rivolta in Ungheria.

Un ingenuo lettore di oggi potrebbe pensare che, nell'occasione, ci si chiedesse: che cosa era accaduto a Budapest? Di questo, nelle otto domande, non c'è traccia. Mentre la prima così suonava: «In qual modo ritenete che l'URSS concilii la sua funzione di Stato guida del comunismo internazionale con la necessità della sua politica di potenza?». Domanda dove l'elemento più interessante è il purismo squisitamente togliattiano della doppia *i* in *concilii*. Dalle risposte si sarebbe potuto desumere che uno scrittore di fama internazionale (Moravia), un filosofo (Banfi), un antropologo (De Martino, solitario praticante del suo mestiere allora in Italia), un poeta (Fortini) avevano tutti a cuore, prima di qualsiasi altra cosa, la salute dello «Stato guida». Perciò si poteva anche parlare di una sedizione

di facinorosi, se questo doveva servire a rendere più evidente certe problematiche e certe esigenze dello «Stato guida». Ciò che più colpisce in quelle pagine – a parte l'uniforme, plumbeo fra-seggio, che accomuna i vari autori – è il fervore con cui tutti si preoccupano di venire in aiuto allo «Stato guida», magari muovendo qualche obiezione sommessata, ma sempre al fine di rinvigorirlo nella sua missione.

Sarebbe facile infierire più o meno su ogni paragrafo di quel fascicolo. Ma l'occhio finisce per cadere sulla pagina in cui Lucio Lombardo Radice (ricordo la sua faccia tonda e rosea, di perenne bambino) parla, a proposito dei fatti di Ungheria, di «carneficine di militanti comunisti, largamente documentate (ed esaltate!) dalla stampa borghese». Come si vede, Lombardo Radice non arretrava davanti alle parole forti. E parlava anche di *delitti* e di *colpe*. Ma quali – e di chi? Le allusioni erano pesanti: «Troppi delitti e troppe colpe di riformismo conservatore si sono commesse e si commettono in nome del 'socialismo'». Quindi i delitti e le colpe erano rivolti *contro* lo «Stato guida». E un esempio ne è dato subito dopo, là dove si depreca Nenni per aver azzardato una «separazione verbale di responsabilità con l'Unione Sovietica» (una significativa squisitezza è l'aggettivo «verbale»). In breve, con maschia fermezza Lombardo Radice esortava a stringere le file contro i calunniatori dell'URSS (tutti «riformisti», parola che oggi chiunque agogna ad attribuirsi e allora suonava come grave oltraggio). Erano ancora i tempi in cui il nome

di Orwell veniva pronunciato con un senso di ribrezzo. Dopo tutto si trattava di un reprobato. Era forse Lombardo Radice un crudo e rozzo agente sovietico? Al contrario, era un perfetto rappresentante di quella *élite* intellettuale italiana, terribilmente *per bene* – lo dico senza ironia –, che andava dalla cerchia di Benedetto Croce a quella di Calamandrei e del Partito d’Azione. Non pochi, tra i figli di quelle famiglie, erano confluiti nel PCI. Ma il fatto non aveva mai scandalizzato nessuno. Lombardo Radice era uno di loro. Figlio di un illustre pedagogista, matematico, sposato con la figlia di Arturo Carlo Jemolo (che mio padre chiamava, con enorme affetto, «il *cupio dissolvi*»), lo ricordo amabile e cordiale. Ma non sono sicuro di come si sarebbe comportato se i fedeli dello «Stato guida» fossero giunti al potere in quegli anni. Si sa che i bambini possono anche essere feroci.

Tutto sommato, Adelphi è passata indenne attraverso le turbolenze politiche dei primi quindici anni. Gli antipatizzanti – non pochi – semplicemente non riuscivano a orientarsi. La stessa casa editrice che veniva accusata di essere di *élite* sarebbe stata accusata pochi anni dopo, sempre dalle stesse persone, di essere troppo commerciale. E l’esempio era offerto dagli stessi autori in tutti e due i casi. Joseph Roth fu uno tra questi. Quando poi si è accusati di essere «gnostici», la nebbia è fitta. *Gnostico*, per secoli, è stato definito tutto ciò che sfugge al pensiero

corrente. Così il *foetor gnosticus* è un titolo di onore, come il *foetor judaicus*.

