Pensarei/nlibri

l'editoria e le letture di "REBECCA LIBRI"

www.rebeccalibri.it



LA RECENSIONE L'INTERVISTA L'OPINIONE L'INTERVENTO **BIBLIOTECA IL SAGGIO**

In libreria

San **FRANCESCO**

Laudato sie, mi' Signore!

Ed. EMP

Pag. 96. € 9,00



SIE OVRAVKA

MI' SIGNORE!

Stravolti da Cristo. Storie di vocazione

Ed. PAOLINE Pag. 200. € 14,00



Placido **SGROI**

Ospitalità

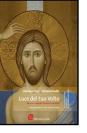
Ed. EMP Pag. 136. € 13,00



Gianluca BUSI **Giovanni RAFFA**

Luce del tuo Volto. Icone: percorsi avanzati fra teoria a pratica

Ed. Dehoniana Libri Pag. 424. € 38,00



Dino DOZZI (a cura di)

Quanto manca all'aurora? Vita consacrata custode dell'umano e del creato

Ed. EMP

Pag. 64. € 7,00

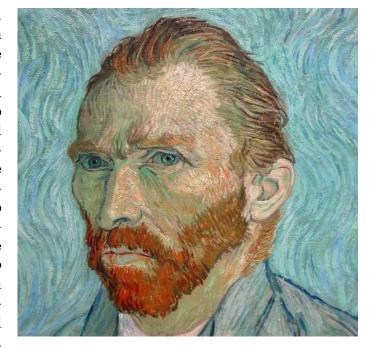


Van Gogh. Una vita fra i libri

"I libri la realtà e l'arte sono una sola cosa per me". Vincent, lettera al fratello Theo, L'Aia, 11 febbraio 1883

Vincent van Gogh era un lettore accanito, attento, curioso e informato; sin da ragazzo leggeva e rileggeva, copiava e meditava le sue letture multilingue, in olandese, inglese, francese, mettendo a confronto secoli di arte e letteratura. Si può dire che in lui la formazione letteraria precede il lavoro dell'artista. Gli studi più recenti sulle sue lettere hanno fatto emergere più di mille citazioni letterarie relative a 200 opere di 150 diversi autori, in quattro lingue. Non poco. Riflettono l'evoluzione del suo gusto e hanno ispirato il suo pensiero. Nei testi più amati egli si cerca, si riconosce in quelle idee, in quei sentimenti, da Dickens a Zola, Maupassant, Shakespeare o Loti, ai suoi critici d'arte preferiti, Charles Blanc o Sensier. Nelle sue letture incontriamo sempre gli stessi temi: lo sguardo verso i poveri, i diseredati, le ingiustizie; la semplicità, l'umiltà, il duro lavoro, la terra, la natura; l'in-

dagine dell'animo umano, la verità delle cose. Ma Van Gogh non ci spiega la letteratura, non è un letterato, non è un bibliofilo, è e rimane "artista-lettore", allora questi libri lui li macina, li prende li riprende li fotografa con la mente se sono illustrati, li fa suoi. Galleggiano nei suoi pensieri, entrano nella sua opera. Il lavoro degli illustratori, che Vincent osservava con straordinaria attenzione, è un fattore molto importante: per Van Gogh l'aspetto visivo era spesso in primissimo piano. Da questo legame parola-immagine si possono fare nuove ipotesi sulle edizioni che furono tra le sue mani e che ispirarono la sua opera. Sono solo due i libri conservati al Van Gogh Museum di Amsterdam che furono sicuramente suoi perché portano le sue tracce, Vincent, inscritto sul frontespizio. E gli altri 200? Una vita errante, 37 indirizzi diversi in 37 anni. E i libri? Alcuni li portava con sé, o li spediva, li scambiava, li faceva arrivare. Ma, soprattutto, li aveva tutti bene in mente, una biblioteca in testa, da artista errante con bagaglio leggero. Per lui non era tanto importante possederli, quanto farli suoi.



Ve ne racconto alcuni, che illustrano le fasi salienti del suo viaggio tra libri realtà e arte, un insieme inscindibile, *una cosa sola*, come scrive al fratello, 'un sistema Van Gogh', come mi piace definirlo. Un sistema che rispecchia una vita d'artista-lettore ben diversa da quella descritta nei film a lui dedicati.



Rembrandt, 'le magicien'

"Questa mattina in chiesa ho visto una piccola vecchia, probabilmente una della chiesa, che tanto mi ha ricordato quell'incisione di Rembrandt, una donna che sta leggendo la Bibbia e si è addormentata sorreggendosi la testa con la mano. Charles Blanc ne scrive in modo meraviglioso."

Siamo ad Amsterdam, è il maggio 1877, Van Gogh ha ventiquattro anni, ha da poco tolto la giacca dell'impiegato delle gallerie d'arte della *Goupil & Co*, che ha portato per quasi sette anni nelle capitali europee. Quell'impiego nel mercato dell'arte non fa più per lui: ha deciso per gli studi teologici, sulle orme del padre, è ad Amsterdam, da uno zio, a studiare il greco e il latino in vista degli esami.

Ma in chiesa vede una piccola vecchia e pensa a Rembrandt e al meraviglioso commento di Charles Blanc. E cosa scrive Blanc? ecco la pagina con la piccola incisone, nel secondo volume che Blanc dedica a Rembrandt, L'Œuvre complet de Rembrandt. È un lavoro innovativo il suo, ri-cataloga tutta l'opera incisoria atema e la descrive con passione: "Le rughe del volto, la dolcezza delle palpebre chiuse, le pieghe della pelle sulle mani lunghe e magre, il pelo del mantello [...] sono resi con un compiacimento che, in Rembrandt, arriva raramente così a fondo. Mi sembra che bisogna guardare questa stampa in silenzio, o per lo meno che non bisogna parlare ad alta voce, per non disturbare un sonno così dolce e rispettabile".

Guardarla in silenzio, pensiamo allo scenario: Van Gogh è in chiesa. Questa è la magia di Rembrandt, quel je ne sais quoi del grande

maestro che sa trasformare scene di vita reale in qualcosa di eterno, di universale. Un credo per Van Gogh, sapremo più tardi, quando diventerà pittore, cosa significa per lui: Rembrandt è magico, le magicien, dipinge con una mano di fuoco, une main de feu, nel ritratto va "così a fondo nel mistero che dice cose per cui non ci sono parole, in nessuna lingua". Irraggiungibile, inarrivabile, Rembrandt, l'amore di una vita.

Nel Borinage, uno spartiacque, 1878-1880

"Ebbene, ora non sono più tra quadri e cose d'arte, ma si pretende che quella cosa che chiamiamo anima non muoia mai e viva sempre e cerchi sempre e sempre e sempre ancora. Invece di soccombere alla nostalgia del paese, mi sono detto: il paese o la patria sono dovunque. Invece di disperarmi ho preso la via della malinconia attiva per quel tanto che avevo di energia di attività. In altri termini, ho preferito la malinconia che sperasse, che avesse delle aspirazioni, che cercasse qualcosa, ad una disperazione cupa e stagnante. Così ho studiato seriamente i libri che avevo a portata di mano come la Bibbia e la Rivoluzione francese di Michelet e poi l'inverno scorso Shakespeare un po' di V.Hugo e Dickens e Beecher Stowe [...]"

È il giugno 1880, siamo nella regione mineraria del Borinage, Vincent è a Cuesmes da quasi due anni a consolare la miseria. Ha scelto i minatori, gli ultimi tra tutti. Lavora come missionario e predicatore. Le innumerevoli nuove letture di questo periodo, per lo più in francese, riflettono e anticipano un passaggio



di vita: dalla missione evangelica alla missione artistica.

Studia l'Histoire de la Révolution française di Jules Michelet che, per la prima volta, restituisce al popolo un ruolo attivo mettendolo al centro della dinamica rivoluzionaria. La vita quotidiana del popolo occupa dunque un posto essenziale in quest'opera, diventando il grande attore della storia di Francia. Anche Vincent metterà i volti della gente al centro della sua révolution nel ritratto, facendoli diventare i grandi attori della sua Pittura. Un affresco di parole e immagini, 3453 pagine in nove volumi, uno sguardo intimo, una scrittura che riga dopo riga coinvolge il lettore con i nuovi attori della Storia.

Un'innovazione anche visiva: in copertina la protagonista è la parola "révolution".

Michelet, un nuovo padre intellettuale per Van Gogh, una svolta di vita e di pensiero. E poi,



tra gli altri, legge Victor Hugo, *L'ultimo giorno di un condannato a morte*; Beecher Stowe, *La capanna dello zio Tom*, o *La vita tra gli umili*, il successo del secolo, che contribuì alla liberazione degli schiavi d'America. Harriet Beecher Stowe, "la donna che ha scritto il più grande successo dei tempi tradotto in tutte le lingue e letto in tutto il mondo, divenuto il Vangelo della libertà per una razza", come scrive Michelet nell'introduzione del suo libro, *L'amour*, una delle prime letture di Van Gogh.

"Prendi Michelet e Beecher Stowe, non dicono, il vangelo non è più valido, ma ci aiutano a capire com'è applicabile nei nostri giorni e nella nostra epoca, nella vita nostra, per te, per me, per esempio. Michelet arriva a dire apertamente e a voce alta cose che il vangelo sussurra appena e Stowe arriva anche lei ai livelli di Michelet," scriverà Van Gogh al fratello Theo nel novembre 1881.

Qual è il filo conduttore di queste letture del Borinage? La conquista della libertà e dell'indipendenza, l'importanza morale della letteratura, lo sguardo verso i poveri, i diseredati: un "vangelo

moderno" per Vincent, in un momento di grandi dubbi e di rifiuto radicale per il "sistema religioso stabilito".

È tra questi libri che matura in lui la svolta della sua vita: decide di diventare pittore. Inizia a disegnare assiduamente. Ha ventisette anni. Alcune illustrazioni di Vierge, dell'edizione popolare di Le Vasseur, entrano nella sua eredità visiva.

L'Aia, la realtà e la vita, 1881-1883

Nel dicembre 1881 Vincent è all'Aia e prende lezioni di pittura da Anton Mauve. Disegna senza sosta, dipinge i primi studi a olio, sotto la guida del suo nuovo maestro, cugino acquisito. Vive in una pensioncina vicino allo studio di Mauve e con lui inizia a "capire i misteri della tavolozza e dell'acquerello". Sono anni di grandi scoperte letterarie e di immersione totale nel realismo-reale che sperimenta anche nella sua nuova quotidianità: vive con Sien, la



prostituta che vorrebbe sposare e così salvare dalla strada: "se ne andava in giro d'inverno, malata, incinta, affamata, non ho potuto agire diversamente" scrive nel maggio 1882, portando ad esempio a Theo *L'amour* di Michelet, a sostegno della sua buona azione.

Vorrebbe guadagnarsi da vivere diventando illustratore, sperimenta la litografia, colleziona migliaia di fogli, in particolare dal *The Graphics*; [...] "ho acquistato a pochissimo

prezzo splendide incisioni del Graphic, [...] Le ho trovate da Bock, il libraio ebreo, e ho ritirato il meglio da un mucchio enorme di Graphic e London News, il tutto per cinque fiorini. Alcune sono superbe, come gli *Houseless and homeless* di Fildes (povera gente in attesa davanti a un ricovero per la notte) [...]".

Povera gente. Sien, la sua nuova modella, gli si è affezionata come "una colomba domestica". E poi c'è la mamma di lei, la figlia di otto anni e, di lì a poco, il nuovo nato di Sien, li vediamo

tutti insieme nella sua famosa *Mensa dei poveri* del 1883, realismo-reale, la sua nuova famiglia che durerà poco. Gli altri suoi nuovi modelli sono gli anziani dell'ospizio dei poveri, disegnati senza paura con la matita da falegname e il pastello litografico. "Dipingere con il nero" è il suo nuovo motto, non ha abbastanza soldi per i colori... ma investe tutto quello che ha per acquistare dieci anni del Graphic rilegati in 21 volumi "stampe come queste, tutte insieme, formano come una Bibbia per un artista, dove di tanto in tanto si torna a leggere per entrare nello spirito giusto". Anche

l'amico Rappard, a cui sta scrivendo, colleziona fogli, con lui commenta tutto.

