



Roberto Calasso è nato a Firenze nel 1941. Dopo il liceo classico si è laureato in letteratura inglese con Mario Praz con una tesi dal titolo I geroglifici di Sir Thomas Browne. A soli ventuno anni entra nella casa editrice Adelphi, introdotto da Bobi Bazler, suo amico e maestro. Nel 1971 diventa direttore editoriale dell'Adelphi e nel 1990 ricopre la carica di consigliere delegato. Dal 1999 assume l'incarico di presidente della prestigiosa casa editrice e lo scorso anno è stato nominato "visitor professor" per la cattedra Weidenfeld di letteratura europea comparata presso l'Università di Oxford. Parallelamente alla sua attività editoriale prosegue la sua carriera di narratore e di saggista, che lo designa come uno dei più originali autori italiani. I suoi libri, tradotti in molte lingue, indagano il mito e il passato per raccontare il presente dell'uomo.

Premio Bagutta 2002

OPERE PRINCIPALI

Il rosa Tiepolo (2006)
Biblioteca Adelphi

K. (2005)
gli Adelphi

Cento lettere a uno sconosciuto (2003)
Piccola Biblioteca Adelphi

K.
(2002)
Biblioteca Adelphi

La letteratura e gli dèi
(2001)

Biblioteca Adelphi

Ka
(1999)
gli Adelphi

I quarantanove gradini
(1991)
Biblioteca Adelphi

Le nozze di Cadmo e Armonia
(1988)
Biblioteca Adelphi

La rovina di Kasch
(1983)
Biblioteca Adelphi

L'impuro folle
(1974)
Biblioteca Adelphi



Palermo 1988 - 13° Convegno - Nietzsche e la scienza

da sinistra a destra: Roberto Calasso, Emanuele Severino ed Alfredo Fallica

Roberto Calasso

L'EDITORIA COME GENERE LETTERARIO

Traduzione di Andrea Filippi

Adelphiana

www.adelphiana.it

16 novembre 2001

Vorrei parlarvi di qualcosa che generalmente si dà per sottinteso, ma che poi si rivela niente affatto ovvio: l'arte di pubblicare libri. E prima vorrei soffermarmi un istante sulla nozione di editoria in sé, perché mi sembra che sia avvolta da una notevole quantità di equivoci. Se si chiede a qualcuno: che cos'è una casa editrice? la risposta abituale, e anche quella più ragionevole, è la seguente: si tratta di un ramo secondario dell'industria nel quale si tenta di fare denaro pubblicando libri. E che cosa dovrebbe essere una buona casa editrice? Una buona casa editrice sarebbe – se mi è concessa la tautologia – quella che si suppone pubblici, per quanto possibile, solo buoni libri. Quindi, per usare una definizione sbrigativa, libri di cui l'editore tende a essere fiero, piuttosto che vergognarsene. Da questo punto di vista, una tale casa editrice difficilmente potrebbe rivelarsi di particolare interesse in termini economici. Pubblicare buoni libri non ha mai reso spaventosamente ricco nessuno. O, per lo meno, non in misura comparabile a ciò che può accadere fornendo al mercato acqua minerale o computer o borse di plastica. A quanto pare un'impresa editoriale può produrre guadagni notevoli soltanto a condizione che i buoni libri siano sommersi fra molte altre cose di qualità assai differente. E quando si è sommersi, può facilmente accadere di annegare – e così sparire del tutto. Sarà poi bene ricordare che l'editoria in numerose occasioni ha dimostrato di essere una via rapida e sicura per sperperare e prosciugare patrimoni sostanziosi. Si potrebbe persino aggiungere che, insieme con roulette e cocottes, fondare una casa editrice è sempre stato, per un giovane di nobili natali,

uno dei modi più efficaci per dissipare la propria fortuna. Se è così, ci si chiede come mai il ruolo dell'editore abbia attratto nel corso dei secoli un così alto numero di persone – e continui a essere ritenuto affascinante, e per certi versi misterioso, anche oggi. Ad esempio non è difficile accorgersi che non c'è titolo più agognato da certi potenti dell'economia, i quali spesso se lo conquistano letteralmente a caro prezzo. Se tali persone potessero affermare che pubblicano verdure surgelate, anziché produrle, presumibilmente ne sarebbero felici. Si può allora giungere alla conclusione che, oltre a essere un ramo degli affari, l'editoria è sempre stata una questione di prestigio, se non altro perché si tratta di un genere di affari che al tempo stesso è un'arte. Un'arte in tutti i sensi, e sicuramente un'arte pericolosa perché, per esercitarla, il denaro è un elemento essenziale. Da questo punto di vista si può benissimo sostenere che ben poco è cambiato dai tempi di Gutenberg.

Eppure, se passiamo con lo sguardo su cinque secoli di editoria provando a pensare l'editoria stessa come un'arte, subito vediamo affiorare paradossi di ogni genere. Il primo potrebbe essere questo: in base a quali criteri si può giudicare della grandezza di un editore? Su questo punto, come era solito dire un mio amico spagnolo, «no hay bibliografía», non c'è bibliografia. Si possono leggere studi molto dotti e minuziosi sull'attività di certi editori, ma molto di rado ci si imbatte in un giudizio sulla loro grandezza, come invece normalmente avviene quando si tratta di scrittori o pittori. Di che mai sarà fatta, allora, la grandezza di un editore? Cercherò di rispondere alla domanda con qualche esempio.

Il primo, e forse il più eloquente, ci riporta alle origini dell'editoria. Con la stampa è accaduto un fenomeno che si sarebbe ripetuto più tardi con la nascita della fotografia. Sembra che a queste invenzioni siamo stati iniziati da maestri che hanno immediatamente raggiunto una inarrivabile eccellenza. Se si vuole capire l'essenziale della fotografia, basta studiare l'opera di Nadar. Se si vuole capire che cosa può essere una grande casa editrice, basta dare un'occhiata ai libri stampati da