Ma finalmente apparve qualcuno che aveva le idee chiare. Era un anonimo, per necessità, come tutti quelli che scrivevano sulla rivista ufficiale delle Brigate Rosse: « Controinformazione ». Rivista che era in libera vendita in tutte le edicole, accanto all'« Espresso » e a « Panorama ». Pubblico più ristretto, ma fedele. Sono particolari utili da ricordare. Nel numero di giugno 1979 « Controinformazione » offriva, oltre ai soliti bollettini e proclami dal carcere, un lungo articolo dal titolo impegnativo: *Le avanguardie della dissoluzione*. Interessanti anche il sopra- e il sotto-titolo: *Controrivoluzione culturale e guerra psicologica e Aggregazione comunitaria, valori della carestia, consenso sociale nella lunga marcia dello spettacolo quotidiano*. Parole con profumo d'epoca. Come sempre nei testi delle Brigate Rosse, si prendeva le mosse da lontano. Ma, forse per venire incontro al lettore, il saggio si articolava in vari capitoletti, preceduti da un cappello introduttivo, che compendia il tutto: « 'Riflusso', ritorno al passato, rifugio nel sacro, risveglio religioso, fuga nei campi, botteghe alternative, ideologie naturaliste, ecologismo di maniera, ciclo psicologico 'illusione-delusione-frustrazione', irrazionalismo, esaltazione orientalista, costume neo-clownista, linguaggio del corpo, scoperta del privato: non sono solo mode, parzialità espressive, né tanto meno 'deviazioni' da risolversi con una 'sana' ripratca della ortodossia militante. Al contrario queste 'deviazioni' sono

la risultante concreta, 'trasversale', endemica di un ampio progetto teorizzato, promosso ed eseguito dalle centrali reazionarie ». Non si potrebbe essere più chiari, all'interno di un certo lessico. E l'ultima frase aveva un suono accorato: « Mentre si indugia nell'abbandono autocoscienziale, la macchina di spirale della morte avanza inghiottendo un notevole potenziale di antagonismo ».

Il lettore si sentiva subito pungolato e voleva scoprire quali erano le « centrali reazionarie » (versione aggiornata della celebre FODRIA, ovvero « forze oscure della reazione in agguato »). Ma i testi delle Brigate Rosse sono sempre laboriosi nell'avvio. Così, per giungere alla rivelazione, occorreva aspettare fino al nono capitoletto, intitolato *Il 'caso' Adelphi*.

Questo l'inizio: « Sul piano culturale, analogo e decisamente più raffinato è l'enorme lavoro di altre articolazioni della controrivoluzione, ossia di case editrici tra le quali spicca per solidità e presenza la Adelphi, legata finanziariamente al capitale multinazionale FIAT ». E, già nelle ultime righe del precedente capitoletto, Adelphi era stata definita « aurea struttura portante della controrivoluzione sovrastrutturale ». C'erano dunque stima e rispetto, per il nemico – e subito lo si ribadisce: « La produzione Adelphi è colta, la sua proposta avvincente, la sua penetrazione sottile. Sconcerta la sua capacità di recupero *totale* che spazia in autori eccellenti – per profondità letteraria e filosofica – al cui fascino si piegano devotamente i rivoluzionari stessi ». Segui-

va una frase che mi lasciò stupefatto: «Nella catena di produzione dell'Adelphi il singolo autore è un anello, un particolare, un segmento». A parte la locuzione grottesca – la «catena di produzione» si snodava allora lungo un corridoio di pochi metri in via Brentano –, l'anonimo settario aveva colto qualcosa che i critici ufficiali non avevano ancora saputo percepire: la *connessione*, non immediatamente visibile ma intensa, che sussisteva fra i titoli adelphiani – ed esemplarmente fra quelli della Biblioteca. E qui si arrivava subito al perno dell'argomentazione, che si enunciava così: la *linea* della casa editrice sarebbe stata «informata allo scardinamento dei principi dell'eversione sociale, alla mortificazione della speranza rivoluzionaria collettiva, all'invalidamento della possibilità corale sovversiva». Gli eversori si scoprivano vittime di eversione, come l'annaffiatore annaffiato dei fratelli Lumière. I terroristi si sentivano terrorizzati – e si lamentavano di subire un trattamento analogo (si osservi l'ominoso sostantivo «invalidamento», di uso corrente nei testi che accompagnavano gli attentati di quegli anni) a quello che riservavano alle loro vittime. A questo punto occorre additare un esempio di tale *eversione dell'eversione*. E fu Pessoa: «Sarà conveniente esemplificare le considerazioni su progetti e fini dell'Adelphi accennando all'ultimo colpo di questa banda editoriale: la pubblicazione delle opere di Fernando Pessoa, il grande scrittore portoghese, per la prima volta tradotto in Italia (*Una sola moltitudine*)». A partire dal 1987 Pessoa, con occhiali e cappello, si sa-

