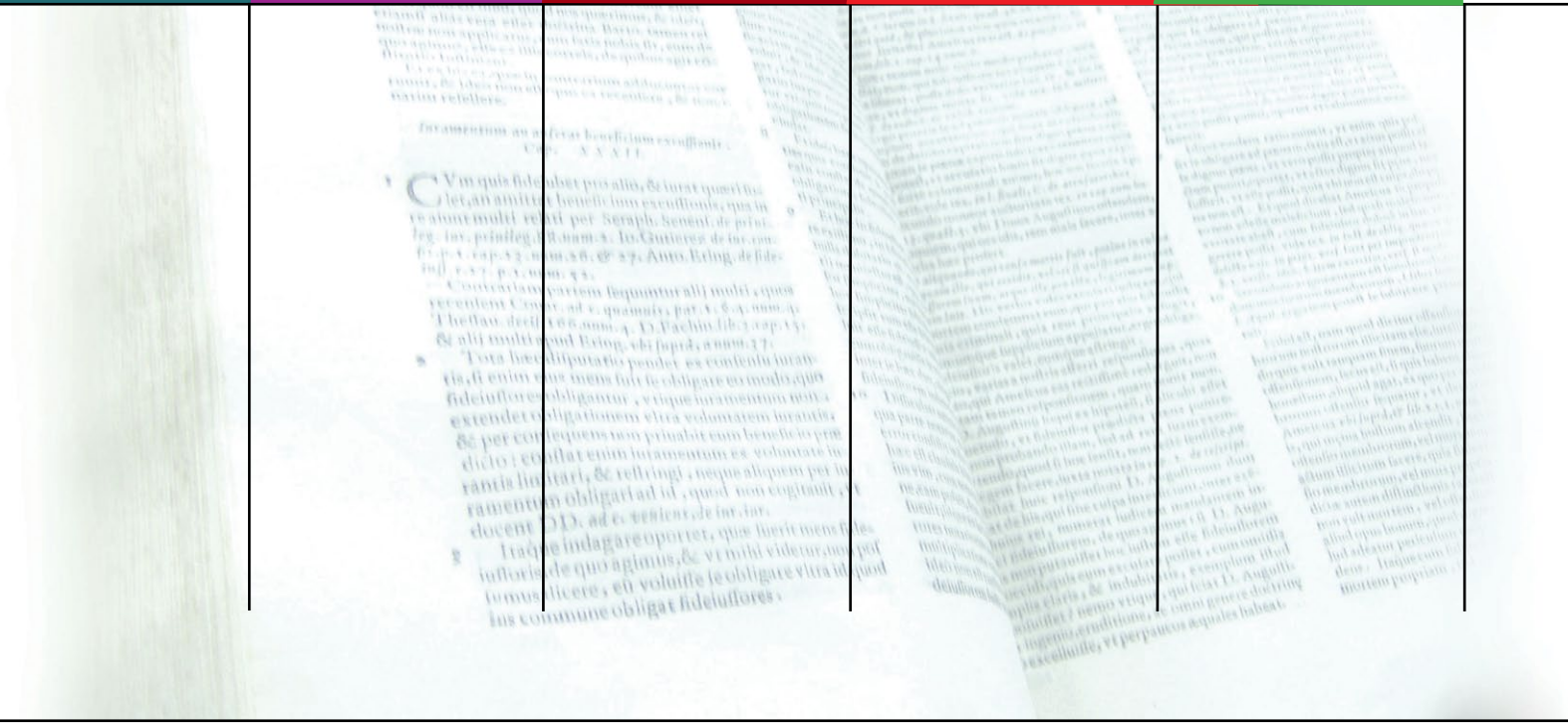
Pensare i/n libri

l'editoria e le letture di **"REBECCA LIBRI"**

www.rebeccalibri.it

consorzio EDITORIA CATTOLICA

IL CORSIVO | IL SAGGIO | L'EDITORE | L'INTERVENTO | BIBLIOTECA



In libreria

Carmine DI SANTE

Francesco e l'altissima povertà.
Economia del dono e della giustizia

Ed. EMP

Pag. 176. € 14,00

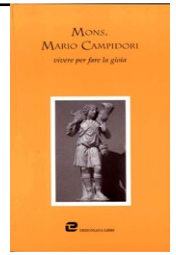
Bruno FERRERO
Anna PEIRETTI

La riconciliazione raccontata ai bambini

Ed. ELLEDICI

Pag. 48. € 5,00

Mario CAMPIDORI

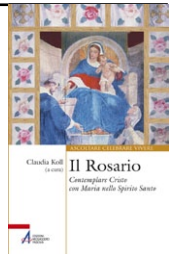


Vivere per fare la gioia

Ed. Dehoniana Libri

Pag. 96. € 4,90

Claudia KOLL
(a cura di)