Aldo Manuzio. Fu lui il Nadar dell'editoria. Fu il primo a immaginare una casa editrice in termini di forma. E qui la parola «forma» va intesa in molti e disparati modi. In primo luogo la forma è decisiva nella scelta e nella sequenza dei titoli da pubblicare. Ma la forma riguarda anche i testi che accompagnano i libri, nonché il modo in cui il libro si presenta in quanto oggetto. Perciò include la copertina, la grafica, l'impaginazione, i caratteri, la carta. Aldo medesimo era solito scrivere sotto forma di lettere o epistulae quei brevi testi introduttivi che sono i precursori non solo di tutte le moderne introduzioni, pre- e postfazioni, ma anche di tutti i risvolti di copertina, i testi di presentazione ai librai e le pubblicità di oggi. Fu quello il primo accenno al fatto che tutti i libri pubblicati da un certo editore potevano essere visti come anelli di un'unica catena, o segmenti di un serpente di libri, o frammenti di un singolo libro formato da tutti i libri pubblicati da quell'editore. Questo, ovviamente, è il traguardo più audace e ambizioso per un editore, e tale è rimasto da cinquecento anni. E se vi sembra che si tratti di un'impresa impraticabile, basterà ricordare che anche la letteratura, se non cela nel suo fondo l'impossibile, perde ogni magia. Qualcosa di analogo credo possa dirsi dell'editoria – o almeno di questo particolare modo di essere editore che certamente non è stato praticato molto spesso nel corso dei secoli, ma talvolta con risultati memorabili. Per dare un'idea di ciò che può nascere da questa concezione dell'editoria, accennerò a due libri stampati da Aldo Manuzio. Il primo fu pubblicato cinquecentodue anni fa con l'astruso titolo *Hypnerotomachia Poliphili*, che significa «Battaglia d'amore in sogno». Ma di che si trattava? Era quello che oggi si chiamerebbe un «primo romanzo». Oltretutto di autore sconosciuto (e a tutt'oggi enigmatico), scritto in una sorta di linguaggio immaginario, una specie di *Finnegans Wake* composto soltanto di miscugli e ibridazioni di parole latine e italiane. Un'operazione piuttosto azzardata, si direbbe. Ma che aspetto aveva il libro? Era un volume in folio, illustrato da magnifiche incisioni che costituivano una perfetta controparte

visiva del testo. Il che è ancora più azzardato. Ma a questo punto dobbiamo aggiungere qualcosa: secondo la stragrande maggioranza degli appassionati di libri, questo è il più bel libro mai stampato. Il che può essere verificato da ciascuno di voi, se mai vi capitasse in mano una copia di quella edizione o anche, alla peggio, un buon facsimile. Quel libro era ovviamente un colpo di genio, unico e irripetibile. E nel crearlo l'editore ebbe un ruolo capitale. Ma non dovete pensare che Manuzio fosse grande solo come approntatore di tesori per i bibliofili dei secoli a venire. Il secondo esempio che lo riguarda va in una direzione del tutto diversa: tre anni dopo la *Hypnerotomachia*, nel 1502, Manuzio pubblicò un'edizione di Sofocle in un formato che egli volle definire *parva forma*, «piccola forma». Ecco qui una fotocopia del frontespizio e della prima pagina. Come potete vedere, è il primo tascabile della storia, il primo paperback. Alla lettera, il primo libro che si poteva infilare in una tasca. Inventando un libro di simile formato Manuzio trasformò i gesti che accompagnano la lettura. Così l'atto stesso di leggere mutò in modo radicale. Osservando il frontespizio potrete ammirare l'eleganza del carattere greco corsivo che qui venne usato per la prima volta e in seguito diventò un prezioso punto di riferimento. Perciò Manuzio fu capace di raggiungere due risultati opposti: da una parte creare un libro come la *Hypnerotomachia Poliphili* che non avrebbe mai avuto uguali, ed è quasi l'archetipo del libro unico. Dall'altra, creare un libro del tutto diverso, come il Sofocle, che invece sarebbe stato copiato milioni e milioni di volte ovunque, sino a oggi.

Non dirò di più su Aldo Manuzio perché già vedo profilarsi una domanda nella vostra mente, domanda che si potrebbe formulare così: Bene, tutto ciò è affascinante e appartiene alle glorie del Rinascimento italiano, ma che cosa ha a che vedere con noi e con gli editori di oggi, sommersi dalla marea crescente di cd-rom, siti internet, e-book e dvd – per non parlare degli svariati incestuosi connubi tra tutti questi congegni. Se avrete la pazienza di seguirmi ancora per qualche istante, cercherò

di dare una risposta a questa domanda usando qualche altro esempio. Infatti, se vi dicessi senza mezzi termini che a mio avviso un buon editore dei giorni nostri dovrebbe semplicemente tentare di fare quel che faceva Manuzio a Venezia nell'anno primo del sedicesimo secolo, voi potreste pensare che stia scherzando – mentre non scherzo affatto. Così vi parlerò di un editore del ventesimo secolo proprio per mostrarvi come abbia agito esattamente in quel modo, anche se in un contesto del tutto diverso. Si chiamava Kurt Wolff. Era un giovane tedesco, elegante, ricco, ma neppure troppo. Voleva pubblicare nuovi scrittori di alta qualità letteraria. Così inventò per loro una collana di libretti piuttosto inconsueti, di formato verticale, chiamata «Der Jüngste Tag», «Il giorno del giudizio», un titolo che oggi sembra del tutto appropriato a una collana di libri a cui capitò di uscire in Germania per lo più durante la prima guerra mondiale. Se date un'occhiata a questi libri di colore nero, snelli e austeri, con le etichette incollate sopra, come su quaderni di scuola, forse vi verrà da pensare: «È così che dovrebbe presentarsi un libro di Kafka». E in effetti vari dei racconti di Kafka vennero pubblicati in questa collana. Fra questi La metamorfosi, nel 1917, con una bella etichetta azzurra e una cornice nera. All'epoca Kafka era un giovane scrittore poco conosciuto ed estremamente discreto. Ma, leggendo le lettere che Kurt Wolff gli scriveva, vi renderete conto immediatamente, dal suo tatto squisito e dalle delicate premure, che l'editore semplicemente sapeva chi era il suo corrispondente. Kafka, per altro, non era certo il solo giovane scrittore pubblicato da Kurt Wolff. In quello stesso 1917, anno piuttosto turbolento per l'editoria, Kurt Wolff raccolse in un almanacco, che aveva per titolo Vom Jüngsten Tag, testi di alcuni giovani autori. Ecco qui l'almanacco ed ecco alcuni degli autori: Franz Blei, Albert Ehrenstein, Georg Heym, Franz Kafka, Else Lasker-Schüler, Carl Sternheim, Georg Trakl, Robert Walser. Sono i nomi dei giovani scrittori che, in quell'anno, si trovarono riuniti sotto il tetto del medesimo giovane editore. E quegli stessi nomi, nessuno escluso, rientrano nella lista degli autori

essenziali che un giovane oggi deve leggere se vuole sapere qualcosa della letteratura in lingua tedesca nei primi anni del ventesimo secolo.

A questo punto la mia tesi dovrebbe apparire abbastanza chiara. Aldo Manuzio e Kurt Wolff non fecero nulla di sostanzialmente differente, a distanza di quattrocento anni l'uno dall'altro. Di fatto praticavano la stessa arte dell'editoria – benché quest'arte possa passare inosservata agli occhi dei più, editori inclusi. E quest'arte può essere giudicata in entrambi i casi con gli stessi criteri, il primo e l'ultimo dei quali è la forma: la capacità di dare forma a una pluralità di libri come se essi fossero i capitoli di un unico libro. E tutto ciò avendo cura – una cura appassionata e ossessiva – della veste di ogni volume, del modo in cui esso viene presentato. E infine anche – e non è certo il punto di minore importanza – di come quel libro può essere venduto al più alto numero di lettori.