rebbe incontrato sugli *escudos* portoghesi, unico scrittore del Novecento che ce l'abbia fatta a diventare carta moneta. E il suo nome sta oggi attraversando quel delicato e increscioso processo alla fine del quale – come già è accaduto a Kafka e a Borges – sarà diventato una nozione usata soprattutto da coloro che non hanno mai letto i suoi libri. Ma a quei tempi era un nome generalmente ignorato. Sembrerà poco verosimile, però così era: un compatto silenzio aveva circondato il volume di Pessoa curato da Tabucchi alla sua uscita. Soltanto l'anonimo di « Controinformazione » aveva colto la sua importanza. E ne aveva tratto le conseguenze per la sua parte: Pessoa era l'ultima incarnazione del *nemico principale*, che sviava e corrompeva le ultime leve dell'eversione. E il tono precipitava in quello di un epicidio: « Così, in Pessoa, si declina la lotta, si seppellisce l'energia vitale eversiva ». Nel maestro degli eteronimi si compiva il malefico disegno della « controrivoluzione sovrastrutturale ».

Seicento libri in una stessa collana sono un'enormità, se si pensa a quanto meno numerosi erano quelli ospitati nella torre di Montaigne o nello studio di Spinoza. Con seicento libri si potrebbe comporre un paesaggio mentale vasto e variegato. Forse uno di quei paesaggi fiamminghi dove gli eventi più significativi si scoprono in lontananza, in zone poco battute, dove vediamo aggirarsi figure minuscole. È un paesaggio dove sarebbe facile perdersi.

Mi domando come un lettore che abbia oggi appena imparato a leggere si troverà, quando verrà il momento, in quel paesaggio. Può darsi che non lo soddisfi e gli dia subito voglia di partire – e allora sarei molto curioso di seguirlo. Ma credo che non potrebbe evitare di riconoscere una certa costanza e ricorrenza negli elementi, per quanto disparati. Si può anche fare una prova, prendendo i primi titoli dell'anno 2006, il quarantunesimo della collana.

Elizabeth Bishop non potrà che essere accolta fra gli Imperdonabili di cui scriveva Cristina Campo. E si ritroverà vicina a Marianne Moore, che le fu la più vicina in vita. Il Confucio di Simon Leys risponde al *Tao tê ching* e al *Libro del Signore di Shang* di Duyvendak. Due sinologi quanto mai diversi, uno olandese e l'altro belga, che si propongono di trasporre con precisione e sobrietà testi della Cina antica, ardui e inesauribili. *Cargo* di Simenon si allineava ad altri ventitré romanzi « non-Maigret » dello stesso autore. Con lui la regola del libro unico si rovescia: unico non è il singolo titolo, ma il *corpus* intero dei romanzi, nel loro moltiplicarsi e disperdersi. *David Golder* di Irène Némirovsky si concatena alle storie crudeli di un'altra russa a Parigi negli stessi anni: Nina Berberova. E i personaggi potrebbero trasferirsi facilmente dalle storie dell'una a quelle dell'altra. E così avanti, per ciascun titolo.

Parlando con Eckermann, Goethe aveva accennato all'idea di *Weltliteratur*: la « letteratura universale » come sbocco ineluttabile di tutto ciò

che si scriveva. «La letteratura nazionale ormai non vuol dire gran che, si entra nell'epoca della letteratura universale e ciascuno deve contribuire ad affrettare l'arrivo di quest'epoca».

Così venne l'epoca non solo della letteratura, ma dell'ibridazione universale. E un giorno Borges avrebbe aggiunto, con l'intera sua opera, una glossa: tutto può essere considerato come letteratura. È oggi questo il vascello fantasma che trasporta tutte le possibili combinazioni di forme e le accoglie su un fondo neutro, equanime, che non è uno schermo ma una mente ipotetica. Ed è forse uno dei rari privilegi dei nostri tempi che questo fatto, di per sé inaudito, sia penetrato nella sensibilità generale, senza incontrare ostacoli. Ormai la letteratura o non viene percepita affatto (è la normalità) o difficilmente riesce a distinguersi dal tutto. Anche a questo dobbiamo se quei seicento titoli della Biblioteca si sono potuti accostare senza creare urti e stridori. Passare da uno qualsiasi a tutti gli altri è diventato plausibile per ogni lettore, come lo è stato per chi ha contribuito a farli accogliere entro la stessa cornice. Ed è questo, in fondo, il motivo segreto che anima l'idea di collana – e della Biblioteca più di ogni altra: essere presa alla lettera, in modo che ogni grano rimanga legato a tutti gli altri nello stesso filo.

Decisivo, per le fortune della Biblioteca, fu che si stabilisse un certo rapporto di complicità fra la collana e il suo oscuro, composito e percettivo

pubblico. Se ne possono dare vari esempi, ma il più clamoroso si presentò con Simenon.