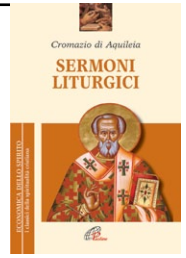


Il Rosario
Contemplare Cristo con Maria nello Spirito Santo

Ed. EMP

Pag. 64. € 4,00

CROMAZIO DI AQUILEIA



Sermoni liturgici

Ed. Paoline

Pag. 352. € 15,00

IL CORSIVO

di **Sheherazade**

La lettura digitale: un profilo

A margine dell'indagine LeggoDigitale

La ricerca LeggoDigitale, presentata nel corso di Capalbio Libri, analizza le tendenze che stanno "rivoluzionando" (cit.) il modo di leggere degli italiani, ma non fa altro che confermare i dati diffusi periodicamente dall'ISTAT sulle nostre abitudini di lettura: le riviste e i quotidiani si leggono più dei libri (anche nella versione ebook!), gli uomini sono più inclini delle donne a scegliere la forma digitale, ma le donne leggono con maggiore frequenza, la lettura tende a essere un "processo di consumo" privato e individualistico.

E sebbene i titoli digitali messi a disposizione dagli editori italiani siano raddoppiati nel corso dell'ultimo anno (nel maggio 2013 sono 60.589, l'8,3% di tutti i titoli in commercio, e il 44,6% delle nuove uscite viene pubblicato in contemporanea sia su carta sia in digitale), in generale i numeri di cui tanto si parla sono ancora piccoli.

Anche perché, per il momento almeno, sembra che l'ebook venga percepito (sia dal lettore, sia dall'editore) solo come un diverso formato di libro, alternativo alla carta e più economico ma che, di fatto, fornisce la medesima "prestazione". Questo dettaglio, non trascurabile, permette alle case editrici di considerare l'ebook come un canale di pubblicazione ormai assodato: tant'è che se ne occupano in ben 1.978, circa un terzo delle realtà editoriali attive in Italia.

La tendenza attuale ci presenta dunque un lettore anfibio, che volentieri accompagna l'integrazione digitale all'esperienza della lettura su carta, e un settore in espansione che non aumenterà nessun mercato se non sarà capace di creare nuove opportunità specifiche per questo formato. Col passaggio al digitale, infatti, il libro stesso si trasforma in potenza in luogo di interazione, condivisione e socializzazione del sapere, potendo ospitare in se stesso le conversazioni che dal libro e sul libro emergono in rete.

L'ebook si caratterizza pertanto non come una mera alternativa al suo corrispettivo cartaceo, ma in quanto oggetto dinamico, in perenne crescita perché permette l'approfondimento esponenziale della materia che affronta. E la lettura digitale (che sotto l'aspetto cognitivo è esattamente uguale alla lettura tradizionale: monotasking, lineare e monocodale, ovvero che veicola messaggi attraverso un solo "codice primario", il linguaggio verbale scritto) in virtù della sua peculiarità acquisisce una dimensione nuova: è sociale, ubiqua e ipertestuale, diventa una lettura "a ciclo unico".

Più che tentare di interpretare ricerche – ad esempio: gli anziani preferiscono leggere in digitale (lo dice l'Università di Mainz) – bisogna dunque semplicemente constatare che dalla lettura alla digi-lettura il passo è breve: l'e-book – terra di mezzo tra nativi digitali e lettori tradizionali – è solo un mezzo per colmarlo, non una "rivoluzione" bensì una "evoluzione culturale".

Approfondimenti.