Circa quarant'anni fa Claude Lévi-Strauss propose di considerare una delle attività fondamentali del genere umano – vale a dire l'elaborazione di miti – come una forma particolare di bricolage. Dopo tutto i miti sono costituiti di elementi già pronti, molti dei quali derivanti da altri miti. A questo punto suggerisco sommessamente di considerare anche l'arte dell'editoria come una forma di bricolage. Cercate di immaginare una casa editrice come un unico testo formato non solo dalla somma di tutti i libri che vi sono stati pubblicati, ma anche da tutti gli altri suoi elementi costitutivi, come le copertine, i risvolti, la pubblicità, la quantità di copie stampate e vendute, o le diverse edizioni in cui lo stesso testo è stato presentato. Immaginate una casa editrice in questo modo e vi troverete immersi in un paesaggio molto singolare, qualcosa che potreste considerare un'opera letteraria in sé, appartenente a un genere specifico. Un genere che vanta i suoi classici moderni: ad esempio i vasti domini di Gallimard, che dalle tenebrose foreste e dalle paludi della «Série Noire» si estendono agli altopiani della «Pléiade», includendo però anche varie graziose città di provincia o insediamenti turistici che talvolta assomigliano ai villaggi Potëmkin di cartapesta

eretti in questo caso non per la visita di Caterina ma per una stagione di premi letterari. E ben sappiamo che, quando giunge a espandersi in questo modo, una casa editrice può assumere un certo carattere imperiale. Così il nome Gallimard suona fin nei lembi più remoti dove si spinge la lingua francese. O, su un altro versante, potremmo trovarci nelle vaste tenute dell'Insel Verlag, che danno l'impressione di essere appartenute per lungo tempo a un illuminato feudatario che ha lasciato infine le sue proprietà ai più devoti e provati intendenti... Non voglio insistere oltre, ma già vedete che in questo modo si potrebbero concepire mappe molto dettagliate.

Considerando le case editrici in questa prospettiva, apparirà forse più chiaro uno dei punti più misteriosi del nostro mestiere: perché un editore rifiuta un certo libro? Perché si rende conto che pubblicarlo sarebbe come introdurre un personaggio sbagliato in un romanzo, una figura che rischierebbe di squilibrare l'insieme o di snaturarlo. Un secondo punto riguarda il denaro e le copie: seguendo questa linea si sarà costretti a prendere in considerazione l'idea che la capacità di far leggere (o, per lo meno, comprare) certi libri è un elemento essenziale della qualità di una casa editrice. Il mercato – o la relazione con quello sconosciuto, oscuro essere che viene chiamato «il pubblico» – è la prima ordalia dell'editore, nell'accezione medioevale del termine: una prova del fuoco che può anche mandare in fumo considerevoli quantità di banconote. Pertanto, si potrebbe definire l'editoria un genere letterario ibrido, multimediale. E ibrido senza dubbio lo è. Quanto al suo mescolarsi con altri media, si tratta di un fatto ormai ovvio. Nondimeno l'editoria, in quanto gioco, resta fundamentalmente quello stesso vecchio gioco che Aldo Manuzio praticava. E un nuovo autore che ci viene incontro con un libro astruso è per noi molto simile al tuttora elusivo autore del romanzo intitolato *Hypnerotomachia Poliphili*. Finché questo gioco durerà, sono sicuro che ci sarà sempre qualcuno pronto a giocarlo con passione. Ma se un giorno le regole dovessero cambiare radicalmente, come

talvolta siamo indotti a temere, sono altrettanto sicuro che sapremo convertirci a qualche altra attività – e potremmo anche ritrovarci intorno a un tavolo di roulette, o di écarté o di black jack. Vorrei chiudere con un'ultima domanda e un ultimo paradosso. Fino a quali estremi si può spingere l'arte dell'editorial? È possibile ancora concepirla in circostanze in cui vengano tendenzialmente a mancare certe sue condizioni essenziali, come il denaro e il mercato? La risposta – sorprendentemente – è affermativa. Almeno se guardiamo a un esempio che ci è venuto dalla Russia. In piena rivoluzione d'ottobre, in quei giorni che furono, nelle parole di Aleksandr Blok, «un misto di angoscia, orrore, penitenza, speranza», quando le tipografie e già erano state chiuse a tempo indeterminato e l'inflazione faceva salire i prezzi di ora in ora, un gruppo di scrittori – fra i quali un poeta come Chodasevic¹ e un pensatore come Berdjaev, nonché il romanziere Michail Osorgin, che fu poi il cronista di quegli eventi – pensarono bene di lanciarsi nell'impresa apparentemente dissennata di aprire una Libreria degli Scrittori, che permettesse ancora ai libri, e soprattutto a certi libri, di circolare. Presto, la Libreria degli Scrittori divenne, nelle parole di Osorgin, «l'unica libreria a Mosca e in tutta la Russia in cui il primo venuto potesse acquistare un libro “senza autorizzazione”».

Ciò che Osorgin e i suoi amici avrebbero voluto creare era una piccola casa editrice. Ma le circostanze lo rendevano impossibile. Allora usarono la Libreria degli Scrittori come una sorta di doppio di una casa editrice. Non più un luogo dove si producevano libri nuovi, ma dove si tentava di dare ospitalità e circolazione ai libri numerosissimi – talvolta preziosi, talvolta comuni, spesso spaiati, comunque destinati a essere dispersi – che il naufragio della storia faceva approdare sul banco del loro negozio. Importante era mantenere in vita certi gesti: continuare a trattare quegli oggetti rettangolari di carta, sfogliarli, ordinarli, parlarne, leggerli negli intervalli fra un'incombenza e l'altra, in² e passarli ad altri. Importante era costituire e mantenere un ordine, una forma: ridotta alla

sua definizione minima e irrinunciabile, questa è appunto l'arte dell'editoria. E così fu praticata a Mosca fra il 1918 e il 1922, nella Libreria degli Scrittori. Che raggiunse l'acme della sua nobile storia quando i fondatori della libreria decisero, visto che l'editoria tipografica era impraticabile, di avviare la pubblicazione di una serie di opere in un unico esemplare scritto a mano. Il catalogo completo di questi libri letteralmente unici rimase nella casa di Osorgin a Mosca e alla fine è andato perso. Ma, nella sua fantomaticità, esso rimane il modello e la stella polare per chiunque provi a fare l'editore in tempi difficili. E i tempi sono sempre difficili. Questo testo è stato letto da Roberto Calasso il 17 ottobre 2001 a Mosca, nella sala del Museo di architettura Schusev che ospitava una mostra dedicata alla casa editrice Adelphi.