Nel luglio 1882 scopre Émile Zola, che sa dipingere con le parole, ne è entusiasta: "in 'Une page d'amour' di Emile Zola ho visto alcuni paesaggi cittadini dipinti o disegnati in modo magistrale, davvero magistrale [...] E quel piccolo libro fa sì che leggerò sicuramente tutto di Zola [...]" ed è così che di Zola sarà più che un preferito. "Ho anche letto Nana.









collezione privata (1888)







Tokyo (1889)

Ascolta, Zola è in realtà un Balzac II. Balzac descrive la società dal 1815-1848, Zola inizia dove smette Balzac e va avanti fino a Sedan o meglio fino ai giorni nostri. Io lo trovo davvero bellissimo. [...] P.S. Leggi Zola il più possibile, è roba salutare e chiarisce le idee", siamo nel luglio 1882.

Charles Dickens, i sentimenti 'veri'

"Questa settima ho comprato una nuova edizione da 6 penny del Christmas Carol e The Haunted man di Dickens (London Chapman and Hall) [...]

Trovo <u>tutto</u> Dickens magnifico, ma quelle due novelle – le ho lette quasi ogni anno da quando sono ragazzo, e mi paiono sempre nuove. [...] Secondo me non c'è un altro scrittore che è pit-

tore e disegnatore come Dickens. Le sue figure sono resurrezioni. [...] Ah – ho l'edizione francese quasi completa di Dickens tradotta sotto la supervisione di Dickens stesso." Siamo all'Aia, è il marzo 1883, Vincent sta scrivendo a Anton van Rappard, l'amico pittore conosciuto due anni prima a Bruxelles. Rappard viene da una famiglia aristocratica, legge tanto ma conosce poco l'inglese, così Van Gogh gli offre la sua edizione francese di Dickens. Scopriamo così che Van Gogh leggeva Dickens in due lingue. Questo aspetto, poco noto, ci dice che Vincent, che scriveva e parlava olandese, inglese e francese – e masticava il tedesco – aveva anche una gran curiosità linguistica.

Charles Dickens, l'ateo dai "sentimenti veri" è un discorso senza data per Van Gogh, un compagno di viaggio per tutta la vita. Quelle due novelle... rilette ogni anno, le conosceva praticamente a memoria. Un'occhiata ai Canti di Natale: The Christmas Books. Le cinque novelle furono pubblicate a Londra da Bradbury & Evans in cinque libri singoli e di ben piccole dimensioni, da qui la parola 'Books'. Uscirono dal 1843 al 1848 (Van Gogh nasce nel 1853) sempre a ridosso di Natale, rilegati in tessuto rosso. Tra il 1871 e il 1879 la Chapman & Hall pubblicò tutta l'opera di Dickens nella Household Edition, 22 volumi, edizione che Van Gogh cita più volte. Le cinque novelle furono così raccolte in un unico volume.

Vincent conosceva queste prime edizioni vestite di rosso, pubblicate a Londra ben prima che lui nascesse? Forse sì, avido com'era di vedere il lavoro dei vari illustratori... In una lettera a Theo, dall'Aia, scrive di avere trovato "quelli piccoli"... dei tascabili, diremmo oggi, ma non abbiamo altri dati.

C'è però una illustrazione di John Leech – che Vincent tanto ammirava – per questa prima edizione del *Grillo del focolare, The Cricket on the Hearth,* che ci dice qualcosa di più. Entrò nella sua eredità visiva, per riemergere nel disegno *Worn out,* l'uomo davanti al focolare, la testa tra le mani. Ecco che possiamo ragionevolmente supporre che questa *prima* edizione dickensiana fu tra le sue mani.

Un discorso a parte merita Il patto col fantasma. The Haunted Man and the Ghost's Bargain, l'ultima delle cinque novelle (1848). In estrema sintesi, il racconto ruota intorno al tema della memoria. Il protagonista Redlaw, uomo melanconico, fa un patto col suo fantasma per dimenticare avversità e dolori della sua vita. Perdere i propri ricordi negativi? Ma senza il dolore si perderebbe l'empatia necessaria a capire che nel dolore c'è il tema del bene. Van Gogh nelle lettere cita più volte la frase-sigillo a chiusura del Patto col Fantasma: "Lord keep my memory green, evergreen", Signore, tieni viva la mia memoria, sempreviva, riportata nell'illustrazione di John Leech, per la prima edizione del 1848. All'amico Rappard, nel febbraio 1883, scrive e sottolinea: "Uno non ritrova mai esattamente se stesso in un libro, ma a volte vi sono tratti di natura in generale che uno scorge, in modo



vago e indefinito, anche in cuor suo. Penso che questo sia molto vero per *Il patto col fantasma* di Dickens. Lo conosci? Né in 93 né nel patto col fantasma mi ritrovo con esattezza – tutto è abbastanza diverso, a volte l'opposto, ma molti sentimenti che ho provato si risvegliano in me quando lo leggo".

Jean-François Millet, Père Millet

"Senti Theo, ma che grand'uomo Millet! Ho qui il grande lavoro di Sensier, in presito da De Bock. Mi coinvolge a tal punto che mi sveglio di notte, accendo la lampada e riprendo a leggere. Perché durante il giorno ho da lavorare. [...] Eccoti alcune parole che mi hanno colpito e commosso nel Millet di Sensier. Sono parole di Millet.

L'arte è un lotta – nell'arte bisogna metterci la propria pelle.

Uno deve lavorare come una squadra di negri. Preferirei non dire niente piuttosto che esprimermi debolmente.

L'ultima frase l'ho letta solo ieri, ma la pensavo così anch'io, ecco perché a volte sento il bisogno di scarabocchiare ciò che provo non con un pennello soffice, ma con una robusta matita da falegname e una penna." È il marzo 1882. Quando Van Gogh lesse il libro che Alfred Sensier dedicò alla vita e all'opera di Millet, *La Vie et l'œuvre de J.-F.Millet*, ne rimase profondamente colpito, non solo per i contenuti teorici con i quali si trovava in perfetta sintonia, ma anche per l'analogia con il suo rapporto con Theo: Sensier seguì Millet da vicino come critico e amico e lo sostenne anche economicamente. Il carattere melanconico di Millet, de-

scritto da Sensier, fu per Vincent una rivelazione. "Se non l'hai letto te lo consiglio proprio, è estremamente interessante. Ci sono cose che solo Sensier, come amico intimo di Millet, poteva sapere [...]" scrive Vincent a Rappard, nel maggio 1882.

Nella vita di Van Gogh il Millet di Sensier è un testo-immagine fondamentale: *Il seminatore*, uno dei suoi primi esercizi di copiatura, lo accompagna per tutta la vita. Galleggia per dieci anni nella sua mente, "ne ha quasi paura", lo rilavora continuamente, è sempre nei suoi desideri, una trentina di disegni, almeno otto tele, un "tormento". Nel 1888 si chiede se debba farne "un quadro terribile"... Cosa vuole Van Gogh dal *suo* seminatore? Vuole un'idea che è anche il suo credo: l'arte come missione. Ma è anche la parola stessa che riassume la sua vita, lui che si era definito "seminatore di parola" evangelica.

L'autoritratto di Millet, invece, fa emergere un aspetto linguistico interessante. Vincent lo commenta così, in una lettera a Theo del novembre 1882: "C'è un ritratto di Millet fatto da Millet che trovo bellissimo, null'altro che una testa con sopra una specie di cappello da pastore". L'espressione di Van Gogh oggi potrebbe sembrare strana ma, in realtà, la parola 'autoritratto' a quel tempo non esisteva, sui dizionari inglesi dell'epoca non ve n'è traccia. Entrò ufficialmente nel dizionario francese nel 1950, come ben precisa Le Petit Robert. Abbiamo due schizzi a carboncino di Van Gogh, la testa di un uomo con un cappello da contadino, ripetuta due volte, del 1886, molto probabilmente un ritratto 'di Vincent fatto da Vincent',



ispirato a quello di Millet.

Nella sua introduzione Sensier racconta la storia come una sorta d'intervista, con in puntini di sospensione: "Da quel momento, Millet parlò liberamente e mi lanciò qualche pensiero sull'arte che mi ha fatto sentire che avevo incontrato un uomo, e allo stesso tempo un cuore espansivo e generoso. «Tutti i soggetti vanno bene, - mi disse; si tratta di renderli con forza, con chiarezza... Nell'arte bisogna avere un'idea madre, esprimerla in modo eloquente, conservarla dentro di sé e comunicarla agli altri con forza come l'impronta di una medaglia... L'arte non è una partita di piacere. È una lotta, un ingranaggio che tritura... non sono un filosofo, non voglio sopprimere il dolore, né trovare una formula che renda stoici o indifferenti. Il dolore è, forse, quello che fa esprimere più fortemente gli artisti".

Uno specchio, per Vincent.



Le guide teoriche, Charles Blanc

Dopo aver lasciato Sien nell'ottobre 1883, Vincent passa tre mesi in erranza, nella regione della Drenthe. Nel dicembre 1883, stremato dal freddo e dalla solitudine, ritorna a Nuenen alla casa dei genitori e si dedica alla pittura della vita contadina, sulle orme di Millet. Vi rimarrà per quasi due anni di studi intensi.

Ogni tanto l'amico Rappard lo va a trovare. "Ti ringrazio molto per avermeli lasciati da leggere, oggi riprendo il libro di Blanc e quello di Fromentin. Come ti ho detto, dopo aver letto Les Artistes de mon temps, ho comprato la Grammaire des arts du dessin, se vuoi la puoi leggere." È il settembre 1884. Van Gogh cita la Grammaire di Blanc già nelle lettere a Theo del 1877, ben prima di diventare pittore, ma inizia a studiarla costantemente ora e non la lascerà più.

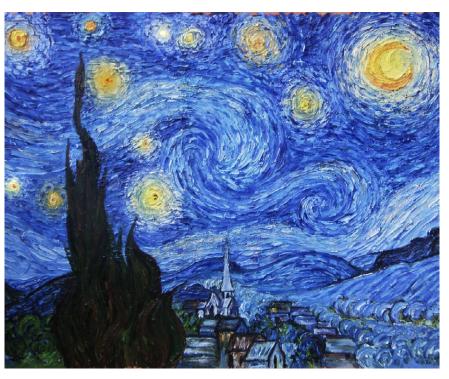
La stella a colori di Charles Blanc ha il posto d'onore nella sua vita d'artista. *Grammaire*, sezione *Peinture*.

Charles Blanc, nella sua stella cromatica, spiega l'azione dei colori complementari disponendoli opposti l'un l'altro così da formare tre coppie subito visibili: giallo-viola, blu-arancio, rosso-verde. Il primo colore di ogni coppia è il primario

- giallo, blu e rosso. Mescolandoli, si ottengono i secondari, mescolando giallo e blu, per esempio, si ottiene il verde. Questo colore secondario è complementare del primario che non è stato usato, il rosso. Il primario e il secondario, il rosso e il verde, si rafforzano l'un l'altro quando sono messi vicini. Questo fenomeno,

detto legge del 'Contrasto simultaneo' (descritto per la prima volta dal fisico M. E. Chevreul nel 1839), fu alla base della teoria dei colori di Eugène Delacroix. Van Gogh l'adottò pienamente, anche per i contrasti tonali, i "toni spezzati e i grigi".

Parigi, 1886-1888



Dopo tre mesi ad Anversa a cavallo del 1885, dove conosce per la prima volta le stampe giapponesi, Van Gogh raggiunge il fratello a Parigi nel febbraio 1886, dove rimarrà per due anni. Sa già tutto del romanzo "moderno" francese, tanto da stupire Gauguin e il futuro cognato Andries Bonger. Si appassiona alle stampe

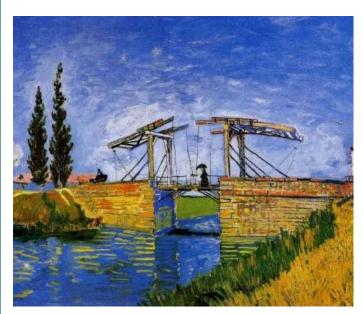
giapponesi, ne avrà a centinaia (Hiroshige, Hokusai, Kunisada e altri). Abbiamo pochi commenti sulle letture parigine (pochissime lettere in questi due anni), ma lesse pile di libri, dai fratelli de Gouncourt a Maupassant, da Zola a Baudelaire, tutte le novità. E queste pile di *Romans Parisiens* le dipinge più volte, sparpagliate sul tavolo, senza titoli visibili.