I risultati dell'indagine LeggoDigitale posso essere letti qui, http://carloalbertopratesi.sitonline.it/1/upload/risultati_indagine_leggodigitale.pdf

Il documento "Dentro all'e-book: le cifre" redatto dall'AIE si trova qui, http://www.aie.it/Topmenu/DOCUMENTI/Cifreenumeri.aspx

IL SAGGIO

di **Giuseppe Lippi**

H.P. Lovecraft.
Scontento di questo, cercava un altro mondo

La riscoperta dello scrittore americano Howard Phillips Lovecraft, morto nel 1937, a 46 anni. Si occupava di cose inclassificabili, qualcuno l'ha paragonato a Poe. In realtà fu un maestro della letteratura fantastica.

Nel secolo del modernismo da una parte e della narrativa prodotta a ritmo industriale dall'altra, un autore che si considera poeta, ma pubblica sulle riviste *pulp* come Howard Phillips Lovecraft (1890-1937, nato e quasi sempre vissuto a Providence, Rhode Island, la capitale del più piccolo fra gli Stati Uniti), rappresenta un'anomalia per lettori "fuori registro" prima ancora che una sfida al gusto dominante. E se proprio di sfida si dovesse parlare, sarebbe, come ai tempi di Davide e Golia, l'impari lotta fra un nano e un gigante: Lovecraft scrittore bizzarro di cose inclassificabili (qualcuno dice un emulo di Poe, qualcuno parla di horror e fantascienza), versus le categorie immortali del buongusto e delle cose serie.
Azzardato fare pronostici, per lui uscito a fatica dal limbo degli autori "di culto" – un ghetto come un altro – e con addosso ancora le stimmate dei pulp magazine; eppure, qualche centinaio di migliaia di lettori in tutto il mondo lo onora del titolo di maestro della letteratura fantastica (concesso anche dai più arcigni, per quel che vale) e le traduzioni dei suoi racconti fioccano nelle principali lingue, senza dar segno di stanchezza. Insomma, per questo outsider della letteratura americana le cose continuano a evolvere e persino, in qualche caso, a mettersi bene: una situazione completamente diversa da quando Howard Phillips Lovecraft morì, a quarantasei anni, il 15 marzo 1937, sconosciuto a tutti tranne a una ristretta cerchia di lettori di "Weird Tales", il mensile macabro che aveva ospitato gran parte della sua produzione. C'è voluto mezzo secolo per riportare quel donchisciotte letterario al posto che gli spetta presso il pubblico americano e di tutto il mondo, e non è stato un cammino facile. Perché, in fondo, cosa vuole Lovecraft? Come mai detesta il suo tempo al punto che vorrebbe non esservi mai nato? E in che senso afferma, in quanto artista, di «non essere interessato alla vita, bensì all'evasione lontano dalla vita»?

Il 10 marzo 1937 era stato ricoverato, per un cancro all'intestino in fase terminale, nella stanza 232 del padiglione "Jane Brown", il nuovo ospedale di Providence costruito per la buona borghesia. Nel lontano '37 la retta gior-

naliera costava sette dollari: il triplo rispetto all'antico e adiacente ospedale del Rhode Island, fatto per i meno abbienti. I Lovecraft non avrebbero potuto permettersi un esborso simile, ma era questione di classe: così la zia Annie Gamwell, unica parente stretta del malato, non aveva esitato a scegliere il reparto a pagamento per gentiluomini yankee. Tutto inutile; la morte sarebbe arrivata meno di una settimana dopo, fedelmente registrata dall'interessato nel suo *Death Diary*.

Lovecraft, che i lettori più devoti identificano brevemente con l'acronimo HPL, scriveva da sempre, ma la sua narrativa matura è apparsa dopo il 1917. Al momento della morte versava in povertà; pochissimi parteciparono al funerale e per decenni la sua tomba non è stata contrassegnata da una lapide individuale. Solo in anni recenti si è in parte rimediato: in occasione del centenario della nascita, nel 1990, la municipalità di Providence ha posto una targa commemorativa in Prospect Street. Da Prospect Terrace, questo singolare cercatore dell'ignoto si affacciava sulla città sottostante e nel panorama dell'antico sito coloniale credeva di scorgere, al tramonto, una specie di porta tra i mondi: un crocevia dello spazio-tempo che gli avrebbe permesso di ritrovare il tesoro spirituale che era stato suo in gioventù. Un tesoro non di questa Terra, probabilmente, ma nascosto nelle dimensioni ulteriori che tenacemente evocava nei suoi racconti macabri e meravigliosi.