© roberto calasso

Intervista a Roberto Calasso

ANTONIO GNOLI

Quel pensiero nella terra di nessuno

Malgrado ogni evidenza la morte di Nietzsche rimane un enigma. Dieci anni, gli ultimi della sua vita, trascorrono nel dondolio del silenzio. Le parole tacciono, la scrittura tace. Parla solo chi non deve: la sorella anzitutto, qualche amico, gli allievi, gli entusiasti che si moltiplicano. Ma la preda Nietzsche pur immobile resta inafferrabile, mimetizzata nel suo silenzio.

L'effetto è tanto più strano se si pensa alla personalità multipla, all'infinita gamma di timbri che ha la sua voce, all'esercizio acrobatico nella contraddizione. Tutto e il suo contrario balena nella testa di questo pensatore.

Inafferrabile, ingiustificabile, insostenibile. È davvero questo Nietzsche? Lo chiedo a Roberto Calasso a capo della casa editrice Adelphi, che ha costruito l'edizione critica delle opere di Nietzsche curata da due straordinari elfi della filologia: Giorgio Colli eazzino Montinari. "Come sappiamo benissimo, in Nietzsche si trova tutto e si può partire verso tutto. È la sua stranezza, la sua singolarità. E questo carattere dovrebbe rimanere presente, credo, per qualsiasi lettore. Perciò le posso dire, se mai, quali cose ultimamente mi rendono un po' impaziente appunto perché mi sembra che offuschino questo aspetto di Nietzsche".

Ne insidiano la sua volatilità, a questo allude?

"Alludo al fatto che negli ultimi decenni si è tentato di dare a Nietzsche semplicemente la fisionomia del filosofo, esattamente come ce ne sono stati tanti prima e dopo di lui. E questo è stato il primo passo falso".

Perché?

"Perché così si è creato un grosso equivoco. Non che in Nietzsche non ci sia una sostanza filosofica enorme, e che egli stesso non voglia essere anche filosofo, ma di fatto questa esigenza si mescolava con molte altre e assumeva una fisionomia che non ha mai più ritrovato in seguito. Fatto che, a quanto pare, in qualche modo disturba. A leggere oggi gran parte della letteratura che viene prodotta su di lui si ha l'impressione che Nietzsche sia l'autore di un curriculum universitario. Quanto di più contrario a Nietzsche stesso si possa immaginare! Siamo immersi nella filosofia delle università, come la chiamava con sprezzo Schopenhauer".

Ma è anche un po' fatale che questo accada...

"Sì, come è fatale un certo appiattimento di qualsiasi cosa, appena si insedia nei manuali".

D'accordo, ma allora dove appigliarsi per rallentare quello che lei chiama appiattimento?

"Nell'ultimo Nietzsche si trova, più facilmente che altrove, quanto basta per capire che questo modo di intenderlo è un vicolo cieco. Se per esempio guardiamo a *Ecce homo* - cioè a come lui stesso ha visto se stesso - ci si accorge che è assolutamente incompatibile con questa visione. *Ecce homo* è un libro clamorosamente teatrale e

provocatorio e certamente non riducibile a tesi strettamente filosofiche. È piuttosto un repertorio di gesti che non un repertorio di tesi".

Si potrebbe parlare di una fisiologia nicciana...

"In effetti è un tratto per cui Nietzsche si differenzia da tutto il resto. Mi viene in mente una cosa che diceva Colli di Nietzsche e che trovo sacrosanta: il fatto che qualsiasi pagina uno legga di Nietzsche si sente, per ragioni non chiarissime, coinvolto e quasi sfidato. Cosa che non succede assolutamente frequentando la normale letteratura filosofica".

Dov'è la differenza?

"Se uno legge Descartes o Leibniz può benissimo essere illuminato o semplicemente respinto da quello che legge. Ma sono delle tesi che si compongono con altre e fanno parte di un apparato di pensieri articolati chiamato filosofia. Non c'è assolutamente quella reazione, in realtà anche umorale, che crea Nietzsche. Ed è anche il motivo per cui Nietzsche ha tanti nemici e amici fanatici".

Lei ridimensiona l'idea che l'aspetto filosofico sia dominante in Nietzsche, ma sa perfettamente, anche perché è un libro che la sua casa editrice ha pubblicato, che proprio Heidegger, con i suoi seminari su Nietzsche, ha accreditato questa immagine di filosofo.

"Premetto che considero il Nietzsche di Heidegger l'opera più importante che sia stata scritta fino a oggi sul tema. Detto questo, nella postfazione a Ecce homo - ormai remota, perché è del 1969 - dicevo già che con Heidegger si era compiuta la vendetta postuma di Wagner su Nietzsche. Innalzando Nietzsche a pensatore ultimo e supremo della metafisica, Heidegger ha provato a disinnescarlo, e lo ha così ricondotto alla gabbia da cui Nietzsche pretendeva di uscire. Con il suo procedimento avvolgente, con le sue catene verbali e concettuali, ha smussato le punte più affilate di Nietzsche e soprattutto ha neutralizzato il sapore della sua prosa, che rivela un gusto idiosincratico e irriducibile. Heidegger ha ritagliato all'interno di Nietzsche una figura che si presenta come una sorta di fatalità del pensiero occidentale. Il che è anche vero, ma il fato è più sottile, ambiguo e ramificato di quel che Heidegger vuole".

È una grande operazione strategica...

"È l'unica che poteva permettere a Heidegger di presentare poi il proprio pensiero come il primo addentrarsi nella radura che si apre al di là della metafisica. Prima però occorreva catturare quell'altro evaso dal castello incantato della metafisica che era Nietzsche stesso. Occorreva catturarlo e installarlo poi, con tutti gli onori, come direttore della prigione. Un'operazione paradossale, anche geniale. Ma noi ormai dovremmo essere capaci di vederla anche nel suo aspetto di macchinazione teatrale...".

Ma dov'è allora il Nietzsche che sfugge a Heidegger?

"Innanzitutto nel timbro della sua prosa. Ho appena riaperto il saggio di Gottfried Benn - che abbiamo pubblicato qualche anno fa in Lo smalto sul nulla - dedicato a Nietzsche cinquant'anni dopo la sua morte.

L'ho riaperto e ho trovato che si può sottoscrivere ancora oggi parola per parola. Innanzitutto queste: "Il suo stile periglioso, tempestoso, balenante, la sua dizione

irrequieta, il suo negarsi a ogni idillio e a ogni fondamento di carattere generale, l'aver assunto la psicologia degli istinti, la costituzione organica come motivo, la fisiologia come dialettica - conoscenza come emozione, tutta la psicoanalisi, tutto l'esistenzialismo, tutto ciò è opera sua. Egli è, come appare sempre più chiaramente, la gigantesca figura dominante dell'epoca postgoethiana". Non siamo andati molto avanti rispetto a queste parole. Nietzsche è sempre qualche passo avanti a noi - e la sua espressione ha qualcosa di irridente...".