Quando andai a incontrarlo a Losanna, nell'autunno del 1982 – insieme a Daniel Keel e a Vladimir Dimitrijević (il primo: editore di Simenon in lingua tedesca; l'altro: il massimo conoscitore di Simenon che abbia incontrato) –, la situazione dei suoi libri in Italia era la seguente: molti Maigret, in edizione da chiosco di stazione – e nessuno dei «non-Maigret» o «romanzi duri», come li chiamava Simenon. Molti ovviamente erano stati pubblicati, a partire dagli anni Trenta, visto che Mondadori era stato, per Simenon, il primo dei suoi grandi editori stranieri. Ma tutti, a poco a poco, erano usciti di circolazione. Simenon non si rendeva conto che tale fosse lo stato delle cose e rimase colpito. Aggiunsi che il nostro piano era di pubblicare i «non-Maigret» nella Biblioteca, presentandoli come l'opera di uno dei maggiori narratori del secolo.

Fu solo l'inizio, perché sussistevano ostacoli contrattuali. Avevo quasi perso le speranze di arrivare a una soluzione, quando finalmente Simenon – notoriamente drastico nel trattare con gli editori – mi fece sapere, due anni dopo, che si poteva andare avanti. E credo sia stata determinante una lunga lettera di Fellini in appoggio al nostro piano. Tra Fellini e Simenon c'era una intesa totale. E Fellini conosceva l'opera di Simenon come nessun altro in Italia.

Il primo Simenon che pubblicammo, nell'aprile 1985, fu *Lettera a mia madre*, nella Piccola Biblioteca. Non solo perché è un testo bruciante,

di altissima intensità, ma per un motivo che riguardava l'autore. Simenon infatti era rimasto offeso perché Mondadori aveva sempre evitato di pubblicare quel piccolo libro, sostenendo che era « troppo corto ». La *Lettera* non ebbe un successo immediato, anche se alcuni – pochi – si resero conto che si trattava di un testo rivelatore.

Ma sapevamo benissimo che la riuscita dell'esperimento Simenon si sarebbe potuta giudicare soltanto sull'esito dei romanzi « non-Maigret ». Se fossimo stati Einaudi negli anni Cinquanta, ci saremmo subito preoccupati di trovare un prefatore che legittimasse l'operazione e indirizzasse il lettore verso una corretta lettura dell'autore. Ma Adelphi non era mai stata incline agli inquadramenti e alla pedagogia, che inevitabilmente andavano insieme con un certo paternalismo verso il lettore. Decidemmo dunque di presentare Simenon come uno dei grandi scrittori del Novecento, ma dandolo per sottinteso. E, in quel momento, non si può dire che fosse un giudizio diffuso: oggi Simenon si trova nella Pléiade, ma allora – anche in Francia – non si incontrava spesso il suo nome nelle storie letterarie.

Non era facile scegliere con quale romanzo iniziare. Ne parlai a lungo con Dimitrijević – e alla fine la scelta cadde sulle *Finestre di fronte*. Innanzitutto perché era uno dei romanzi più perfetti di Simenon, pressoché dimenticato in Francia e ignorato in Italia. Ma c'era anche un altro motivo: pubblicato nel 1933, e ambientato a Batum

sul Mar Nero, quel romanzo raccontava la Russia sovietica come nessuno era riuscito sino allora. Quando aveva scritto quel romanzo, Simenon, il mago delle atmosfere, come spesso lo avrebbero chiamato, aveva appena sfiorato l'Unione Sovietica. Nei suoi ricordi dell'anno 1933, Tigy, a quel tempo moglie di Simenon, annota: «A giugno facciamo vela verso la Turchia: Istanbul, Ankara; poi la Russia del Sud: costa del Mar Nero, Odessa, Jalta, Sebastopoli, Batum. Il romanzo *Le finestre di fronte* dirà chiaramente fino a che punto l'ambiente russo è deprimente, angoscioso, senza sicurezza. La delazione, la diffidenza sono la regola. Abbiamo rischiato di essere trattenuti e bloccati a Batum. Sembrava che i nostri visti non fossero in ordine. Per fortuna il caviale è formidabile. Intervista con Trockij a Prinkipo».

Ma tanto era bastato a Simenon. Con le sue formidabili antenne, aveva *sentito l'aria* della Russia sovietica, con la pura arte del raccontare era subito entrato nelle vene di quell'immenso sistema poliziesco e persecutorio che, ancora ventiquattro anni dopo, alcuni fra i più rispettabili intellettuali italiani avrebbero definito «Stato guida». Era un caso di precisione visionaria, di cui non molti sarebbero stati capaci.