Nei decenni successivi alla morte, lentamente ma inevitabilmente l'originalità di Lovecraft è stata riconosciuta. Stephen King lo definisce «il più importante scrittore americano nel campo dell'horror classico», ambiguo aggettivo che gli serve forse a prenderne le distanze (lui che sarà pure il re dell'horror moderno, ma in una vena più stemperata e aperta alle commistioni con la narrativa sentimentale, là dove Lovecraft rimane un aristocratico del bizzarro); mentre il raffinato Fritz Leiber non esita a paragonare HPL a un Copernico letterario.

Quanto al francese Jacques Bergier, fin dagli anni Cinquanta va scrivendo che H.P. Lovecraft è un «Edgar Poe cosmico», cioè un autore lucido e terribile come Poe, ma rivolto ai misteri dell'universo e delle altre dimensioni più che all'angoscia dei nervi scossi. Come Poe, Lovecraft è un visionario che ha tentato di catturare in una prosa «densa e aristocratica» (così l'hanno definita, da noi, Fruttero & Lucentini) incubi, meraviglie e panorami ultraterreni conosciuti in sogno; visioni contrapposte a una realtà sempre più banalizzata, mortificata e, soprattutto, insopportabile per un esteta.

2001: esce l'enciclopedia

Il successo recente, culminato in una nuova edizione dei racconti a cura di Joyce Carol Oates (1996) e nella pubblicazione, sempre negli Stati Uniti, di una *H.P. Lovecraft Encyclopedia* (2001), è stato possibile grazie a un lavoro di ricerca e divulgazione cominciato in anni lontani. È il 1939, quando due colleghi e corrispondenti di Lovecraft, August Derleth e Donald Wandrei, fondano la casa editrice Arkham House per pubblicare in volume la narrativa, le poesie e le lettere (moltissime, bellissime) scritte dal nostro in poco più di vent'anni. Le lettere qualcuno dice siano centomila, parte delle quali raccolte in cinque volumi dalla Arkham; le poesie hanno un gusto settecentesco, il secolo in cui HPL avrebbe voluto vivere, e si raccomanda senz'altro la loro raccolta italiana: *Il vento delle*

stelle a cura di Sebastiano Fusco. I racconti e romanzi brevi, in parte scritti in completa autonomia e in parte in collaborazione con clienti letterariamente meno dotati, hanno visto la luce in molte edizioni italiane, fra cui quella in quattro volumi degli "Oscar" Mondadori.

Per Lovecraft, tuttavia, scrivere non è una professione: atteggiandosi a intellettuale d'altri tempi e a gentiluomo che del lavoro può fare senz'altro a meno, quando produce è solo perché spinto da un'esigenza interiore, dal desiderio di compiacere se stesso. Spesso è deluso dai risultati di questa attività e si chiude nel silenzio, o si limita a scrivere lettere e a revisionare testi altrui. Solo la dimensione provinciale e provvidenziale gli si addice; a Providence sente di essere un uomo vivo, un "Lovecraft del Devon & Rhode Island", mentre a New York, dove si stabilirà per un paio d'anni fra il 1924 e il 1926, all'epoca del matrimonio con Sonia Greene, si sente spaesato o peggio. Dirà nelle sue lettere: è come vivere in una tomba gigantesca.