Vuol dire che dal 1950 poco o niente si è aggiunto?

"Il fatto capitale è stata l'edizione Colli-Montinari, che ha reso impossibile insistere su una quantità di sciocchezze correnti e, al tempo stesso, ha reso possibile leggere tutto il Nietzsche pubblico in parallelo con il laboratorio segreto dei frammenti postumi. Per il resto, soprattutto negli ultimi vent'anni, si fa notare quell'appiattimento di cui parlavamo all' inizio...".

Eppure negli anni Sessanta erano accaduti alcuni fatti, alcune novità a cominciare dal libro di Heidegger che vede la luce nel 1961.

"È una data importante, come il 1962 quando esce il libro di Deleuze, e il 1969 quando appare il saggio di Klossowski. E poi, visto che parliamo di date, c'è anche il 1972 con quel simbolico convegno di Cérisy dove c'erano tutti: Derrida, Deleuze, Klossowski, Lyotard. E lì ebbi esattamente la percezione che culminava qualcosa e già si preparavano tutte quelle schiere di universitari che poi sarebbero diventati illustri filosofi su cui ora si fanno i convegni".

Torniamo a Nietzsche. Lei accennava all'ultimo periodo, quello meno riconducibile a delle formule. Ma quali sono secondo lei gli anni decisivi?

"Se dovessi dire quali sono i momenti più preziosi per un lettore di oggi che volesse avvicinarsi al Nietzsche a cui accennavo, ne indicherei due: intanto gli ultimi mesi del 1888, periodo vorticoso che include il Crepuscolo degli idoli, Il caso Wagner e, come sigillo, Ecce homo. E poi il periodo intorno al 1880, fra la seconda parte di Umano, troppo umano e la fine della Gaia scienza. È il periodo che Nietzsche definiva del "risanamento". Credo che non abbia mai scritto una prosa così perfetta come allora. Ed è allora che, in Aurora e nella Gaia scienza, più che esporre una nuova filosofia, sembra che a Nietzsche preme celarla in mille nuovi nascondigli. Camuffare il pensiero in uno stile ondoso, saggistico, divagante, questa è la forma veramente nuova che Nietzsche ha inventato. Sarebbe così utile avere oggi l' orecchio per capirla... La guida migliore ce l'ha offerta Nietzsche stesso in un pagina di Aurora molto amata da Montinari. È l'unico testo in cui Nietzsche ha suggerito come essere letto. Basterebbe seguirlo...".

Vuole riproporci quella pagina, almeno in parte?

"Si trova nella prefazione alla seconda edizione, del 1886, ed è scritta a Ruta di Genova. Dice a un certo punto: "A che scopo dovremmo dire così ad alta voce e con tale fervore quel che noi siamo, quel che vogliamo o non vogliamo?". Non è Montale, è Nietzsche, che così prosegue: "Osserviamolo, invece più freddamente, più in distanza, con maggiore saggezza, più dall'alto, diciamolo come può essere detto fra noi, così segretamente che nessuno vi badi, che nessuno badi a noi!. Soprattutto diciamolo lentamente... Noi siamo entrambi amici del lento, tanto io che il mio libro.

Non per nulla si è stati filologi, e forse lo siamo ancora: la qual cosa vuol dire maestri dalla lettura lenta; e si finisce anche per scrivere lentamente. Oggi non rientra soltanto nelle mie abitudini, ma fa anche parte del mio gusto - un gusto malizioso, forse? - non scrivere più nulla che non porti alla disperazione ogni genere di gente frettolosa. Filologia, infatti, è quella onorevole arte che esige dal suo cultore soprattutto una cosa, trarsi da parte, lasciarsi tempo, divenire silenzioso, divenire lento, essendo un'arte e una perizia di orafi della parola, che deve compiere un finissimo attento lavoro e non raggiunge nulla se non lo raggiunge lento. Ma proprio per questo fatto è oggi più necessaria che mai; è proprio per questo mezzo che essa ci attira e ci incanta quanto mai fortemente, nel cuore di un'epoca del lavoro, intendo dire della fretta, della precipitazione indecorosa e sudaticcia, che vuol sbrigare immediatamente ogni cosa, anche ogni libro antico e nuovo".

Nell'epoca della fretta Nietzsche elogia la lentezza come modalità per nascondersi, mimetizzarsi. Da che cosa?

"Quel gioco di nascondigli può essere il pensiero stesso. Non più il disvelamento, ma quest'altra cosa".

Viene da chiederle che cosa?

"Qui entriamo in una specie di terra di nessuno, che è la terra di Nietzsche. Ma non vi si trova solo. È il luogo di tutti coloro che hanno pensato in una forma che non si riesce a far rientrare in una sequenza storica della filosofia, se non a prezzo di goffaggini e stridori. Pensi ai Quaderni di Valéry o a tutta Simone Weil...".

Allora quella terra di nessuno è tale rispetto alla grande tradizione filosofica che arriva fino a Hegel. Questo intende?

"In realtà quella tradizione comprende anche Schopenhauer, maestro di Nietzsche, il quale aveva enunciato una serie di teoremi opposti a quelli di Hegel, ma rispettando il quadro di un sistema. È chiaro che Nietzsche è fuori di questo quadro, nessuno dei suoi scritti aspira a essere un'opera teoretica in senso tradizionale. L'unica opera da lui progettata in certo modo come tale - alludo a La volontà di potenza - in realtà non fu mai un'opera, perché Nietzsche stesso la distruggeva via via che la faceva".

Parlando di Nietzsche come di una "terra di nessuno" sorge chiara la difficoltà di collocare i suoi testi, particolarmente quelli dell'ultimo periodo, in cui la follia sembra avere un ruolo decisivo. Lei cosa ne pensa?

"Penso che il tema vada affrontato con passo delicatissimo, perché qui si è assistito alla massima rozzezza. Si è detto che gli ultimi scritti di Nietzsche contengono i prodromi della sua follia e se è possibile della follia di un sifilitico. È stato fra l'altro Thomas Mann a diffondere questa versione. Venendo meno a un'elementare etichetta fra potenze, osservò Benn con giusto sarcasmo. E oltre tutto Benn ne sapeva qualcosa di più, perché era specialista in malattie veneree".

Ma lei che cosa ne pensa?

"A quanto pare, la documentazione clinica è insufficiente per dare un giudizio sicuro. Quello che si nota, non solo negli ultimi mesi ma in tutta la costruzione dell'ultimo anno, è una specie di delirio come forma di pensiero che dà luogo a risultati prodigiosi dal punto di vista della forma".

Ma a leggere i famosi "biglietti della follia" uno non può non cogliere il disturbo mentale, l'alterazione...