Le finestre di fronte venne pubblicato nell'ottobre del 1985 in una tiratura di 9000 copie. Eravamo tutti molto curiosi di vedere quali sarebbero state le reazioni sulla stampa. E il segnale decisivo venne subito. A metà novembre il «Corriere della Sera» pubblicò un elzeviro di Goffredo Pari-

se, *Georges Simenon e il giallo « metafisico »*, che lesse con un vago senso di allucinazione, perché vi era detto, con grande eleganza e incisività, tutto quello che speravo potesse essere percepito, non solo del libro ma del modo in cui veniva presentato. Il punto di partenza erano il risvolto e la copertina (in quel caso un Willink, che per altro certamente *non* rappresentava un paesaggio del Mar Nero). E intessendo il discorso a partire da considerazioni strettamente editoriali, Parise giungeva dritto al cuore del libro: « Scritto intorno agli anni Trenta da un genio, questo breve capolavoro è il romanzo della polizia, del controllo, dell'annullamento totale dell'uomo sotto la più potente, importante e demiurgica dittatura poliziesca che l'uomo moderno abbia mai conosciuto ». Poco dopo, con tocco magistrale, Parise accennava a « scene costumi e nomi che paiono coperti dalla cipria bianca della pittura surrealista e metafisica ». La stessa *cipria bianca* che copre gli edifici dipinti da Willink nel quadro in copertina.

Dopo quell'articolo di Parise, non ricordo che alcuno si azzardasse a mettere in dubbio l'idoneità di Simenon a essere considerato uno dei maggiori narratori del Novecento. E l'entusiasmo di Parise deve essere filtrato in non pochi lettori se i quarantacinque romanzi successivi si sono stabilizzati su una tiratura iniziale di 50.000 copie.

Nel suo articolo, Parise si soffermava a lungo sul curioso fenomeno per cui un qualsiasi lettore, dopo aver osservato e sfogliato in libreria un

libro di cui nulla sa, giunge al punto in cui, «invoogliatissimo, afferra il libro e se lo porta a casa impaziente di leggerlo. Lo legge e scopre che è un capolavoro. Perché *tout se tient*? Innanzitutto perché l'editore ha scoperto un vero capolavoro, leggendolo e non dandolo da leggere, e così copertina e risvolto di copertina vengono da sé, seguono il capolavoro ispirati e vitalizzati da esso. Ed ecco il processo per cui il lettore afferra il libro, corre a casa, mette da parte ogni cosa, si immerge nella lettura e scopre a sua volta che è un capolavoro. Semplice, no? E invece pare sia difficilissimo nell'odierna editoria, tanto difficile che quando accade è una festa».

Il processo a cui accennava Parise implicava che si stabilisse un rapporto di complicità fra editore e lettore. Rapporto che i dottrinari del marketing, nelle loro abissali riflessioni, definiscono «valore aggiunto del marchio», con espressione che a loro pare più appropriata. Come può stabilirsi quel rapporto? La complicità con persone che non si conoscono può crearsi solo sulla base di loro reiterate esperienze di non-delusione. Ma come si può essere sicuri di non deludere? È praticamente impossibile, se si ha a che fare con una schiera di ignoti, quanto mai disparati, come coloro che possono prendere in mano un libro. È meglio rinunciare. O altrimenti ridursi a una regola minima: pensare che non deluda ciò che almeno non ha deluso noi stessi (intendendo quel minuscolo gruppo che forma la testa di una casa editrice). Se si applica questa regola, il risultato (il libro pubblicato)

sarà altamente idiosincratco. A un punto tale che molti non lo prenderanno neppure in mano, semplicemente per mancanza di interesse. E sono appunto questi i lettori che sarebbero certamente delusi. Rimangono gli altri: molto pochi, in linea di principio. Ma che possono anche diventare molti. Sono questi gli affini, attirati magari, avrebbe detto Parise, da una immagine di copertina, che dà « modo di ricreare, attraverso l'illustrazione, l'atmosfera o *Stimmung* del libro ». E saranno questi i non-delusi, con i quali, col tempo, l'editore può stabilire una tacita alleanza.

Si può obiettare, a questo punto, che l'opera di Simenon ha una tale energia intrinseca e una tale capacità di penetrazione capillare che certi effetti non devono stupire. Non si capisce però, allora, come gli stessi effetti non si producano negli Stati Uniti o in Inghilterra o in Germania o nella stessa Francia (per i romanzi « non-Maigret » di cui qui si parla). Evidentemente ha ancora una qualche importanza, per certe opere e per certi lettori, il modo in cui i libri vengono presentati e il contesto – che può essere accennato anche solo da una cornice – in cui appaiono. È appunto quella la funzione essenziale dell'editore. Finché tale complicità riuscirà a stabilirsi, l'editoria rimarrà un gioco appassionante. Ma se un giorno, che molti si augurano vicino, tutto questo divenisse superfluo, sia per i singoli libri sia per i singoli lettori, si entrerebbe davvero in un'altra èra. Allora occorrerebbe anche definire in modo diverso

l'atto stesso del leggere. E certamente si leggerebbero altri libri.