Poi a fine 1887 realizza una composizione speciale, ne dipinge due fedelmente in giallo e in azzurro, riproduce i titoli con cura; ci mette accanto una statuetta di gesso su un fondo blu di un cielo che non c'è, aggiunge un fiore fresco... una rosa con i boccioli inventati, o una camelia con le foglie imprecise? o un fiore di fantasia? non lo sapremo mai... Sono Bel Ami e Germinie Lacerteux, due preferiti, come scrive da Parigi alla sorellina Willemien, alla quale dà consigli di lettura. Siamo a fine ottobre 1887.

"Così per esempio io, che nella mia vita conto già talmente tanti anni in cui non ho proprio avuto nessuna voglia di ridere, a prescindere se sia stata colpa mia o meno, ho soprattutto bisogno di farmi una bella risata ogni tanto. Ci sono riuscito con Guy de Maupassant e ce ne sono altri qui [...]

Invece se si vuole la verità, la vita così com'è, per esempio De Goncourt in *Germinie Lacerteux*, *La Fille Elisa*, Zola in *La joie de vivre* e *L'assommoir* e così tanti altri capolavori descrivono la vita esattamente come noi stessi la percepiamo e quindi rispondono a quel bisogno di *sentire la verità*. [...] Le opere dei naturalisti





francesi Zola, Flaubert, Guy de Maupassant, De Goncourt, Richepin, Daudet e Huysmans sono magnifiche, difficile dire di appartenere al nostro tempo se non li si conosce. Il capolavoro di Maupassant è *Bel-Ami*, spero di riuscire a procurartelo."

Vincent van Gogh non aderì mai a nessun movimento artistico o letterario, ma proseguì sempre con il suo credo fondamentale: "qualcosa di onesto e vero". Dalla gente per la gente. Di Zola amava le descrizioni di vita reale. Lo scoprì all'Aia ed era esattamente ciò che stava vivendo, ma non sposò il naturalismo di nessuno, nemmeno a Parigi, per lui era un confronto interiore "con l'artista che c'è dietro", la conferma alle sue idee, l'entusiasmo a procedere: un'opera d'arte nasce dalla vita di tutti i giorni, in tutta la sua semplicità. "Sentire la verità", dipingerla a parole o a colori, nulla cambia.

La Provenza, 1888-1890

Lunedì 20 febbraio 1888 Van Gogh 1888 parte per la Provenza. Nel suo bagaglio letterario ci sono nuove letture avventurose, divertenti e caricaturali: *Il Tartarino*, l'eroe di Alphonse Daudet che va a Tarascona, Vincent ci andrà nell'estate. Lascia Parigi e la lezione impressionista, si avventura nel Sud da artista esploratore, come Delacroix "che ha giudicato indispensabile andare nel Sud giù fino in Africa", in cerca di nuove luci. E "così ha potuto vedere un nuovo sole" come scrive Charles Blanc in *Les Artistes de mon temps*, che Vincent ben conosceva.

"Ho appena letto il *Tartarin sur les Alpes* che mi ha divertito enormemente", è il 9 marzo 1888, è arrivato ad Arles con la neve che immortala in un paesaggio dove, sul fondo, pare di vedere un piccolo Fuji. La Provenza gli piace, un paese strano, caricaturale: "Che strano paese questa patria di Tartarin. Sì sono contento della mia sorte; non è un paese superbo e sublime, è solo un Daumier vivo. Hai riletto i libri di Tartarin, ah, non dimenticarlo! Ti ricordi in Tartarin le lamentele della vecchia diligenza di Tarascon, quella pagina mirabile? Ebbene, l'ho appena dipinta questa vettura rossa e verde, nel cortile della locanda. – La vedrai".

Uno dei suoi grandi obiettivi è quello di formare una comunità di pittori nel sud della Francia, una residenza d'artisti, la Casa Gialla. La trova in maggio, quattro stanze. Nei primi mesi di Arles assistiamo a una ricerca senza precedenti verso una poetica della natura che respira in giapponese, mandorlo in fiore, frut-

teti, progetta dei crépons, di 6,12 fogli "come gli album dei disegni originali dei giapponesi". In giugno legge Madame Chrysanthème di Pierre Loti, ambientato a Nagasaki, la storia di un ufficiale francese che sposa una donna giapponese, Kikou-San, il nome di un fiore, di qui Madame Crhysanthème. Lo scrive subito a Émile Bernard, il giovane amico pittore conosciuto a Parigi: "Per me, io sto meglio qui che al nord – lavoro anche in pieno sole senza il minimo di ombra nei campi di grano ed eccomi lì, come una cicala. [...] I giorni scorsi ho letto Madame Chrysanthème di Loti; ci sono interessanti osservazioni sul Giappone". Il Giappone, che Van Gogh associa all'idea di una società ideale non corrotta, come scriverà all'amico Bernard in autunno, è per Vincent un mondo in cui gli artisti sanno scambiarsi le opere "e questo dimostra che c'è amore e armonia fra loro e non intrighi". È quello che sogna per la Casa Gialla... E poi "Il giapponese disegna veloce, molto veloce, come un lampo, e questo perché i suoi nervi sono più fini, il suo sentimento più semplice".

Eccolo l'amabile *Monsieur Sucre*, illustrato in *Madame Chrysanthème*. Siamo sull'edizione con stupendi acquerelli di Rossi, Myrbach e incisioni dei fratelli Guillaume, che Vincent tanto ammirava. E si rivede lì... "quando la natura è così bella, non sento più me stesso e il quadro mi viene come in un sogno", scriverà in settembre. Poco dopo dipinge un celebre autoritratto dove "ho l'aria di un giapponese", gli occhi a mandorla.

E sotto il solleone di quell'estate provenzale, l'estate dei girasoli e della notte stellata sul Rodano, Vincent si sente una cicala... che disegna in mezzo alle parole in una lettera a Theo del luglio 1888: "le cicale qui non sono come da noi... cantano più forte di una rana". Si pensava che l'ispirazione venisse da un album giapponese, invece è di questa edizione che si nutrì. Varie cicale sparse per il libro di Loti, ecco la più bella, pare che sia pronta a volar via dalla pagina libro...

Il sogno della Casa Gialla dura poco, Gauguin è il primo invitato ma temporeggia, si fa pregare, si fa pagare i debiti da Theo e finalmente arriva in ottobre... Poche settimane per un disastro vero. Vincent, a ridosso di Natale (1888), si taglia il lobo dell'orecchio e lo porta a Rachel, la prostituta del paese: è l'unica cosa certa, comparsa sul giornale di Arles. Non sapremo mai la verità, Vincent non ne parla, la leggenda vuole che Van Gogh rincorresse Gauguin con un rasoio... ma questa è la dichiarazione di Gauguin, che se ne va l'indomani col primo treno per Parigi. Tante versioni diverse anche vent'anni anni dopo... Ma nelle sue memorie, Avant et après (1923), Paul Gauguin scrive qualcosa che ci interessa, aprendo un altro possibile scenario (o almeno per me)... il più semplice, in fondo.

In breve Gauguin si lamenta dell'aspetto economico e racconta che alla Casa Gialla avevano due cassettine per i soldi "riempite modestamente dal fratello" e divise così: "In una scatola tanto per le passeggiate notturne e igieniche, tanto per il tabacco, tanto per l'affitto. In un'altra scatola il restante diviso in quattro per il mangiare di ogni settimana". Insomma le finanze erano sul filo del rasoio...

Nelle stesse memorie Gauguin cita una lettera di Van Gogh che molto dopo "la catastrophe..." gli scrive: "certamente dovreste consultare uno specialista per guarire dalla follia. Non lo siamo un po' tutti?" Questa lettera è perduta. Ma in una lettera a Theo del 19 gennaio 1889 Vincent scrive al fratello 'in codice', dicendogli chi è Gauguin, anche attraverso due illuminanti illustrazioni del Tartarin sur les Alpes, di Daudet: vediamole, siamo al capitolo finale del libro di Daudet intitolato, non a caso, La Catastrophe:

"Gauguin ha mai letto il Tartarin sulle Alpi e si ricorda dell'illustre compagno tarasconese di Tartarin che aveva una tale immaginazione da immaginare una Svizzera immaginaria tutta d'un colpo?

Si ricorda di quel nodo di una corda ritrovata in cima alle Alpi dopo la caduta? E tu, che tanto desideri sapere come stavano le cose, hai mai letto tutto il Tartarin?

Forse ti insegnerebbe a conoscere passabilmente Gauguin.

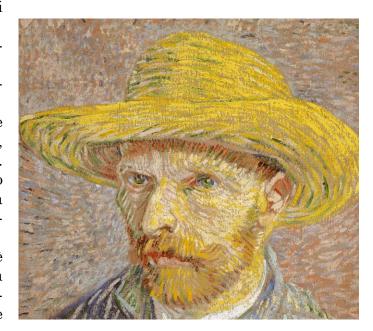
Ti consiglio proprio sul serio di rileggerti questo passo del libro di Daudet."

Il nodo della corda tagliato e ritrovato sulle Alpi è sempre presente nell'epilogo del libro, variamente illustrato nelle diverse edizioni. Era la corda con la quale Tartarin e l'amico Bompard si erano legati per la scalata. Il tema è sul tradimento e le promesse non mantenute. Bompard è un bugiardo e un traditore.

Nel maggio 1889 il sogno della Casa Gialla è interrotto. Van Gogh è sfiduciato, non se la sente di tornare ad Arles tra gendarmi e vicini, soffre di allucinazioni, insonnia crisi... e

decide di entrare volontariamente all'Hospice pou Alienés di Saint-Rémy. Spera di rimanerci tre mesi "per cominciare" ma ci rimarrà un lunghissimo anno. Ai primi di giugno chiede un libro a Theo: "Mi farebbe davvero piacere aver qui da leggere di quando in quando uno Shakespeare. Ce n'è da uno scellino, il Dicks shilling Shakespeare, che è completo".

"Ti ringrazio tanto anche dello Shakespeare. Mi aiuterà a non dimenticare quel poco d'inglese che so — ma soprattutto è così bello [...] quello che mi colpisce in certi romanzieri del nostro tempo è che le voci di queste persone, che nel caso di Shakespeare ci giungono a distanza di parecchi secoli, non ci sembrano sconosciute. È così vivo che par di conoscerle e di vederle." Un volume di più di mille pagine, di piccolo formato, A5 diremmo oggi, scritto più piccolo di una guida del telefono. C'è tutto, ma





Vincent inizia con il ciclo dei re; i temi sono questi, coraggio, intrighi e tradimenti, presagi, pazzia.