Il fascino di Lovecraft, in effetti, non nasce dalla celebrazione del presente, dalla romantica o ipocrita adulazione di sentimenti convenzionali: è al contrario un esteta, un insofferente che mal sopporta il pianeta su cui vive. Tuttavia non è un arrabbiato o un cinico, e se a volte può sembrarlo, è una posa. Di cose che ama ve ne sono molte, ma non sono organiche: adora le ville georgiane, le città dell'età coloniale, i cimeli storici della Nuova Inghilterra; prova un senso di commozione infinita per i pianeti del sistema solare, stelle lontane, galassie e nebulose. La razza umana no, gli è indifferente: si rende conto (lui che ha un buon bagaglio di conoscenze scientifiche) quanto la nostra specie sia passeggera, quasi un "accidente" nel panorama vorticoso della storia naturale. L'anima? La vita dopo la morte? Su queste cose Howard Phillips è inflessibile: non esistono, non possono esistere; la nostra coscienza individuale è il frutto di un insieme di processi biologici e chimici, venuti meno i quali – o anche solo una parte dei quali – la coscienza cessa. L'uomo è un composto, una moltitudine, non possiede unità eterna. Questa visione scientifico-meccanicista risulterebbe disperante, se non fosse animata da un'attitudine filosofica tutt'altro che riduttiva: l'indifferentismo cosmico che è al centro della visione di HPL. In altre parole, proprio perché la specie umana e il pianeta su cui vive non sono che accidenti in un ordine di realtà più vasto e misterioso, Lovecraft gradualmente «abbandona il punto di vista antropocentrico di tutta la letteratura» (S.T. Joshi) per adottare una prospettiva diversa e, in certo qual modo, universale. Prospettiva vertiginosa, spaziale e proiettata all'infinito che giustifica la definizione di "Copernico letterario" data da Fritz Leiber. Lovecraft disdegna il centro abituale degli interessi umani per cercarne uno nuovo, situato nelle immensità.

L'idea dell'universo

Questa ricerca, paragonabile, per certi versi, alla rivoluzione concettuale seguita alle scoperte della fisica moderna, ha ben poco in comune con le avventure della neonata fantascienza (guardate con sospetto da HPL in quanto, a loro volta, semplicistiche) o con le varie forme di spiritualismo del Novecento.

Il genere artistico di Lovecraft è diverso, e deve forse qualcosa al poema scientifico di Poe, *Eureka*: un misto di ardita speculazione filosofica, tensione estetica e desiderio di cogliere il senso dell'ignoto, una dimensione di cui non potremo liberarci perché le nostre conoscenze sono limitate, ma la cui nozione ci permetterà di affacciarci all'incommensurabile. Eccoci così tornati, sia pure per vie non ortodosse, a una concezione dell'infinito. Cantore dei mostri e del nulla, disinteressato alle religioni tradizionali se non nel loro aspetto mitologico, terrorizzato dall'abisso che si stende oltre il sistema solare, HPL somiglia a un narratore zen le cui parabole partono dal vuoto per in-

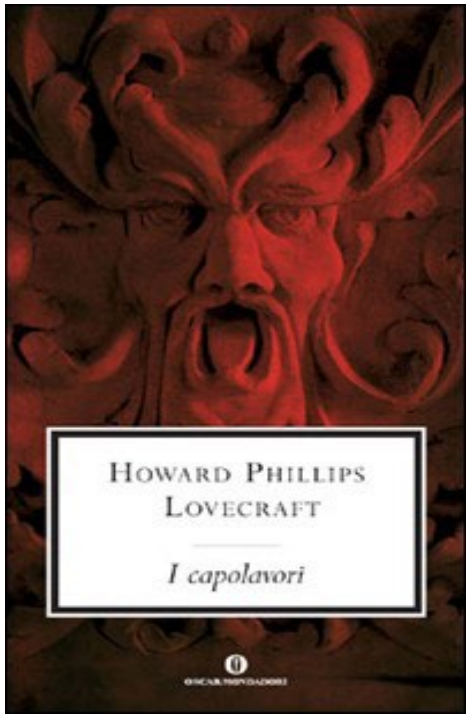
durci a trovare le tracce dello spirito smarrito sotto il peso di sistemi di pensiero logori e inadeguati. Nell'universo che la scienza del XX secolo svela al pensiero, Lovecraft tenta di trovare nuovo senso all'avventura della ragione. Che lo faccia in modo paradossale, coltivando il fantastico, non deve sembrare contraddittorio: in lui, come in Poe e Borges, il fantastico è essenzialmente uno strumento della visione, e la visione è l'approccio poetico a nuove forme di pensiero.