"Ma quel che si presenta come delirio paranoico aveva anche qui una sua asciutta plausibilità. Siamo nei primi giorni del 1889. Nietzsche è ancora uno scrittore che pubblica a proprie spese libri che vengono stampati in mille copie. Di queste, se ne vende qualche decina. Spostiamoci di pochi anni, al 1900, all'anno cioè della sua morte. Quello che vediamo è una Europa completamente inondata dai testi di Nietzsche. Si progettano monumenti kitsch dove Nietzsche appare nudo fra le rocce. Più che delirante, qui Nietzsche mi sembra essere stato preveggenete, perché ha visto tutto questo in anticipo. La sua, se mai, è una suprema ironia, come quando nell'ultima lettera a Burckhardt dice che preferirebbe essere professore a Basilea piuttosto che Dio. In definitiva che cosa c'è di più commediante e al tempo stesso dionisiaco dell'ultimo Nietzsche?"

Vorrei chiederle infine a che punto è l'edizione Colli-Montinari.

"Mancano ancora alcuni volumi, uno uscirà alla fine di quest'anno, si tratta dell'ultimo degli scritti giovanili. Ci sono poi ancora tre volumi dell'epistolario. Nel giro di tre anni l'edizione dovrebbe considerarsi conclusa".

Il primo volume, mi pare, uscì nel 1964...

"Sì, iniziammo con Aurora. È buffo. Ma allora le reazioni della stampa furono improntate al silenzio più assoluto. Nessuno salutò l'impresa, ma non fummo neppure attaccati. Nessuno protestò".

Il famigerato Nietzsche fu letteralmente ignorato. La dice lunga sullo stato delle cose di allora.

"Il vento cambiò quando la moda di Nietzsche in Francia rimbalzò in Italia. Siccome Foucault, Derrida, Deleuze si occupavano di Nietzsche, anche l'Italia doveva".

Ad ogni modo è curioso che ad allestire l'edizione critica sia stata una casa editrice italiana e non una tedesca.

"Una ragione c'è, a parte i mirabili meriti personali di Colli e Montinari. Dalle nostre carte si può ricostruire con quanta fatica abbiamo trovato il nostro partner tedesco De Gruyter, dopo che tutti gli editori più importanti ci avevano detto di no per paura ideologica".

Perché De Gruyter, che è un grosso editore accademico, accettò?

"Sia perché c'era un finanziamento notevole, della Forschungsgemeinschaft, che è una specie di Consiglio delle Ricerche, sia perché fu molto importante il parere di Karl Löwith, il quale scrisse che sarebbe stata una vergogna nazionale se non avesse accettato. Comunque, ciò che si è scritto in Germania su Nietzsche negli ultimi trent'anni non mi sembra esaltante. Al più, lavori probi e documentati. Ma la paura si sente sempre. E poi Nietzsche è sempre insolente e divertente. È quanto basta per insospettire molti, nella Germania di oggi...".

Intervista a Roberto Calasso

"Così ricordo il mio amico Chatwin"

Di Antonio Gnoli

Milano

Una luce speciale, probabilmente unica, ha avvolto la vita di Bruce Chatwin, stroncata a 48 anni a causa dell'Aids. E quella luce ha continuato a brillare durante tutti i dieci anni che ci separano dalla sua morte, avvenuta a Nizza il 18 gennaio del 1989. Nel Sud della Francia Chatwin fu condotto dalla moglie Elizabeth, una donna che egli aveva sposato negli anni Sessantà. Fu un matrimonio accolto nello stupore generale dagli amici che vedevano nel giovane Bruce non solo il talento incontenibile, ma anche l'inclinazione omosessuale. Ma non seppe quest'uomo arbitrare con impareggiabile maestria gli eterni opposti che giocavano in lui?

E' una domanda che giro volentieri a Roberto Calasso, che di Chatwin è stato per lungo tempo amico e editore.

<<A quali opposti sta pensando?>>.

Intanto a quelli più evidenti: era un inglese autentico, ma con una insofferenza spiccata per il proprio paese, era stato nel mondo dell'arte e del collezionismo e se ne era staccato con repulsione, pur mantenendo intatto un certo culto del bello sembrava permanentemente in fuga ma conservava il suo rifugio londinese dove amava ritirarsi. Era socievole e solitario a un tempo. Potremmo continuare ma quello che mi preme chiederle è se vale la pena indagare quel suo esercizio oscillatorio fra pulsioni opposte.

<<Credo che, se esaminassimo qualsiasi persona al di sopra di una certa soglia di complessità, troveremmo oscillazioni-analoghe>>.

Mi interessano quelle di Chatwin.

"Per quanto mi riguarda, non mi hanno mai stupito. Mi sembrava che abitassero tutte nella stessa figura. Gli opposti erano tanti, mai però incompatibili. Tutto rientrava in una tonalità di fondo, che era estetica".

Si spieghi meglio...

- "C'è un modo di intendere l'estetico come dimensione onniavvolgente: quello di Nietzsche quando scriveva che la vita stessa è un fenomeno estetico. Ed è anche il presupposto di una celebre frase di Brodskij: "L'estetica è la madre dell'etica". E' questo il terreno su cui Chatwin camminava...".

Il fatto di non provare alcuna sorpresa è da imputare alla naturalezza con cui Chatwin ha esercitato l'arte della contraddizione?

~ "Se si considera la letteratura, come tendo a pensare, un ramo della teologia, allora Chatwin va messo sotto la categoria della grazia. La naturalezza cui lei accennava è appunto la grazia, cioè il fatto che Chatwin sapesse attraversare le più diverse zone della vita e della conoscenza con un suo stile unico e riconoscibile. In fondo, questa è la cosa prima e ultima che si riesce a dire su di lui."

~ E' la cosa che lo rivela e lo rende inconfondibile ♦

"Non saprei trovarne altre. E' vero che Chatwin aveva talvolta pensieri abbaglianti, ma non era certo un pensatore sistematico. Così come non era un narratore coatto, uno di quegli esseri che ogni tanto nascono e si sentono costretti a scrivere storie per tutta la vita. Il sigillo sul tutto era una certa peculiarità dello stile. Ho ritrovato una nota di lettura che buttai giù quando lessi le bozze di *In Patagonia* e non sapevo nulla di lui. Diceva a un certo punto: " Ha una certa qualità Zen, di assoluta evidenza delle cose nominate senza che le parole intralcino". Lo direi tuttora".

Susannah Clapp, che a Chatwin ha dedicato una sorta di biografia, disse che se fosse stato fisicamente diverso ♦ magari basso, grasso e calvo ♦ la sua vita probabilmente avrebbe preso un'altra direzione. Come giudica l'affermazione di un'autrice che fu vicina a Chatwin nell'editing di *In Patagonia*?

"Mi sembra un esercizio di immaginazione piuttosto ozioso. Magari se Chatwin fosse stato basso, grasso e calvo può darsi che avrebbe scritto libri ancor più interessanti. Chissà ♦".