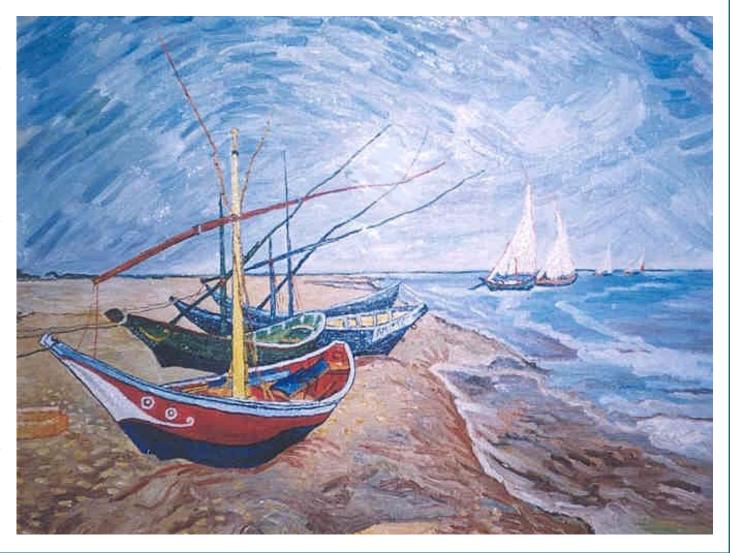
"Sono parecchio assorbito nella lettura di Shakespeare che Theo mi ha mandato qui, dove finalmente avrò la calma necessaria per seguire una lettura un poco più difficile. Ho iniziato con la serie dei re, di cui ho già letto Riccardo II, Enrico IV, Enrico V e una parte dell'Enrico VI – visto che sono i drammi che conoscevo meno. Hai mai letto Re Lear? Ma in fondo penso non ti esorterò a imbarcarti in libri così drammatici, dato che anch'io quando emergo da questa lettura sento il bisogno di andare a guardare un filo d'erba, un ramo di pino, una spiga di grano, per calmarmi" scrive alla sorella il 2 di luglio 1889. E poi rileggerà Voltaire, Zadig o il destino, "è come il candido. Là almeno il potente autore fa intravedere che resta una possibilità che la vita abbia un senso". Meno ottimista del Candido, Zadig ha a che fare con il fato, il destino avverso e l'assurdità delle cose

Si sente "un fortunato" ad avere il tempo di farlo e spera tanto di leggere Omero, mentre "fuori le cicale cantano a più non posso".

La campagna parigina, estate 1890

Nel maggio 1890 Van Gogh si trasferisce a Auvers-sur-Oise a trenta chilometri da Parigi. Negli ultimi due mesi di vita, prima del suicidio, non parla di libri nelle lettere, non ci sono nuove scoperte letterarie, concentra tutto se stesso nella pittura, dipingendo più di un quadro al giorno. Forse niente più gli interessa, se non dipingere la propria "solitudine estrema".

Articolo precedentemente pubblicato sul blog "Doppiozero", il 1 febbraio 2015, http://www.doppiozero.com/materiali/ anteprime/van-gogh-e-i-suoi-libri. La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina.



Conserva ciò che non sai generare

Un saggio del celebre architetto Portoghesi, pubblicato dalla Libreria Editrice Vaticana (2014, pp. 320, euro 26,00), è un esplicito manifesto di ecologia cristiana. Nel testo la tutela dell'ambiente nasce dalla fede ed è declinata nei secoli attraverso immagini dell'autore e parole di santi e scrittori.

«Ad ogni passo che io faccio, su qualunque oggetto io volga il mio sguardo, mi par di sentire pronunciare accanto a me la sublime espressione della Scrittura: "Io sono la resurrezione e la vita"». Le opere pittoriche di John Constable, quei cieli sempre così corruschi e gravidi di monumentali nuvole grigie soprattutto dopo la morte dell'amata moglie Maria, assumono un altro senso con una simile chiave di lettura: ciò che appare sulla tela è il frutto di un disegno divino, certo non è il prodotto del caos.

Paolo Portoghesi deve aver amato molto la confessione di Constable per la sua profonda semplicità, visto che appare all'inizio della premessa alla sua antologia *Il sorriso di tenerezza*. Letture sulla custodia del creato, pub-

blicato dalla Libreria Editrice Vaticana. Una proposta contro corrente, lo spiega lo stesso architetto e urbanista nella nota conclusiva: «Il libro nasce dal desiderio di spingere il lettore a riconoscere nella bellezza del creato l'impronta del Creatore». E nell'introduzione il cardinale Raffaele Farina avverte: «Il libro è uno stimolo rivolto ai credenti perché si uniscano senza complessi di inferiorità a coloro che si battono contro il degrado dell'ambiente e contro il consumismo». Un esplicito manifesto di ecologia cristiana, di tutela dell'ambiente che scaturisce dalla fede, firmato dal progettista della moschea di Roma e di tante chiese, dal docente che ha fondato all'ateneo «La Sapienza» di Roma la cattedra di Geoarchitettura per spingere le nuove generazioni a rispettare la natura e a praticare la «decrescita felice».

Il programma culturale del volume è dunque trasparente, sorretto anche dalle tante foto scattate dallo stesso Portoghesi in giro per il mondo e soprattutto nella sua adorata Calcata, nel cuore della campagna viterbese, dove l'architetto con la moglie Giovanna curano un parco ricco di rinvii storico-artistici e allevano

animali, tra cui asini, lama e capre (breve inciso: il libro è dedicato proprio alla moglie Giovanna, una dichiarazione di amore coniugale che nei nostri giorni può apparire addirittura eccentrica).

Naturalmente si parte dall'Antico Testamen-



to, dai Salmi (il folgorante 35: «Signore, la tua grazia è nel cielo/ la tua fedeltà fino alle nubi/ la tua giustizia è come i monti più alti/ il tuo giudizio come il grande abisso») e si approda alla Patristica, dove il teologo e poeta Efrem il Siro, vissuto tra il 303 e il 373, spiega così il mistero della convivenza tra bene e male: «Nel terreno crescono in pace, vicine tra loro, le varie radici: presso quella dolce, quella amara. Presso quella salutifera, quella mortale. Dalla terra viene l'amaro del veleno, e dalla terra viene la dolcezza del medicinale». San Clemente, quarto Pontefice, scruta i ritmi del Pianeta col filtro del suo credo: «Vediamo, o miei diletti, la resurrezione che avviene al suo giusto tempo. Il giorno e la notte ci mostrano una resurrezione: la notte si addormenta e il giorno si leva, il giorno se ne va e la notte sopravviene».

Sant'Ambrogio nell'Esamerone ricostruisce il ciclo naturale della pioggia che nasce dal mare, descritto come «sentiero di salvezza per i transfughi» e «deposito dei terreni alluvionali». Bagliori di contemporaneità, se si pensa ai disperati di Lampedusa e alle continue bombe d'acqua che devastano le nostre terre. Ma è l'approdo alla modernità, e quindi ai tempi che viviamo, a stupire. Magari ti aspetti il Dostoevskij dei Fratelli Karamazov («Amate tutto il creato nel suo insieme e in ogni granello di sabbia. Amate ogni fogliolina, ogni raggio di sole. Amate gli animali, amate le piante, amate ogni cosa», fa dire allo Starek Zosima, quasi un alter ego di Francesco d'Assisi). Ma impressiona Cézanne che scrive a Émile Bernard nel 1904 proponendo di studiare la natura seguendo le leggi geometriche dei solidi come il cilindro, la sfera, il cono: «Le linee parallele all'orizzonte danno l'estensione, cioè una sezione della natura, o se preferite dello spettacolo che il Pater Omnipotens Aterne Deus dispiega davanti ai nostri occhi».

O Vincent van Gogh che, attanagliato dal suo intricato disagio del vivere, scrive nel 1887 alla sorella Wilhelmina e si interroga citando Cristo: «Di questi tempi, credo che Gesù stesso direbbe a coloro che siedono tristemente: "Non è qua, alzati e cammina. Perché cerchi i vivi tra i morti?"». Cechov lascia ad Astrow, in Zio Vania, la piena condanna dell'uomo che distrugge i boschi per riscaldarsi: «Bisogna essere dei barbari insensati per distruggere nelle stufe questa bellezza, per distruggere ciò che noi non possiamo creare. L'uomo è dotato di intelligenza e di forza creativa per accrescere ciò che gli è stato dato: ma fino ad ora egli, invece di creare, non ha fatto che distruggere». In chiusura c'è l'analisi della fine del Novecento che ha visto, sostiene Portoghesi, «il processo di repressione della bellezza». E cita James Hillman, nel saggio Politica della bellezza del 1998, preoccupato da questa guerra estetica: «È una questione che riguarda non solo le arti, la psicologia e la teoria dell'estetica ma anche il mondo in cui viviamo e la condizione della sua anima e delle nostre». Siamo sulla sponda opposta alla certezza di Simone Weil: «Dio ha creato l'universo, e suo Figlio nostro fratello primogenito, creò per noi la sua bellezza. La bellezza del creato è il sorriso di tenerezza che Cristo rivolge a noi tramite la materia».

Saranno molti i non credenti che sorrideranno, tra compassione e sufficienza. Ma anche chi è lontano anni luce dalla fede può condividere l'analisi proposta da Benedetto XVI in Caritas in veritate del 2009 quando paragona la distruzione dell'ambiente a una forma di autolesionismo dell'uomo: «Le modalità con cui l'uomo tratta

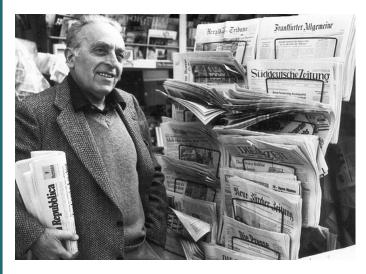


l'ambiente influiscono sulle modalità con cui tratta se stesso, e viceversa. Ciò richiama la società odierna a rivedere seriamente il suo stile di vita che, in molte parti del mondo, è incline all'edonismo e al consumismo, restando indifferente ai danni che ne derivano». Il suo predecessore Paolo VI poco prima di morire dichiarava così il suo amore estetico per la vita terrena: «Questo mondo immenso, misterioso, magnifico, questo universo dalle mille forze, dalle mille leggi, dalle mille bellezze, dalle mille profondità. È un panorama incantevole. Pare prodigalità senza misura». Persino il più inflessibile tra gli atei militanti sottoscriverebbe quelle righe.

Articolo precedentemente pubblicato sulla "Lettura", inserto culturale del "Corriere della sera", il 6 novembre 2014, http://lettura.corriere.it/conserva-cio-che-non-sai-generare/. La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina.

Luigi Malerba. Letteratura come progetto

Chi s'immaginerebbe che uno dei nostri scrittori di più certo pubblico (tanto che – privilegio riservato finora solo a Calvino, García Márquez, e pochi altri – Mondadori sta mandando in libreria una cosiddetta *uniform edition* della sua narrativa, in pratica la raccolta completa ma suddivisa in vari volumi), chi s'immaginerebbe che in realtà all'inizio voleva "fare cinema" e nulla più? Per questo da Parma aveva traslocato a Roma.



Passando però per Parigi, ovvero propriamente per la Cinématheque Française, dove il direttore André Bazin e la presidente Lotte H. Eisner gli avevano mostrato film rari, anzi mai visti in Italia, come i surrealisti *Un chien andalou* di Luís Buñuel e *Entr'acte* di René Clair e perfino i fotogrammi dipinti a mano di Emile Réinaud. Per scrivere, scriveva, ma soggetti, trattamenti e sceneggiature. "Tutto cinema & cinema", dice, quella era la sua passione e il suo gusto. E anche qualche articolo per "Cinema Nuovo", la forbita rivista, crogiolo d'idee innovative, diretta da Guido Aristarco.