La sua concezione terribile e simbolica dell'universo, corroborata da un'attitudine poetica nei confronti del passato (che rappresenta la controparte terrena dell'emozione suscitata dall'ignoto), prende vita in una serie di racconti e romanzi brevi, i migliori dei quali – una ventina di testi oscillanti fra la lunghezza della short story e quella di un breve romanzo – sono apparsi, come abbiamo visto, sulle pagine delle riviste popolari. Lo stesso iter hanno seguito altri autori americani di rilievo ma dall'innata timidezza, un sentimento poco conciliabile con i formalismi dell'ambiente letterario ed editoriale: tanto per fare due esempi di scrittori paragonabili a Lovecraft per qualità e "umili origini", ricorderemo Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

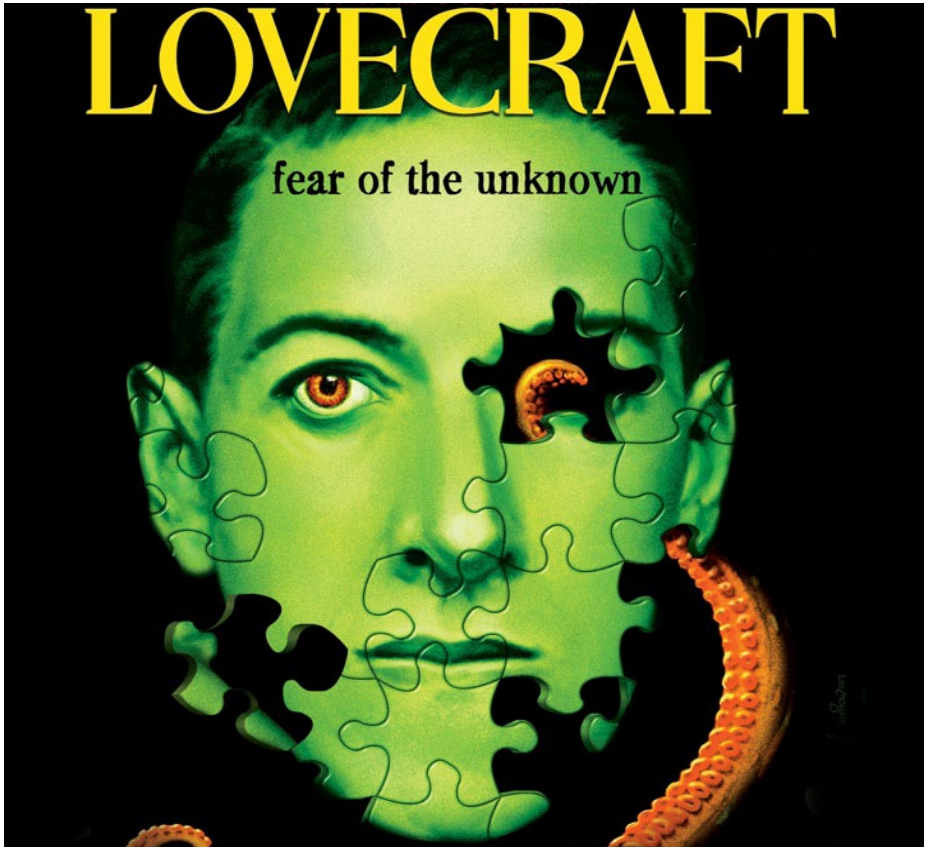
A differenza dei due grandi giallisti americani, tuttavia, Lovecraft non è mai completamente uscito dal ghetto dei *pulp* e fino alla recente pubblicazione del volume a cura di Joyce Carol Oates (che non comprende certo tutta la narrativa lovecraftiana) non era disponibile, negli Stati Uniti, alcuna edizione corretta che non fosse quella poco divulgata della Arkham House. Questo stato di cose gli ha a lungo alienato le simpatie del pubblico letterario, né è valsa a modificare la situazione la lunga serie di traduzioni europee, le prime delle quali risalenti agli anni Cinquanta e spesso uscite presso gli editori maggiori. A Lovecraft si sono interessati Pauwels e Bergier, Roger Caillois, Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Oreste del Buono: ma in America tutto ciò è rimasto lettera morta. Il "Copernico letterario" è stato a lungo misconosciuto o considerato alla pari di un qualunque autore di horror, a tutto discapito del suo talento. Del resto, il bizzarro trova sempre detrattori: nel 1945, Edmund Wilson definì le sue opere narrative: "tales of the marvellous and the ridiculous" e questo pregiudizio difficilmente si sarebbe staccato dalle suole del visionario di Providence, come una maledizione scagliata dai suoi mostri primigeni o entità extraterrene.