Ricordo l'occasione in cui incontrai per la prima volta Padre Pozzi. Era il 1976 e si presentava una nuova collana di classici italiani, la Ricciardi-Einaudi. Per qualche tempo i discorsi procedettero su binari piuttosto prevedibili, incluso il rammarico d'obbligo per la scarsa sensibilità dei lettori italiani verso la loro letteratura. E qui intervenne Padre Pozzi, con una veemenza e un fuoco che mi sembrarono ammirevoli. Non si tratta, disse, di deprecare una generica insensibilità dei lettori, ma di verificare anzitutto a che cosa essi si rivelano insensibili. Ora, ciò che i lettori incontrano oggi sui banchi delle librerie *non è* la letteratura italiana ma una sua *sezione*, piuttosto ristretta, a cui tale letteratura è stata ridotta dagli sforzi congiunti di italianisti e editori. Ciò che rimane fuori da tale area è enorme. Pozzi ne diede allora vari esempi. Citò in primo luogo la letteratura religiosa, che è intesuta fin dalle origini alla letteratura italiana e oggi in gran parte è rimossa. Inutile dire che aderivo totalmente alle sue parole. Ma anche un altro punto mi colpì: davanti a me avevo un grande filologo, un grande critico e insieme un vero *homo religiosus* – e le tre fisionomie coincidevano, con una naturalezza che andava a rafforzare ciascuno dei tre aspetti. Dopo tutto, penso oggi e pensavo allora, la mistica è una scienza esatta,

come ben sapevano i veggenti vedici – e da essa deriva ogni altra specie di esattezza.

A questa fisionomia di Padre Pozzi vorrei ora affiancarne un'altra, quella dell'uomo che tracciò il primo programma di Adelphi, all'inizio degli anni Sessanta: Roberto Bazlen. Di Bazlen potrei dire innanzitutto che era forse l'uomo più religioso che abbia conosciuto e certamente il meno bigotto. Le sue letture erano sterminate, ma in fondo un solo genere di libri lo appassionava, qualsiasi forma avesse e a qualsiasi epoca o civiltà appartenesse: quel genere di libri che sono un esperimento della conoscenza, e come tali possono trasmutarsi nell'esperienza di chi li legge, trasformandola a sua volta. Mi accorgo di aver così definito anche l'*animus* nonché l'*anima* dei libri religiosi pubblicati da Adelphi: opere scelte non già in omaggio a una qualche doverosità culturale, non già perché rappresentative di una sorta di Unesco dello spirito, che è l'esatto opposto di ciò che ci siamo sempre proposti, ma perché portatrici di una possibilità della conoscenza ignorando la quale la nostra vita sarebbe semplicemente più angusta.

Mi rendo conto di aver messo l'accento sulla parola « conoscenza », senza mai riferirmi a quell'altra parola, « fede », che di solito incontriamo per prima, anche nei dizionari, quando si parla di religione. Ma non voglio certo ignorare la difficoltà che pone questa virtù teologale. La ragione della provvisoria omissione sta in questo: che paradossalmente la parola « fede », per l'usura semantica che ha subito, spesso finisce per

diventare un ostacolo e non già un aiuto per accedere al religioso nella accezione che intendevo. Al punto che, per coniugarla con la parola conoscenza, sentirei il bisogno di tradurla in sanscrito. I veggenti vedici parlavano di *śraddhā*, che significa «fiducia nell'efficacia dei gesti rituali». E qui occorre una glossa: «gesto rituale», per i veggenti vedici, significava innanzitutto «gesto mentale». Un gesto mentale tendenzialmente perpetuo, così come il gesto rituale, nella visione vedica, occupava la totalità dell'anno, quindi del tempo. Tutto questo è facilmente ritraducibile in termini a noi più vicini: che cos'è infatti l'orazione ininterrotta di cui parla la *Via di un pellegrino* dell'Anonimo russo se non un gesto mentale perpetuo? E che cosa implica quel «gesto mentale» se non la virtù dell'abbandono, quale fu illustrata con sublime perspicuità da Jean-Pierre de Caussade nelle sue lettere sull'abbandono alla Provvidenza Divina? Ma vorrei darvi anche un altro esempio, che potrebbe essere definito come la «scena originaria» della *śraddhā*, di questa singolare forma della fede. Il primo libro che ebbi occasione di tradurre e curare per Adelphi, nel 1966, fu l'autobiografia di sant'Ignazio di Loyola. Testo breve e aspro dettato dal Santo nei suoi ultimi anni al fedele Gonçalves da Cámara e giunto a noi in una redazione per metà in castigliano, per metà in italiano. È un resoconto rapido e scabro, che conserva il respiro della narrazione orale. Sappiamo che sant'Ignazio fu in giovinezza un uomo d'armi, dal carattere violento e infiammato dai