Un giorno però tra le idee innovative vi cominciarono ad apparire anche le lettere che una ragazza di provincia, Ottavia, venuta a Roma con la speranza di fare l'attrice, scriveva al fidanzato descrivendo il bizzarro mondo del cinema. Quelle Lettere di Ottavia, prima opera narrativa di Luigi Malerba, ma anonima (e a tutt'oggi, per così dire, inedita), ebbero comunque il destino di accendere la fantasia di Fellini, il quale ad esempio di lì prese la scena della Dolce vita dove Anita Ekberg si immerge nella

Fontana di Trevi, esattamente come aveva fatto Ottavia nel 1956, qualche anno prima. La stranezza è che a guardarlo da vicino Malerba, con quel suo sguardo che ti pare incantato, la voce assente e il gesto urbano, non t'aspetteresti che abbia mai avuto a che fare con la malizia cinematografara romana, fatta di marpionaggine oltre che di inventiva, di cinismo oltre che di creatività. E incongruo, il suo tratto, ti sembra a prima vista, anche quando lo ripensi militante avanguardistico nel Gruppo 63, di cui in effetti è stato personalità di spicco, fra l'altro pubblicando l'importante antiromanzo Il serpente. Il Gruppo 63 non stava lì a illanguidire davanti agli incanti, perché invece appunto militava, era contro. Il fatto è che, come Ottavia, Malerba (il quale, facendo il verso a Flaubert, forse potrebbe dire: Ottavia c'etait moi) dell'adolescente possedeva lo sguardo sorpreso, ma anche il gesto trasgressivo, inopinato e spiazzante. Non per nulla la tappa parigina aveva comportato quel bagno cinematografico surrealista e magari, probabilmente, un contatto ravvicinato, che so, con il Baudelai-



re di Le spleen de Paris, in altre parole con stagnazione neorealista – Pratolini, Bassani, l'autore di un oggetto letterario avanguardistico avant la lettre e che, va ricordato, autodefinì quelle sue prose un "serpente" (in fondo Il serpente malerbiano potrebbe tranquillamente essere intitolato Lo spleen di Roma). Oggi (quando la politica viene interpretata solo come cosa piccola, volgare, l'economia si fa sempre più gioco virtuale, post-umano, la cultura, celibe, si deprime nella sindrome della sterilità, quando insomma i tempi inducono ciascuno a chiudersi autisticamente nel proprio silenzio e a pensare per sé e a non guardare né il vicino né la realtà), Malerba prova pena. E sembra di avvertire in questi atteggiamenti un che della sovranità di giudizio goethiana (il più difficile è vedere ciò che si ha davanti agli occhi), ma insieme anche una punta dello sconforto baudelairiano (che considerava cosa terribile "l'assenza di sguardo" nella folla della propria quotidianità).

Tuttavia, stranamente, poi Malerba ride: ci restano gli scrittori, dice, la loro libertà, il loro svilupparsi "irresponsabile" da regole e impacci. Sarà per questo che nel suo penultimo libro ha studiato La composizione del sogno e nell'ultimo, Il circolo di Granada, ha raccontato una storia vissuta dentro una einsteiniana piega del tempo. E sarà per questo "irresponsabile" spirito d'avventura immaginativa che al principio aveva scelto il cinema?

Sì, il cinema mi sembrava più avventuroso. In particolare, erano gli anni in cui il cinema apriva attivamente molte più possibilità di inventare storie, mentre la letteratura era in piena Cassola – scrittori che per me non erano per niente eccitanti.

Il cinema italiano in quegli anni era nella fase di passaggio dal neorealismo, per l'appunto, a un tipo di narrazione più aperta, più inquieta e anche divertita.

Sì, io infatti partecipai a molte sceneggiature con Alberto Lattuada, Pasquale Festa Campanile, Ugo Tognazzi come regista, con Mario Monicelli, con Marc Allégret, Fabio Carpi, insomma fu un periodo molto attivo e vivace. Poi, nei primi anni Sessanta, quando Giulio Andreotti era sottosegretario allo spettacolo, io stavo scrivendo per il produttore Goffredo Lombardo, patron della Titanus, la sceneggiatura della *Colonna infame* di Manzoni; ma, a



metà del lavoro, gli fu "suggerito" di interromperla: ero stato denunciato come comunista per aver collaborato in alcune sceneggiature con Cesare Zavattini.

Lei non era comunista?

No, ero di sinistra come adesso, ma non comunista. Allora votavo per Nenni senza essere iscritto da nessuna parte.

In ogni caso Goffredo Lombardo fu "invitato" a interrompere il Suo lavoro.

Sì. C'erano due spioni, che non è il caso di nominare (uno di loro è ancora vivo). Andreotti ogni tanto andava a casa di uno di questi e riceveva informazioni. Io me la sono vista brutta in quel momento: per chi era nel libro nero di Andreotti diventava difficile lavorare. Così mi dedicai completamente a una mia società pubblicitaria e per qualche anno feci shorts: caramelle, birra, cognac, pasticche, benzina, eccetera.

Anche altri intellettuali del cinema, oltre Lei, si diedero alla pubblicità?

No, allora nella pubblicità c'erano solo factotum e amministratori dei grandi budgets pubblicitari.

Era ancora un'attività considerata minore, non creativa.

Un letterato con cui ebbi rapporti in quel contesto, fu il poeta Leonardo Sinisgalli in quanto Capo Ufficio Stampa dell'Eni e quindi responsabile della pubblicità per la Supercortemaggiore. Fra gli intellettuali del cinema, che io



sappia, l'unico che lavorasse allora in campo pubblicitario era Luciano Emmer. La pubblicità era nettamente separata dal cinema. L'altro ero io, scrivevo le sceneggiature e producevo gli *shorts...* andai avanti così per qualche tempo dalla fine degli anni cinquanta al 1963-1964.

Allora: da Parma, a circa vent'anni, puntata a Parigi, ritorno a Parma e infine approdo a Roma...

Una migrazione verso Roma come gli uccelli, per ragioni climatiche, non letterarie. Il clima di Parma era terribile, caldissimo d'estate e freddissimo d'inverno..

Certo, si dice così. In ogni caso, per circa un decennio la letteratura non è comparsa al Suo orizzonte.

C'era la scrittura per il cinema. Poi nel 1963 mi stancai della pubblicità e delle sceneggiature (un "mestiere zoppo" lo chiamava Zavattini) che non mi davano soddisfazioni artistiche, perciò decisi di riciclarmi come scrittore. Quando cominciai a scrivere il primo libro, *La scoperta dell'alfabeto*, che poi uscì nel 1963, mi occupavo ancora di una rivista musicale, "Discoteca", con il musicologo Bill Weawer come direttore (che poi è anche stato il traduttore dei miei libri negli Stati Uniti). Scrivere libri era molto più divertente che andare tutte le settimane a Milano a discutere con gli industriali di pubblicità.

Dove uscì La scoperta dell'alfabeto?

Da Bompiani, dietro raccomandazione da En-

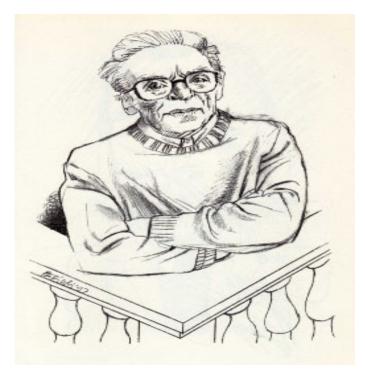
nio Flaiano. Vi si rispecchiava il mio rapporto con la campagna. Quei racconti li avevo ascoltati in gran parte da mia madre, che aveva una grande qualità: era capace di trasformare le storie e storielle dei contadini e anche i pettegolezzi, le dicerie, in veri e propri racconti.

Questo significa che la Sua prima spinta di narratore è venuta da un rapporto con la cultura popolare, seppure mediato dall'intervento di Sua madre?

Sì, il mio primo libro è dedicato ai contadini dell'Appennino parmense e al loro inesausto snobismo. Il secondo libro è *Il serpente*, un libro nato dal mio rapporto con Roma. Una Roma molto fantastica, ma sempre con riferimento alla realtà. Lo inviai a Bompiani e cominciai ad aspettare. Nessuna risposta. Dopo qualche settimana alzai la cornetta e telefonai. Lui mi rispose: "Sono senza parole". Fu il suo modo per dirmi la sua accettazione. Così il libro venne pubblicato. Ci fu subito un articolo fortemente elogiativo di Enrico Emanuelli sul "Corriere della Sera" e, dopo, molti altri, tutti positivi. Fu un inizio molto forte.

Eravamo a metà degli anni sessanta. Lei notava una chiusura della società letteraria verso le novità, inclusi gli autori?

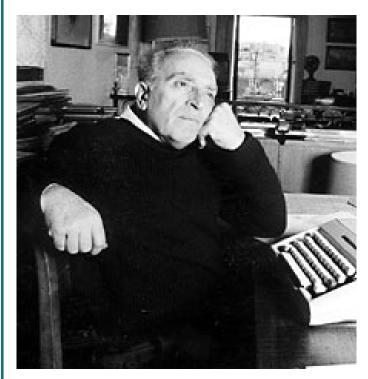
Certamente. Mentre la società civile sperimentava il tempo della "contestazione culturale", la società letteraria vedeva uomini come Attilio Bertolucci e Pasolini presso la Garzanti, Giorgio Bassani presso Einaudi e Feltrinelli che facevano barriera contro le novità... respinsero un libro mio e uno di Alberto Ar-



basino... Ma a un certo punto Bassani venne sostituito da Nanni Balestrini e Feltrinelli divenne l'editore dell'avanguardia, del Gruppo 63. Bassani ci era assolutamente ostile, cercava tenacemente di proseguire sulla linea del neorealismo sentimentale. *Il Gattopardo* era un romanzo molto bello, ma anche un modello molto tradizionale. Tant'è che era stato rifiutato da Elio Vittorini. Fu poi pubblicato per merito di Elena Croce, e non da Bassani come è stato detto.

Gli echi del grande realismo borghese ottocentesco, quello propugnato da Lukács. Che cosa contrapponevate voi, in idea, al romanzo tradizionale?

Beh, era il momento dello strutturalismo, del



formalismo russo, ad esempio amavamo molto Viktor Šklovskij. La mossa del cavallo risaliva agli anni trenta, ma rispetto a ciò che si pubblicava in Italia era avanguardia. Comunque il precursore, più o meno, del Gruppo 63 fu il Gruppo 47, fondato in Germania da Hans Werner Richter con Heinrich Böll, Peter Weiss, Uwe Johnson, Hans Magnus Enzensberger, Günther Grass e altri. Da Feltrinelli Enrico Filippini aveva pubblicato un'antologia di loro racconti intitolata *Il dissenso*, ed erano molti. Invece nel Gruppo 63 gli unici narratori eravamo Alberto Arbasino, Germano Lombardi, Giorgio Manganelli e io. Si preferivano i giochi formali: centoni sperimentali, anche intelligenti, però illeggibili. Nella narrativa, salvo quelle eccezioni, è stato un po' il vuoto.

Il punto d'interesse era l'innovazione formale. dall'inizio alla fine; poi però il protagonista, che narra, ci viene a dire che non è vero nien-

Infatti. Ma anche allora io dicevo: benissimo, però non si può rompere del tutto con il pubblico, gli esperimenti estremi è meglio tenerli nel cassetto. Quanto ai tedeschi, Congetture su Jakob di Uwe Johnson era fortemente sperimentale, però il lettore poteva seguire la narrazione. La loro antologia pubblicata da Feltrinelli era composta di racconti tutti leggibili, mentre il librone del Gruppo 63 fu sicuramente molto innovativo, ma anche assai indigesto. Era un eccesso di sperimentalismo, l'ho sempre detto. Tra l'altro si metteva l'etichetta "romanzo" su testi che non avevano niente del romanzo. Io, al contrario, per alcuni anni ho impedito che Il serpente uscisse con tale etichetta. Mi sembrava che quel genere di narrativa, così come era stato concepito nei secoli passati, non c'entrava mica tanto con i nostri lavori.

E come pensava dovesse essere definito questo nuovo genere?

Narrativa, semplicemente. Libera narrativa, che non seguiva precisi precetti formali, tantomeno di contenuto, come invece nel romanzo neorealista. Libertà assoluta in ogni senso, pur mantenendo il rapporto con i lettori.

Insomma, un po' il sessantottesco "vietato vietare".

Seguivamo i nostri impulsi narrativi. *Il ser*pente è un libro dove propriamente si nega il romanzo come struttura formale: sembra esserci una narrazione romanzesca che procede dall'inizio alla fine; poi però il protagonista, che narra, ci viene a dire che non è vero niente, e ricomincia a raccontare. Quindi all'interno della struttura romanzo si ha la sua negazione e scomparsa.

Queste innovazioni letterarie venivano per caso da Parigi?

Di teoria si occupavano soprattutto Enrico Filippini, Angelo Guglielmi, Alfredo Giuliani, Umberto Eco...

...a proposito: anche Sanguineti ha scritto romanzi, oltre che interventi teorici...