Però quel fisico asciutto, quello sguardo luminoso e sereno hanno contribuito alla fama del personaggio, non crede?

"Separerei i due piani. Uno appartiene alla fisiologia dell'opera, al suo respiro. L'altro piano riguarda quello che Kundera chiama *imagologia*". Qui effettivamente una foto di Chatwin, per esempio quella che lo ritrae con il suo zaino, può aver avuto

effetti travolgenti sulla fantasia di molti che si sono accostati ai suoi libri. Un po' come le foto del giovane Truman Capote in mezzo a piante tropicali..."

Non trova sorprendente che questo scrittore sia passato nel giro di poco tempo dall'essere pressoché uno sconosciuto a una solida fama internazionale.

"E' forse il caso più rapido di leggendarizzazione che ci sia stato in questi anni. E mi aiuta a pensare che le leggende hanno più fondamento delle cronache".

Come editore credo le faccia piacere.

"Ovviamente. Vede, per un buon editore dovrebbe valere soprattutto una massima: Non sempre la virtù è punita" Ed è un sollievo vederla ogni tanto confermata dai fatti"

Ma come amico?

<<Mi rallegra ugualmente. Trovo solo un po' imbarazzante incontrare qualche rappresentante della numerosa tribù di quelli che studiano "da Chatwin">>

Poc'anzi lei parlava della letteratura come di un ramo della teologia. E questo mi fa venire in mente che poco prima di morire Chatwin si era avvicinato alla Chiesa ortodossa. Che senso può avere una scelta del genere in un personaggio in definitiva molto libero?

"Non lo so. Ricordo che il suo "memorial service" avvenne in una chiesa ortodossa di Londra. Ciò che mi colpì, in quella cerimonia, fu un senso di mite estraneità al circostante. Fuori dalle mura di quella chiesa poteva esserci Londra o qualsiasi altro luogo. Non ci furono discorsi ma solo la liturgia. E ricordo un altro particolare curioso.

Quella fu l'ultima volta che Rushdie fu visto in pubblico. La sera prima ancora scherzava amaramente sulla sua situazione. Appena finita la cerimonia, scomparve in una macchina nera insieme a Gillon Aitken, il suo agente.

Tornando alla Chiesa ortodossa è vero che Chatwin si sentiva attratto da quel mondo. Così anche quella cerimonia apparteneva al suo stile. "

Si potrebbe quasi cogliere un  assonanza con Cristina Campo 

"Certamente. Credo che nessuno abbia saputo spiegare come la Campo il fascino di quella liturgia, che oltre tutto non ha subito le devastazioni degli aggiornamenti ecclesiastici".

Lei accennava a Rushdie. I due fecero un viaggio in Australia. Non trova curioso che due persone così diverse si trovarono a condividere amabilmente questa esperienza?

"Non c'è dubbio che erano antitetici, però entrambi si riconobbero. Fra l'altro Rushdie gli dedicò un saggio dove lo definisce gypsy scholar. E'una definizione molto acuta. Non c'è dubbio, Chatwin è stato una specie di zingaro erudito. Aveva una percezione impressionante nel cogliere ciò che è essenziale, ciò che è decisivo in un certo ambito di studi. Non aveva probabilmente, né ha mai voluto avere, quel tessuto connettivo di conoscenze che ogni probo scholar, che dedica tutta la vita a un tema, possiede. Ma è proprio questo che dava freschezza e agilità a certe sue intuizioni".

Ne era consapevole?

"Perfettamente. Si accorse benissimo, per esempio che sul problema dei nomadi non avrebbe potuto scrivere un vero studio, perché ciò avrebbe richiesto conoscenze mostruose anni di scavo nei testi.

Che cosa fu allora per lui il nomadismo?

"Prima che un problema storico, il nomadismo era per lui un registro della sensibilità. Qualcosa che corrispondeva al passo della sua vita. E, vorrei aggiungere, al passo dei tempi. "

Vorrei chiederle qualcosa sui vostri rapporti. Quando vi conoscesti?

"Qualche mese prima che uscisse l'edizione italiana di In Patagonia, nel 1981. Fu un'intesa immediata, come a volte capita. Chatwin fu uno dei pochissimi inglesi che guardando i libri Adelphi non mostrò alcuna sorpresa. Capì immediatamente la forma della casa editrice, così come si capisce la forma di un libro".

Di che cosa parlavate?

"Di tutto e anche di qualcos' altro. Era un rapido vagabondare fra libri, persone, storie, luoghi, insofferenze".

Come spiega il suo pudore finale verso la malattia, questo suo tentativo di imputarla a un fungo cinese sapendo invece che era stata provocata dall'Aids?

"Non posso dire molto sull'ultimo periodo. Ci sentivamo per teletono e avertivo una specie di esacerbazione dovuta alla malattia. Aveva sviluppato un enorme interesse per le ricerche sui virus. Ricordo che una volta mi disse che eravamo entrati nell'epoca dei virus e che non riguardava solo l'♥ Aids. Era come se il mondo avesse

a che fare con una cosa che ovviamente c'era sempre stata, ma che era destinata a manifestarsi in modo clamoroso".

Questa idea dell'epoca dei virus fa pensare all'altra faccia del nomadismo...

"Sì, anche i virus in fondo sono nomadi".

C'è un libro fra i suoi che le è più caro e che lega a un episodio particolare?

"Mi è difficile scegliere. Dorebbe essere *Le vie dei canti* perché è il libro di cui abbiamo parlato più a lungo e che ho visto svilupparsi in tutte le sue fasi. Però so benissimo che quel libro non è la cosa che lui aveva in mente. Si è fermato per ragioni brutali. Consegnò il manoscritto e la sera stessa si accorse che non poteva più camminare. Ma il libro che più gli corrisponde, e corrisponde anche all'idea bazleniana del "libro unico", è *In Patagonia*. E poi trovo magistrali le sue puntate nel giornalismo. O le fotografie. Ma anche qui, è difficile isolare una cosa dall'altra. Quello che conta è il timbro... Un timbro asciutto, penetrante: il timbro di Chatwin".

Intervista a Roberto Calasso di Diego Brasoli

K. in America

Arriva direttamente da Los Angeles questa intervista di Diego Brasoli, Console nella città californiana ma anche scrittore, a Roberto Calasso, uno dei protagonisti più autorevoli del mondo editoriale italiano. Interessante anche il testo introduttivo in cui Brasoli ci racconta qualcosa di un mondo che ruota attorno alla moda e al lusso e in cui la cultura fa un po' fatica a penetrare. Sottolineiamo che l'intervista è stata fatta prima della scomparsa di Luciano Foà, fondatore della casa editrice Adelphi.