romanzi di cavalleria. Un giorno, quando la mutazione religiosa già agiva in lui, ma ancora in mezzo a vari tormenti, sant'Ignazio si trovò a cavalcare una mula sulla strada di Montserrat. E qui cedo la parola al suo racconto: «Dunque, mentre andava per la sua strada, lo raggiunse un moro, che cavalcava un mulo; e discorrendo, vennero a parlare di Nostra Signora; e il moro disse che sì gli sembrava che la Vergine avesse concepito senza uomo; ma che avesse partorito restando vergine non poteva crederlo e, a prova di ciò, dava le cause naturali che gli si offrivano. Il Pellegrino non poté smuoverlo da quella opinione, per quante ragioni adducesse. E così il moro proseguì per la sua strada con tanta fretta che il Pellegrino lo perse di vista, restando a pensare a quel che era successo con il moro. Gli sopravvennero allora degli impulsi che portavano lo scontento nella sua anima, sembrandogli di non aver fatto il suo dovere, e suscitavano anche il suo sdegno contro il moro, sembrandogli di aver fatto male a consentire che un moro dicesse quelle cose di Nostra Signora, e di essere obbligato a difendere il suo onore. E così lo prendevano desideri di andare in cerca del moro e di pugnalarlo per quel che aveva detto; e perseverando molto nella lotta di questi desideri, alla fine restò in dubbio, senza sapere che cosa fosse tenuto a fare. Il moro, che lo precedeva, gli aveva detto che andava in un luogo un poco più avanti sulla sua stessa strada, molto vicino alla via maestra, ma che la via maestra non attraversava.

« E allora, stanco di esaminare che cosa fosse bene di fare, non trovando cosa certa a cui risolversi, decise così, cioè che avrebbe lasciato andare la mula a briglia sciolta fino al punto in cui si dividevano le strade; e se la mula avesse preso la strada del villaggio, sarebbe andato in cerca del moro e lo avrebbe pugnalato; e se non fosse andata verso il villaggio, ma avesse preso la strada maestra, lo avrebbe lasciato stare. Fece così come aveva pensato, e Nostro Signore volle che, benché il villaggio distasse poco più di trenta o quaranta passi e la strada che vi menava fosse più larga e migliore, la mula prese la strada maestra e lasciò la strada del villaggio ».

Dopo questo episodio, sant'Ignazio passa subito oltre, senza commentarlo. Ma noi sappiamo oggi che quella scena di un'incertezza fra due vie, una che lo avrebbe condotto ad assassinare un ignoto moro, l'altra che condusse sant'Ignazio a Montserrat e a tutto il resto della sua vita, è un'immagine mirabilmente icastica di quella *śraddhā*, di quella fiducia in un qualche rapporto fra la mente e il mondo che tocca in ogni istante la vita di tutti noi. Si intenda: di tutti noi senza distinzione, che apparteniamo o meno a una confessione religiosa. Arrivati a questo punto, dovrebbe essere chiaro che il religioso, inteso in questa accezione dei suoi due termini indispensabili – conoscenza e fede (la *śraddhā*) –, investe ogni angolo della nostra esperienza, poiché in ogni angolo della nostra esperienza noi siamo in contatto con cose che sfuggono al controllo del nostro io – e proprio

nell'ambito di ciò che è al di là del nostro controllo si trova quel che per noi è più importante ed essenziale. È questa in fondo la ragione per cui i libri che sinora ho menzionato sono stati pubblicati da Adelphi. A essi si associano, talvolta giustapposti e talvolta sovrapposti, i libri di materia mitologica – « non perfettamente sinonimi », come osservava Padre Pozzi. Anche in questo caso si tratta del rapporto con l'ignoto. Se ovunque, nelle foreste brasiliane come nel deserto del Kalahari, nella Cina arcaica come nella Grecia omerica, in Mesopotamia e in Egitto come nell'India vedica, la prima forma in cui si è manifestato il linguaggio è stata quella del racconto – e ogni volta di un racconto che parlava di esseri non del tutto umani –, questo presuppone che nessun altro uso della parola apparisse più efficace per stabilire un contatto con entità che ci avvolgono e ci sopravanzano. E non c'è pericolo che queste storie, spesso immensamente remote nel tempo e nello spazio, ci risultino estranee o inavvicinabili. Tutte le storie mitiche, qualunque sia la loro origine, hanno a che fare con qualcosa che ci è molto vicino, anche se spesso lo ignoriamo. E nulla vale a dimostrarcelo come appunto un'altra storia, questa volta chassidica, raccontata da Martin Buber e ripresa da Heinrich Zimmer:

« Rabbi Eisik, figlio di Rabbi Jekel, viveva nel ghetto di Cracovia. La sua fede era rimasta intatta durante anni di afflizione ed era un pio servo del Signore.