...ma soprattutto Giuliani, Guglielmi e Barilli diedero i maggiori contributi critici sulla attualità. Sanguineti era orientato sia come teorico che come scrittore sul marxismo-leninismo e quindi si trovò a sostenere una posizione di retroguardia, mentre dalla neoavanguardia veniva il senso della libertà immaginativa. A questo proposito io cito sempre Il fascino discreto della borghesia di Buñuel dove a un certo punto si vedono su un prato, di spalle, quattro uomini che camminano con gli impermeabili svolazzanti, quattro figure che non c'entrano niente con la narrazione e che però ci stanno bene, aggiungono fascino alla storia. È la libertà che si può permettere uno che ha fatto l'avanguardia, sono l'invenzione di un ex surrealista.

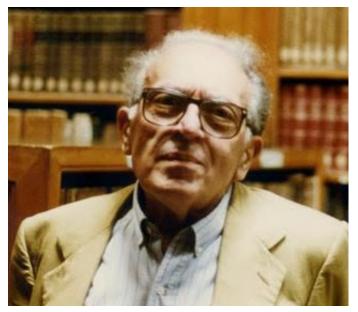
Qual era, in quanto scrittore per così dire operativo, il Suo rapporto con la ricerca teorica del Gruppo 63? Persino chi teorizza, talora, quando scrive, non segue



con puntualità le proprie teorie. In fondo la scrittura, narrativa o poetica, è essa stessa una ricerca teorico-letteraria.

Io partecipavo a questo spirito di apertura e seguivo i discorsi teorici, ma non sposavo tutto al cento per cento. Però, certamente, ero influenzato anche nel lavoro. Il serpente è nato in quel clima di libertà creativa. Esisteva un comune calore di pensiero che investiva sia la critica che la scrittura. Per dire, i corsivi ne Il serpente non c'entrano con la narrazione, come i quattro uomini di spalle nel film di Buñuel, sono intrusioni estemporanee dell'autore, interventi subliminali che derivarono dalla mia attività di pubblicitario.

Se ne parlava come di uno degli strumenti più aggressivi della manipolazione capitalistica delle menti. Evidentemente, fuori da ogni ideologia, vi sentivate liberi



di destinare ad altri usi i mezzi comun- ognuno di noi si mise a lavorare in proprio. que disponibili, mezzi che consideravate neutri. Ma anche su altri piani, per esempio quello editoriale, il Gruppo 63 pensò di sostituirsi attivamente ai soggetti cui si opponeva.

Sì, fu la storia della Cooperativa Scrittori. La mia idea originaria in verità era stata di organizzare da Bompiani una collana – che doveva chiamarsi "Il Cavallo di Troia" – diretta, oltre che da me, da Alberto Moravia, Tonino Guerra, Raffaele La Capria, Renato Barilli, Angelo Guglielmi, cioè gli autori Bompiani. La casa editrice doveva affidare a quel gruppo la scelta dei testi, senza intromettersi. Feci un'intervista con Vittorio Zincone per il "Corriere della Sera" e lanciai l'iniziativa. Valentino Bompiani mi telefonò per dirmi che la cosa gli piaceva. Però a comandare in Bompiani c'era allora Giorgio Fattori, un uomo Fiat noto per avere ristrutturata la Fabbri licenziando quaranta persone con lo stratagemma di promuoverle da impiegati a dirigenti, così non erano più tutelate dal contratto sindacale e potevano essere licenziate. Fattori era contrario al "Cavallo di Troia" e si attivò. Bloccò un'altra intervista su «Panorama», parlò con questo e con quello, per cui alla fine mi ritrovai solo.

Era il clima sessantottesco dell'innovazione dal basso. Ma cosa ha portato il Sessantotto nel campo della cultura?

È stato del tutto negativo. Il cambiamento fu che, dopo questa ventata di polemiche, di fervore collettivo, di riunioni e manifestazioni in varie città, che durò quattro o cinque anni,

L'arte è un prodotto dell'individuo. Non c'era più ragione di contestare: i nostri libri circolavano e, da perfetti egoisti, questo ci bastava, qui stava il nostro impegno.

Sì, quanto a voi del Gruppo 63, ma la cultura in generale, soprattutto letteraria, nel passaggio degli anni settanta...

In quel passaggio gli editori compresero che esistevano una letteratura e una cultura nuove con un loro pubblico e che dunque meritava interessarsene. In concreto: Angelo Guglielmi oltre che critico e teorico letterario era già dirigente televisivo, Alfredo Giuliani fu non solo professore universitario, ma il migliore critico del quotidiano "La Repubblica", Manganelli scrisse e pubblicò con successo di critica i suoi libri, Antonio Porta, assai prolifico in prosa e poesia, ebbe un ruolo importante nell'editoria. Questo Gruppo 63 espresse dunque tanta attività, da cui venne un rinnovamento concreto della cultura italiana.

Nell'antropologia italiana, certo, cambiarono i costumi, i modi di pensare e di condursi, i rapporti tra le persone e delle persone con le cose e le istituzioni, come effetto si ebbe una liberalizzazione della vita quotidiana, una rivoluzione sessuale, una crescita dei redditi, uno schiudersi della sfera del consumo e lo sviluppo dei mass media. Dopo di che, però, si dice che il mondo oggi risulta privo di cultura e siamo dominati dal trash (persino la raffinata e coltissima teoria dello "spe-



cifico televisivo" di Angelo Guglielmi è incapsulata nella pratica chiacchierona dei talk show). Così gli anni ottanta sono stati il riflusso, gli anni novanta la deculturalizzazione. Insomma i vostri anni sessanta e settanta cosa hanno prodotto? Noi cambiammo gli atteggiamenti e i discorsi all'interno della cultura, ma anche nella pratica. Per dire, al "Corriere della Sera" collaborarono alcuni scrittori della neoavanguardia, sulle pagine culturali si parlava di cose che prima erano taciute, gli editori pubblicavano libri di discussione politica, eccetera.

Forse è stato qualcosa che, per citare Gramsci, poteva essere detto una "rivoluzione passiva" delle classi dirigenti, le quali assorbivano voi e continuavano ad andare avanti per conto proprio ovvero, con le parole di quegli anni,fu una operazione di marcusiana "tolleranza repressiva".

Beh, forse il "sistema" finanziava la propria opposizione, la accoglieva come elemento catalizzatore. Io ho pubblicato tutto senza mai una censura degli editori. E ognuno aveva sufficiente autonomia per scrivere i suoi libri, così nelle vene della cultura italiana entrò un nuovo sangue. Insomma ancora oggi circola uno spirito che si oppone alla volgarità del consumismo. Alcuni dei nuovi di oggi hanno dentro la loro scrittura linfe da noi prodotte allora. Magari è una forza sotterranea che continua per linee interne.

Che cosa dire della narrativa di mestiere che oggi, pare in contrasto con la vostra scrittura sperimentale. Viene dall'America?

Non so. In America c'è una linea mediana cui appartengono scrittori di qualità come Philip Roth, Thomas Pynchon, Don de Lillo e altri. I vari autori di best sellers d'intrattenimento vendono milioni di copie ma sembra che non contino niente.

Si può dire che hanno tirature ma non ascolto. Il libro usa-e-getta dimostra però che, nonostante tutto, i lettori sono dediti o al libro di genere, che peraltro talora ha anche una sua dignità letteraria, oppure ai prodotti mediocri. La letteratura letteraria sta combattendo contro i mulini a vento?

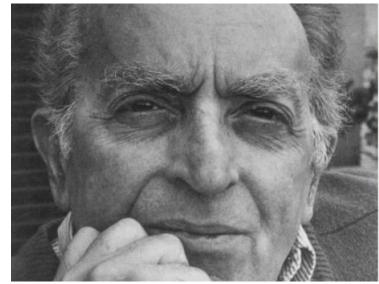
Mah, i libri che contano sono i long sellers e non i best sellers. La letteratura ha l'unico compito di essere buona letteratura. Per il resto si tratta solo di pubblicità e marketing editoriale.

Che cosa significa "buona letteratura"?

Significa "progetto". Ogni buon libro ha un progetto che modifica il lettore. Ma, siccome abbiamo parlato tanto di avanguardia, devo dire che a mio parere la vera avanguardia della letteratura è la fisica nucleare. Chi non ha qualche nozione di fisica nucleare non può scrivere nemmeno un racconto.

Questo significa che la realtà di riferimento, di Lei come scrittore, non è la "realtà sociale" del realismo.

Il realismo non esiste. È una truffa dei critici. La realtà non la riproduci né con la letteratura né con la pittura né con la fotografia. La interpreti, e questo ti definisce. Una volta alla domanda sul perché scrivo (era uno studente di una università a Vienna) risposi: per capire che cosa penso. Con la scrittura chia-









le sensazioni. le idee. eliminando il superfluo, il superfluo per noi naturalmente. La scrittura è implacabile, non ti perdona niente.

su di sé, più che sulla realtà.

La realtà comunque è presente

nella scrittura. Altrimenti non avresti parole. La realtà serve da sprone, da suggestione, da irritante. Si presenta come un insieme di sensazioni che ti arricchiscono a seconda di come le interpreti.

E il lettore?

Il lettore riceve modelli su cui riflettere. Il libro di consumo non fa questo. Lo leggi volentieri e con divertimento, ma alla fine hai solo "consumato" un libro, di cui non ti resta niente. Non ti fa pensare. Il senso della letteratura, oggi come ieri, è di entrare nel vivo, di dare prospettive, desideri, turbamenti, di modificare il lettore, come ho già detto.

C'è qui qualcosa del nesso stretto fra letteratura e azione nella società perseguito dalle avanguardie?

Beh, qualcosa c'è, tanto più oggi quando dal-

riamo i pensieri, la realtà provengono non solo suggestioni, ma addirittura schiaffi. Parlo della realtà sociale e politica, da cui ricevi colpi talmente violenti che non puoi limitarti a intervenire sui puri fatti culturali. Viviamo in un mondo di volgarità chiuso in sé, nei propri intrighi e inganni e imposture. Ho provato a fare di uno dei suoi protagonisti il personaggio di un mio romanzo. Il pianeta azzurro, dove c'era un professore...

Scrivere è quin- ... che è stato identificato con Giulio Andi una ricerca dreotti, mi pare...

... ma ho dovuto operare un gran filtraggio culturale, perché nella realtà le cose sono talmente grossolane che non ci cavi niente di utile, soltanto pugni in faccia. Pugni che ti arrivano direttamente tramite il giornale, la radio e la televisione, creandoti un'ansia da aggressione cui non ti puoi sottrarre. Hai voglia a ritirarti in campagna, ad astrarti nel tuo studiolo... Io poi scrivo nella vita, non mi sottraggo, e lavoro, per così dire, in distensione, lasciandomi interrompere, per esempio, nel passato dai figli che mi chiedevano aiuto in greco e fisica, le due materie in cui io ero più ferrato... dopo quelle piccole pause, vedevo più chiaro, quasi mi erano necessarie... Oggi invece non hai pause di sorta, tutto ti arriva addosso in continuità. Ed è volgare.

Forse è un nuovo tipo di comunicazione, fondato sull'immediatezza dell'immagine fisica e non più sulle raffinatezze e sfumature concettuali della parola, un tipo di comunicazione semplicemente meno elitario, ma in sé né buono né cattivo.

Né buono né cattivo, certo, ma con suoi grandi pericoli: l'immagine si fa subire, la scrittura richiede invece attività interpretativa, conoscenza ed elaborazione dei codici, e poi un lavoro dell'immaginazione. Quando l'immagine arriva già preconfezionata, la stragrande maggioranza della gente si atteggia alla passività e per abitudine subisce persino la manipolazione, senza avere più nessuna spinta a reagire, e assorbe. C'è addirittura da provar pena per il lettore indifeso.

Allora: per un verso gli scrittori di consumo eccitano alla passività, e questo non si deve fare; per l'altro verso gli scrittori letterati – perduta ormai l'aureola fin dai tempi di Baudelaire - non si atteggiano più nemmeno a "ingegneri delle anime" (come Stalin tramite Zadanov pretendeva), perché anche questo non è bene. Ma non è che gli scrittori non sanno più che fare? E magari non sanno più nemmeno che cosa sono?