Il sole molle della California meridionale bacia Rodeo Drive, la strada di Beverly Hills che è tutta una vetrina di eleganti e costosi prodotti di moda, per lo più italiana, dove a fine gennaio ancora brillano le decorazioni di Natale di cristallo di Baccarat (ma potrebbe essere giugno da noi, con le ragazze bionde che fanno window shopping con i sandaletti ai piedi sotto lo sguardo indifferente di poliziotti annoiati che masticano gomma e sembrano anche loro attori hollywoodiani, abbronzati e impettiti).

Vagamente austera e severa, la pesante sagoma dell'hotel Beverly Wilshire - sì, proprio quello di *Pretty Woman* - chiude come un sipario di stoffa pesante la sequela sgargiante di negozi e vetrine.

All'interno, nella penombra del ristorante dove si incontrano discretamente attori produttori e uomini d'affari, dove sostano facoltosi turisti, pellegrini alla mecca della celluloida, incontro Roberto Calasso, nell'ennesima tappa "coast to coast" della sua lunga missione nordamericana per presentare la versione in inglese di *K.*, il geniale saggio su Kafka uscito tre anni fa in Italia per i tipi, naturalmente, dell'Adelphi, la raffinata casa editrice diretta dallo stesso Calasso.

La successione squadrata delle strade di Los Angeles - metropoli immensa che si sviluppa senza fantasia proprio attorno al cardo e decumano del Beverly Wilshire, griglia regolare, come una gabbia, di vie intasate di traffico masochista sotto il sole - sembra uno sfondo fin troppo banale per parlare di questa finissima esplorazione dei labirinti umani e letterari dell'autore praghese, in cui ci guida un coltissimo e raffinato scrittore-editore.

Uno sfondo talmente surreale, nella sua ovvia innocenza, nella sua banale semplicità, da sembrare quasi perfetto. Lo sguardo di Calasso, acuto e profondo, diventa un abisso, in questo centro ombelicale di Beverly Hills, forse l'unica città degli Stati Uniti senza una libreria, ma piena di negozi di scarpe, vestiti, gioielli, tessuti, monili, e cliniche estetiche, e saloni dove puoi trovare gli ultimi modelli di Ferrari e Maserati, o degli accessori Ferrari e Maserati: portachiavi, gusci di telefonini, magari cravatte: sogni a portata di mano un po' per tutti.

K: la lettera più misteriosa dell'alfabeto, K come il protagonista del il Processo, K come l'umile agrimensore che si oppone ai signori del Castello. K come Kafka, piccolo, umile, ipersensibile ebreo praghese, con le sue spalle strette, le orecchie e a sventola, lo sguardo dimesso, timido, come nella copertina della versione americana del libro omonimo di Calasso, che ci prende per mano e ci spiega perché le sue storie ci incuriosiscono e stregano, anche oggi. Anche sotto il sole molle della California. Seguire il labirinto di Calasso, elegante interprete del mistero, autore di fondamentali saggi sulla mitologia greca (Le nozze di Cadmo e Armonia), di squisite disquisizioni sulle religioni orientali (Ka), mentre percorre con sicurezza i vicoli, le strade, i vertiginosi e desolati passi di montagna, i vuoti intensi di Kafka, è un piacere dell'intelligenza.

Ricordo le cinque estati di liceale, impegnato a colmare le lacune della mia educazione classica (forse troppo latino, certamente troppe declinazioni in greco classico), passate a leggere, nell'ordine, Hemingway e Fitzgerald, la Recherche di Proust, l'Ulisse di Joyce, la poesia di Ezra Pound, e le opere di Kafka, che avevo lasciato per ultime, come la tappa estrema di un pellegrinaggio tra ragione e del sentimento: ma gli unici libri che dopo avevo tenuto sul comodino, memento mori perenne, erano solo quelli di Pound. Calasso per ben due volte con K., prima in italiano, ora con l'edizione americana mi ha fatto riscoprire questo grande autore, mi ha spinto a rileggere e godermi Kafka, come una esigenza impellente.

Non esiste, credo, lettura più profonda e completa del brulicante mondo kafkiano, di quella di Calasso: che ci rivela le sottili ragioni d'essere della vertigine dei protagonisti sgomenti di fronte a temi come l'assurdità della colpa, il caso, l'estraneità. Ma anche le figure "marginali", in realtà parimenti centrali, come le figure femminili (le Leni, Pepi, Frieda) che nei suoi romanzi spiegano, partendo dal particolare, il tutto, in un gioco di echi e rimandi del mondo infinito di questo autore simbolico, sempre attuale, che è Kafka.

Come in un canone di Bach, ogni minima risonanza viene esaminata, analizzata, decifrata, sviluppata nelle sue conseguenze ultime da Calasso.

K. non è un libro facile, ma, credo sia un libro necessario per comprendere una delle grandi menti letterarie dell'Occidente.

Ed ora è offerto, in una splendida traduzione (Knopf, Borzoi Books), anche al pubblico anglosassone.

Com'è andata questa lunga missione statunitense?

Straordinaria: a New York per la presentazione del libro avevo un pubblico, badi bene pagante, di alcune centinaia di persone! Ma se l'immagina qualcosa di simile in Italia?

Poi, sono soddisfatto di essere uno degli autori italiani contemporanei regolarmente tradotti negli USA, assieme a Eco e Primo Levi. Ma lo sapeva che in America solo il 5% dei libri pubblicati ogni anno è una traduzione da una lingua straniera?

Sì, purtroppo è così. Da cosa dipenderà?

Mah, credo che sia tutto sommato una forma di “provincialismo imperiale”...

Lei viene spesso negli Stati Uniti...

Sì, almeno una volta all’anno, sempre a New York, talvolta a Chicago. Ma non ero mai stato a Los Angeles.

Cosa l’ha colpita della metropoli californiana?

A parte il clima? Beh, direi il “parco macchine”! Davvero impressionante il traffico di qui! E meno male che le auto sembrano più che altro modelli europei, non si vedono troppe di quelle macchinone enormi, tipiche americane, altrimenti...

Comunque, mi interessa essere nella capitale mondiale del cinema. Io amo molto il cinema, quindici anni fa organizzai per la Biennale di Venezia un evento dal titolo “Vienna, Berlino, Hollywood”, incentrato sui registi che avevano lasciato l’Europa negli anni Trenta per venirsene qui, come Billy Wilder.

Spero di tornare presto in California, magari per incontrare a Stanford René Girard e i suoi discepoli.

K é il culmine del suo amore profondo, che dura da sempre, per l’autore praghese. Qual é l’autore americano che le è più caro?

Essendo anche editore, non vorrei essere scorretto con la concorrenza citando due autori di lingua inglese che hanno avuto grande successo con Adelphi: Oliver Sacks (L’uomo che scambiò la moglie per un cappello) e il canadese Mordecai Richler (La versione di Barney). Davvero eccezionali.

Di Diego Brasioli