« Una notte ebbe un sogno; il sogno gli ordinava

di andare lontano, fino alla capitale del regno di Boemia, Praga. Lì avrebbe trovato un tesoro nascosto, sepolto sotto il ponte che collega la città con il castello. Il rabbi rimase sorpreso, ma ritardò la partenza. Il sogno tornò due volte ancora. Alla terza volta, il rabbi si preparò per il viaggio e partì.

«Arrivato nella città di Praga, Rabbi Eisik scoprì che il ponte era sorvegliato da sentinelle, giorno e notte. Così non riusciva a trovare un'occasione per scavare. Tornava ogni mattina e si aggirava vicino al ponte fino alla sera, osservando le sentinelle, studiando senza farsene accorgere il suolo e la muratura. Finalmente il capo delle guardie, colpito dall'insistenza del vecchio, gli si avvicinò e gli chiese se avesse perduto qualcosa o se per caso aspettasse l'arrivo di qualcuno. Allora Rabbi Eisik raccontò, con semplicità, del sogno che aveva avuto. Il capo delle guardie si mise a ridere.

«“Ah, se è così, povero voi” disse. “Avete consumato le vostre scarpe solo per un sogno? Ma quale persona assennata si affiderebbe a un sogno? Se io mi fossi affidato a un sogno, in questo momento non sarei qui, mi sarei messo a fare anch'io un viaggio altrettanto sciocco quanto il vostro, e sinceramente con lo stesso risultato. Ma lasciate che vi racconti il mio sogno”.

«Il rabbi provava simpatia per l'ufficiale e si dispose di buon animo ad ascoltarlo. Così disse l'ufficiale: “Ho sognato una voce che mi ingiungeva di andare a Cracovia e lì cercare un grande tesoro nella casa di un rabbi dal nome Eisik figlio

di Jekel. Avrei trovato il tesoro in un angolo sporco della sua casa, dietro la stufa. Immaginarsi: Eisik figlio di Jekel” disse ancora il capitano, ridendo. “Immaginatevi: andare a Cracovia e buttar giù tutti i muri del ghetto, perché lì una metà degli uomini si chiama Eisik e l’altra metà si chiama Jekel!”. E continuava a ridere.

« Intanto il rabbi ascoltava avidamente, senza darlo a vedere. Poi, dopo essersi inchinato profondamente e aver ringraziato lo straniero, che ormai era suo amico, si affrettò a tornare verso la sua città. Entrato in casa, si mise a scavare nell’angolo più oscuro e sporco, dietro la stufa, e lì trovò il tesoro che pose fine alle sue disgrazie. Con una parte di quel denaro fece costruire una casa per la preghiera che ancora oggi porta il suo nome ».

Qual è il punto – almeno il primo punto di questa mirabile storia? Non certo che il vero tesoro sta sempre accanto a noi. Questo somiglierebbe troppo a un rassicurante luogo comune. Il tesoro accanto a noi, di per sé, è inerte, come se fosse inesistente. Il punto vero è il viaggio, anzi: il viaggio improbabile. Un viaggio improbabile perché porta lontano, in un luogo incongruo – e soprattutto affidandosi, con un gesto di *śraddhā*, a qualcosa che per definizione è elusivo e non dà garanzie: un sogno. Ma è solo il viaggio che fa esistere il tesoro. E tanto dovrebbe bastare, come risposta alla domanda sull’utilità delle mitologie. La prima virtù delle storie, dopo tutto, è l’evidenza, un’evidenza che parla da sola, dal tessuto della storia stessa.

Un buon editore è quello che pubblica circa un decimo dei libri che vorrebbe e forse dovrebbe pubblicare. Le opere religiose e mitologiche del catalogo Adelphi dovrebbero perciò essere viste come indicazione di un tracciato dove, in ogni direzione, ai libri presenti si accompagnano molti libri virtuali, come ombre amiche. E vorrei aggiungere che un buon editore è anche quello nei cui libri queste ombre amiche vengono naturalmente e irresistibilmente suscitate. Ci fanno cenni da luoghi remoti, da spazi che sono tuttora immensi, in attesa di essere di nuovo evocate, nella forma usuale di pagine da leggere.