Beh, non è che siano loro... è il pubblico che non li riconosce. Per dire: "scrittore" non è una professione, alla dogana o al commissariato non capirebbero la parola... io sul passaporto ci ho messo un'insensatezza: "pubblicista", che non significa niente, ma comunque la gente non obietta. La definizione di "scrittore" non risulta risibile solo se sei noto, perché allora conta il tuo nome e cognome, non la professione. Oggi lo scrittore è un personaggio inutile. Di quello che fa s'interessano in pochi, anzi pochissimi. Su cinquanta milioni saranno... mah...



...forse, moltiplicando i venticinque di Manzoni, arriviamo a duecentocinquatamila... E allora?

Allora, proporre modelli di riflessione, magari utopie, indurre a prendere distanza dal presente, non è inutile. I pochi che, dopo la lettura d'un libro, perdono l'indifferenza e si mettono all'erta, non sono un valore da buttar via. In un mondo dove si punta soltanto su scienza e tecnica, per cui poi gli "esperti", privi di cultura umanistica, non avvertono più il senso delle cose, proporre modelli di pensiero critico, rivelatore dei valori, diventa decisivo.



Articolo precedentemente pubblicato sulla rivista "Lettera internazionale", n. 75, anno 2003, http://www.letterainternazionale.it/Testi/malerba_75.htm.

La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina.

Su scrittori, soldi e privilegi

Ecco la mia vita. Io e mio marito ci svegliamo ogni mattina alle sette in punto, lui si fa la doccia e intanto io preparo il caffè. Nel tempo che lui ci mette per vestirsi io sono già seduta alla scrivania a scrivere. Mi dà un bacio per salutarmi e se ne va al lavoro. Lavoro con cui fa tanti soldi, ottiene eccellenti benefit e parecchi vantaggi, come viaggi, buoni pasto e il rimborso delle spese per la palestra dove io vado a fare yoga a mezzogiorno. La sua carriera mi ha permesso di lavorare solo sporadicamente – come consulente – in un settore che mi piace. Questa rivelazione può sembrare volgare, lo so. Mi dispiace. Perché nel mondo in cui le donne si siedono a parlare dei diversi tipi di arte topiaria da applicare ai peli della zona bikini, le conversazioni sui soldi (o sui privilegi) sono quelle che non si affrontano mai. Perché? Credo che sia la sindrome di Maria Antonietta: i fortunati e i privilegiati non vogliono che la plebaglia venga a sapere i particolari. In effetti se "questa gente" conoscesse bene le differenze che ci sono tra le nostre e le loro vite si potrebbe ribellare. Oppure, Dio ci perdoni, non considerarci più come persone più speciali, più

talentuose, più meritevoli di loro di questa bella vita.

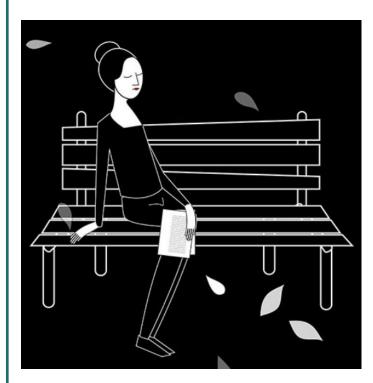
Noi scrittori mettiamo in atto una versione speciale di questa pantomima. Due esempi.

Sono andata alla presentazione di un libro con molti partecipanti (sto parlando di più di 300 persone) circa un anno e mezzo fa. L'autore era un conosciutissimo meraviglioso saggista, che ha, meritatamente, vinto moltissimi premi. Gli è anche capitato in sorte di essere l'erede di una fortuna ciclopica. Stramiliardi. In altre parole è uno che non ha mai dovuto fare un lavoro, meno che mai due. Ha diversi figli; lo so perché erano alla presentazione con lui, in prima fila. Ho sentito qualcuno dire che viaggiavano tutti con lui, con due tate al seguito, per il suo tour promozionale mondiale.

Niente di tutto ciò intacca la sua grandezza. Comunque quando una del pubblico – giovane e un po' ingenua, chiaramente non al corrente dei fatti – si è alzata per chiedere come ha fatto a dedicare dieci anni alla scrittura del suo ultimo capolavoro, come ha fatto per mantenersi e mantenere la sua famiglia in quel periodo, lui le ha risposto in maniera seria che era



stata dura ma aveva anche scritto nel frattempo molti articoli per diverse riviste per tirare avanti. Ho sentito un mormorio attraversare metà della platea a conoscenza della verità. Ma l'autore, impassibile, è andato avanti e ha fatto credere a questa ragazza che ha man-



tenuto la sua vita a Manhattan grazie a una manciata di articoli scritti per the Nation o Salon.

Esempio due. Un reading in un'altra città, con una trentenne il cui romanzo d'esordio era appena comparso sulla copertina della New York Times Book Review. Non mi era piaciuto il libro (un romanzo di formazione tra adolescenti benestanti) ma molte persone che rispetto l'hanno trovato bello quindi sospendo il giudizio. L'autrice aveva frequentato una delle grandi scuole private per ricchi dell'East Coast, mentre i suoi genitori erano impegnati a consolidare le loro carriere sulla scena letteraria di New York. Gente – i genitori – che a Natale si scambiavano biglietti d'auguri con William Maxwell e invitavano a cena gli

Styron. Lei, l'autrice, la loro unica figlia adorata. Dopo il liceo privato prestigioso aveva preso due lauree in scrittura creativa (Iowa e Ivy). Il suo primo libro era stato osannato in tutto il paese da editor e recensori, molti dei quali l'avevano vista crescere. Era un fenomeno ancora prima di arrivare sugli scaffali. È diventata immediatamente una star. E quando (di nuovo) una persona del pubblico, chiaramente una studentessa universitaria si è alzata per chiedere a questa affascinante scrittrice a cosa ascrivesse il suo successo, la donna ha fatto una pausa e poi ha detto che ha lavorato moltissimo e che ha avuto una buona formazione, ma guardandosi indietro ha capito che è stata la sua decisione di non avere mai figli che le ha permesso di diventare una vera artista. Se hai dei bambini, ha spiegato al gruppo di disperate scrittrici nubili, devi scegliere tra loro e la scrittura. "Mantenetela pura. Non fatevi distrarre dal pianto di un bambino". Ero sconcertata. Volevo balzare in piedi e gridare "Ciao Alice Munro! Doris Lessing! Joan Didion!". Certo, ci sono migliaia di altre scrittrici che sono scrittrici straordinarie nonostante la maternità. Ma non è questo il punto, il punto era che, a parte le qualità intrinseche del libro, il vantaggio competitivo di questa autrice non aveva niente a che fare con le sue scelte riproduttive. Tutto dipendeva dalle sue relazioni. Semplice. Ce le aveva dalla nascita.

Secondo me con questo "lasciamogliela bere" facciamo un enorme disservizio alla nostra categoria, nascondendo le circostanze che ci aiutano a scrivere, pubblicare e in un certo senso ad avere successo. Non sono ricca come il pri-

mo autore (nemmeno mi ci avvicino) né ho la rete di relazioni della seconda. Non sono neanche famosa. Ma ho un grosso vantaggio rispetto allo scrittore che vive assegno dopo assegno, o solo e isolato o che combatte contro una malattia o che ha un lavoro a tempo pieno.

Come posso esserne così sicura? Perché sono stata povera, oberata di lavoro e schiacciata dagli eventi. E durante quel periodo non ho scritto neanche una riga. Ventenne, ero sposata con un drogato che tentava con tutte le forze di smettere (ma continuava a non riuscirci). Avevamo tre figli, di cui uno autistico e abbiamo vissuto in povertà per un periodo lungo e tremendo. A trent'anni ho divorziato perché era l'unico modo per uscire da quella situazione. Per i dieci anni successivi ho fatto due lavori e ho cresciuto i miei tre figli da sola. senza aiuti e senza nessun supporto dal padre. Ho pubblicato il mio primo romanzo a 39 anni, ma solo dopo un lavoro serrato in una scuola di scrittura creativa dove ho incontrato alcuni scrittori influenti e dopo aver vissuto tre mesi a casa dei miei genitori dove ho potuto finire la prima bozza. Dopo aver consegnato il manoscritto, ho trovato un lavoro piuttosto piacevole come editor in una rivista. Un anno dopo ho incontrato il mio secondo marito. Per la prima volta avevo un vero compagno, qualcuno su cui poter contare e che c'era per me e i nostri bambini in ogni modo possibile. La vita è diventata più facile, ho scritto un saggio, un secondo romanzo e circa trenta lunghi articoli in un periodo relativamente breve.

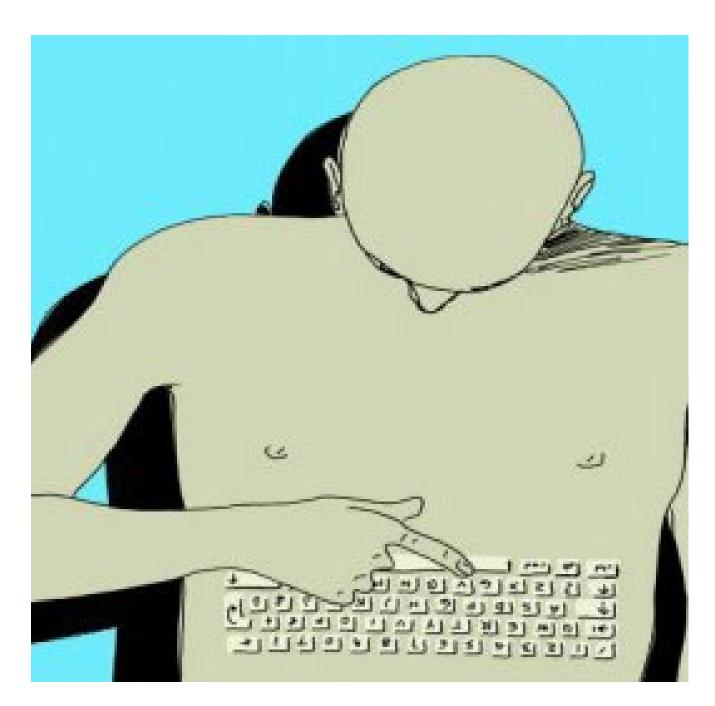
Oggi sono fondamentalmente "sponsorizzata" da quest'uomo molto amorevole che arriva a



casa a fine giornata, mi chiede com'è andata la scrittura, mi versa del vino e poi mi porta fuori a cena. Mi accompagna quando devo fare 500 miglia per fare un reading di 75 minuti, gestisce i miei soldi, e non si lamenta mai che i miei piccoli libri cupi e sfrontati hanno avuto anticipi bassi e vendite modeste.

Ho finito il mio terzo romanzo in otto mesi precisi. Ho iniziato il libro durante una bellissima vacanza. Poi ho scritto felice e abbastanza velocemente perché avevo tempo e soldi, e sono stata aiutata dal marito, dall'agente e da un amico editor molto talentuoso. Senza tutti questi privilegi, forse sarei a pagina 52. Ecco. Io sono questa. E voi come fate?

*Ann Bauer, classe 1966, ha lavorato come insegnante, critica culinaria, copywriter e giornalista. Ha scritto - fra gli altri - per Elle, Washington Post, New York Times. Negli USA è pubblicata da Simon&Schuster.





Se Twitter trasforma lo scrittore in cretino

Già sentire un autore che presenta il proprio libro è un'attività di rara noia, l'unico motivo per recarsi a una presentazione sarebbe andare con uova marce, pomodori e spesso un fucile da cecchino.

Ma c'è di peggio: gli editori si ostinano a rendere tutto grottesco con il cosiddetto live tweet. Ossia twittare in presa diretta quello che un addetto al Twitter della casa editrice sente. condensa e trascrive. Risultato: qualsiasi genio passa per cretino (talvolta, per sbaglio, anche viceversa). Fossero aforismi concepiti per stare in 140 caratteri, ci fossero Oscar Wilde, Karl Krauss o La Rochefoucauld, ci starebbe pure, ma si tratta di brandelli origliati, spesso origliati male e sintetizzati peggio, dai quali chi legge dovrebbe capire qualcosa. Tipo Antonio Moresco che presenta Gli increati alla manifestazione romana Libri Come, e Mondadori lo fa cinguettare: «Non si può comprendere l'economia se non la si mette in relazione con la vita e con la morte». Che significa? Moresco è un agente assicurativo? Un addetto alle pompe funebri? Sempre Moresco: «La realtà è staminale, è equipotente, contiene una capacità di invenzione ininterrotta». Quante caselle? Orizzontale o verticale? È un dialogo sulle cellule staminali? A proposito di parole crociate a Libri Come c'era pure Stefano Bartezzaghi, a cui fanno twittare: «L'enigmistica è una forma d'arte? Secondo Calvesi è megalomania». Come no, la famosa megalomania di chi compra la settimana enigmistica. Cinguettio su Paolo Rumiz: «Non potevo raccontare un terreno percorso sui gomiti rimanendo in piedi». Ha scritto il libro sulla Prima guerra mondiale strisciando sotto il filo spinato? Ha perso le gambe in un bombardamento e non ha i soldi per comprarsi una sedia a rotelle?

Non si capisce se uno dovrebbe incuriosirsi o scappare, ma a giudicare dal numero di condivisioni penso la seconda, cioè questi tweet non se li fila nessuno. Anzi, ogni tweet un libro in meno venduto. Io per esempio non ho mai letto Tony Laudadio, ma se twittano «Scrivere dev'essere come l'eco di certe stanze» penso sia un agente immobiliare in crisi depressiva rimasto chiuso in un appartamento. Pure Emmanuel Carrère passa per cretino. «Ho una certa esperienza di psicanalisi, parecchia». Boh, e

allora? Chissenefrega. Oppure, ascoltando James Ellroy: «Pare che Ellroy non ami né Orson Welles né Gore Vidal». Almeno avessero twittato «Ellroy: mi fanno vomitare Wel-



les e Vidal, vorrei ucciderli a sassate», già meglio. A Camilleri fanno cinguettare: «Io a 90 anni non posso dimenticare i professori ch'ebbi al liceo», anche perché saranno tutti stramorti. Oppure, sentite questa: «L'eterogenea trasversalità del pubblico di Baricco a Libri Come conferisce proporzioni brunelleschiane al concetto di Paese Reale». C'era pure Daria Bignardi, mica poteva mancare, e poiché la banalità del tweet è inversamente proporzionale alla complessità di un pensiero, alla fine Daria ci fa la figura migliore. Se sei un genio, ti fanno dire stronzate, ma se non lo sei può perfino in-

durre l'addetto al Tweet a infilarne qualcuno impeccabile. Per esempio ci sono tanti pensieri di Daria molto profondi, prontamente cinguettati da Mondadori: «Non mi ero mai spiegata perché fossi l'unica della mia classe a essere sgridata perché leggeva troppo». Forse perché temevano che un giorno ti saresti messa a scrivere? Ma la migliore è questa: «Gli uomini non migliorano, invecchiando, inutile sperare che accada». Se si riferiva agli uomini come specie, e non come sesso, e parlava di se stessa, ha espresso una grande verità. In ogni caso l'unica cosa che viene da pensare è leggendo un live tweet è: mamma mia, meno male non c'ero. Tra l'altro parlo per esperienza, è successo anche a me di avere un live tweet, quando a Milano, l'anno scorso, in un occasione di un evento organizzato per Il più grande artista del mondo dopo Adolf Hitler, nel corso del quale servii una gigantesca Sacher a forma di svastica che Barbara D'Urso di rifiutò di mangiare per paura di diventare nazista. Ho parlato molto ai giornalisti e critici convenuti, ma la prossima volta mi porto un foglio con le frasi da twittare così evito anche di sprecare fiato. Insomma, tanti ragionamenti per ritrovarmi a aver cinguettato cose tipo: «Per me papa Francesco è una provocazione». «Sono rimasti delusi tutti perché non si è incazzato nessuno» e altre frasi senza senso del genere. E così ho scoperto di essere anche jo un imbecille.

Articolo precedentemente pubblicato sul quotidiano
"il Giornale", il 17 marzo 2015,
http://www.ilgiornale.it/news/cultura/
se-twitter-trasforma-scrittore-cretino-1105875.html.
La proprietà intellettuale è riconducibile
alla fonte specificata in testa alla pagina.



L'ultima parola di Günter Grass

Un estratto da *Sbucciando la cipolla* (Einaudi 2007), l'autobiografia in cui Günter Grass ha raccontato la prima parte della sua vita, dall'infanzia agli anni 50.

La tentazione di camuffarsi dietro la terza persona rimane allettante, oggi come in passato: quando lui già si avvicinava ai dodici anni, però gli piaceva ancora star seduto in grembo alla mamma, qualcosa cominciò e finì. Ma



quello che iniziò, quello che terminò, è possibile definirlo con precisione? Per quanto mi riguarda, sì. La mia infanzia si concluse in uno spazio ristretto, quando là dove sono cresciuto la scoppiò guerra in diversi punti, con sincronia. Cominciò, e non si

poté non sentirla, con le bordate di un'unità di linea e l'arrivo dei bombardieri da picchiata sopra il sobborgo portuale di Neufahrwasser, la base militare polacca situata di fronte alla Westerplatte, a cui si aggiunsero, più lontani, i colpi mirati di due panzer da ricognizione durante la battaglia attorno all'edificio delle Poste Polacche nella città vecchia di Danzica. e fu ben presto annunciata dal nostro apparecchio radio, di tipo economico, che troneggiava sul buffet del soggiorno: in un appartamento al pianterreno di una modesta casa a tre piani nella Labesweg di Langfuhr, parole inflessibili proclamarono la fine dei miei anni d'infanzia. Persino l'ora pretese di essere indimenticabile. Da quel momento, il campo d'aviazione della città libera, vicino alla fabbrica di cioccolata Baltic, non accolse più solo traffico civile. Visto dagli abbaini della casa, un fumo nerastro si levava dal porto, rinnovandosi sotto i continui attacchi e spinto dalla lieve brezza che spirava da nord-ovest.

Ma appena mi accingo a ricordare il lontano rombo di cannoni della Schleswig-Holstein, che in realtà era stata messa a riposo in quan-

to veterana della battaglia dello Skagerrak e ormai serviva solo da nave scuola per cadetti, come anche lo strepito digradante degli aerei chiamati Stukas, perché alti sopra la zona dei combattimenti si piegavano di lato e trovavano il loro bersaglio in picchiata con le bombe finalmente sganciate, la domanda si completa: perché mai dev'essere ricordata un'infanzia e la sua fine così irrevocabilmente datata. quando tutto ciò che mi accadde a partire dai denti da latte e poi dai permanenti si è da un pezzo trasformato, insieme all'inizio della scuola, alle biglie e alle ginocchia sbucciate, ai primi segreti del confessionale e ai successivi tormenti religiosi, in scartoffie che da allora gravano su una persona che appena messa per iscritto non volle crescere, che con la voce spaccava vetri destinati agli usi più diversi, aveva due bacchette di legno a portata di mano e grazie al suo tamburo di latta si è fatta un nome che da allora ha continuato a esistere, citabile, tra le copertine dei libri e pretende di essere immortale in non so più quante lingue?

Va ricordata perché è necessario integrare questo e quel dettaglio, perché potrebbe man-



care qualcosa che finirebbe per mettersi sfacciatamente in mostra. Perché tutto quello che è fuggito dalla stalla: le mie mancanze solo in seguito occultate, la mia irrefrenabile crescita, il mio rapporto linguistico con oggetti perduti. E sia citata anche questa ragione: perché voglio avere l'ultima parola.

Il ricordo ama giocare a nascondino come i bambini. Si rintana. È incline all'adulazione e gli piace abbellire, spesso senza necessità. Contraddice la memoria, che si comporta con pedanteria e vuole avere litigiosamente ragione.

Se viene molestato con domande, il ricordo assomiglia a una cipolla che vorrebbe essere sbucciata perché, carattere dopo carattere, possa venire allo scoperto quanto c'è di leggibile: di rado univoco, spesso in scrittura a specchio o comunque enigmaticamente confuso. Sotto la prima tunica, ancora secca e cricchiante, si trova la successiva che, appena staccata, ne libera una terza, umida, sotto alla quale una quarta, una quinta attendono e bisbigliano. E tutte quelle successive trasudano parole troppo a lungo evitate, anche disegni a ghirigori, quasi che qualcuno, volendo fare il misterioso fin da giovane, quando la cipolla era ancora in germoglio, avesse cercato di codificare se stesso.

Già si risveglia l'ambizione: questi scarabocchi devono essere decifrati, quel codice forzato. Già viene confutato ciò che di volta in volta vuole avere fondamento di verità, perché spesso la bugia o la sua sorellina minore, la voglia di barare, costituisce la parte più inalterabile del ricordo; messa sulla carta suona credibile e ostenta particolari che dovrebbero

avere l'esattezza di una fotografia: in assenza di vento, il tetto di cartone catramato della rimessa nel cortile interno della nostra casa, sfarfallante sotto la canicola di giugno, sapeva di caramelle d'orzo...

Il colletto lavabile della mia maestra elementare, la signorina Spollenhauer, era di celluloide e stringeva talmente che il collo faceva le grinze...

I fiocchi elicoidali delle ragazze sul pontile di Zoppot, alla domenica, quando l'orchestrina della pubblica sicurezza suonava allegri motivi...

Il mio primo porcino...

Quando noi scolari avevamo vacanza per il troppo caldo...

Quando le mie tonsille erano di nuovo infiammate...

Quando soffocavo la voglia di domandare...

La cipolla ha molte pelli. Se ne parla al plurale. Appena sbucciata si rinnova. Tagliata butta lacrime. Solo quando la si sbuccia dice la verità. Quello che accadde prima e dopo la fine della mia infanzia bussa con i fatti e si svolse peggio di quanto si sarebbe voluto, chiede di essere raccontato ora in un modo ora nell'altro e induce a storie menzognere.

Quando, con un tempo di tarda estate che si manteneva insistentemente sul bello, a Danzica e dintorni scoppiò la guerra, nel sobborgo portuale di Neufahrwasser, raggiungibile in poco tempo con il tram passando da Saspe e Brösen – i difensori polacchi della Westerplatte avevano appena capitolato dopo sette giorni di resistenza –, raccolsi una manciata di schegge di bombe e granate che, nello spazio

di tempo in cui la guerra sembrò esistere solo nei comunicati straordinari della radio, quel ragazzino che a quanto pare ero io scambiò con francobolli, figurine a colori dei pacchetti di sigarette, libri consumati dalle molte letture o anche freschi di stampa, tra cui il viaggio attraverso il deserto di Gobi di Sven Hedin, e non so cos'altro ancora.

Chi ricorda in modo confuso, talvolta arriva comunque vicinissimo alla verità, sia pure per vie traverse.

Per lo più sono oggetti, contro i quali urta il mio ricordo, mi sbuccio il ginocchio o che mi lasciano in bocca il sapore del disgusto: la stufa di ceramica... Le stanghe per battere i tappeti nei cortili interni... Il gabinetto sull'ammezzato... La valigia in soffitta... Un pezzo di ambra, grande quanto un uovo di piccione... Chi ha conservato la sensazione tattile del fermaglio per capelli della mamma o del fazzoletto di papà annodato ai quattro capi sotto la calura estiva o del particolare valore di scambio di schegge di bombe o di granata variamente dentellate, a costui vengono in mente – sia pure come piacevole pretesto – storie in cui c'è più realtà che nella vita vera.

 $@\ 2006\ Steidl\ Verlag,\ Gottingen \\ @\ 2008\ Giulio\ Einaudi\ editore\ S.p.A.,\ Torino \\$

Articolo precedentemente pubblicato sul settimanale
"Internazionale", il 13 aprile 2014,
http://www.internazionale.it/notizie/2015/04/13/gunter-grass-sbucciando-la-cipolla
Il brano è tratto da Sbucciando la cipolla di Günter Grass

(traduzione di Claudio Groff, Einaudi, 2007, pagg. 388, euro 19,00). http://www.einaudi.it/libri/libro/g-nter-grass/

sbucciando-la-cipolla/978880618732