Il paese immaginario

C'è un'ulteriore aggravante. HPL è un autodidatta con alcuni "vizi" formali imperdonabili: nell'età del realismo americano usa poco il dialogo, si compiace dei passaggi evocativi, abbonda in aggettivi e mette a punto una tecnica per ottenere la suspense che, se portata alle estreme conseguenze, può rallentare il ritmo del racconto invece che renderlo più interessante. Questa tecnica consiste nel costruire la vicenda per successivi strati di allusioni e indizi, trincerandosi a volte dietro quella che sembra una vera e propria reticenza a scoprire le sue carte. In realtà, tale reticenza serve solo a sottolineare la natura incommensurabile dell'incognita che sta al centro di ogni racconto, perché le vicende di Lovecraft si aprono in modo realistico ma sconfinano nell'altrove assoluto, nell'infinito; e chi non ha pazienza per certi artifici, o addirittura per certi stati d'animo, fa presto a volgersi da un'altra parte. Attraverso i suoi aggettivi che dicono e non dicono, attraverso le sue improvvise esplosioni di caos verbale, Lovecraft si avventura su un terreno di notevole originalità sintattica, una vera e propria dimensione verbale dell'ignoto. E mentre i suoi primi racconti si accontentano di evocazioni del meraviglioso tutto sommato stereotipe, nei più maturi si arriva alla creazione di una dimensione narrativo-estetica virtualmente senza precedenti. Qui il passato della Terra è messo in discussione; la natura dello spazio-tempo alterata; il sogno diviene parte integrante e formativa della realtà, mentre s'instaura un conflitto di proporzioni epiche tra le confortanti concezioni



delle scienze o dei miti ufficiali e l'autentica natura del cosmo che sottende il velo della percezione.
Ma esaminiamo più da vicino questo progresso "con radiano" verso il cuore delle tenebre e delle rivelazioni. Al principio, come si è visto, Lovecraft è interessato soprattutto alla fuga da una realtà che trova opprimente: non è neppure convinto che si tratti della realtà autentica, perché per lui la verità si trova negli spazi, negli ordini di grandezza superiori e non su questa terra (il cui orizzonte è limitato). Per evadere si rifugia nella dimensione del sogno, che considera alla stregua di un paese immaginario e di cui traccia una vera e propria mappa: vi sono le magiche città di Ulthar e Celephais, i mari solcati dalla Nave Bianca, le montagne in cima alle quali dimorano non gli dèi terrestri, ma gli Altri Dèi, sconosciuti e inimmaginabili. Avventurarsi nei paesi del sogno (come avviene nei racconti *La stella polare*, *Celephais*, *I gatti di Ulthar*, *La nave bianca*, *La ricerca di Iranon* e nel romanzo breve *La ricerca dello sconosciuto Kadath*, scritti intorno all'inizio degli anni Venti) significa rimettersi in contatto con gli strati giovanili della psiche per ritrovare quelli più profondi, e dunque il "senso" di un'esistenza che non sia meramente fine a se stessa.



Per capire quanto urgente sia questa necessità di fuga basta pensare a com'è la vita "reale" di Lovecraft nello stesso periodo: un giovane recluso che i forti mal di capo e relativi esaurimenti tengono lontano da scuola, mentre una madre possessiva (Sarah Phillips, destinata a morire in una casa di cura per malattie nervose nel 1921) fa del suo meglio per isolarlo dal mondo. Quanto al padre, Winfield Scott Lovecraft, era morto nel 1898 per un misto di disturbi causati probabilmente dalla sifilide ed era stato internato nel 1893, quando Lovecraft era appena un bambino.
Ma da queste drammatiche circostanze familiari H.P. Lovecraft si riprende gradualmente. Nel 1924 sposerà a New York la scrittrice dilettante Sonia Greene, la cui vera professione è nel campo della modisteria, e anche se nel 1926 Lovecraft tornerà a Providence, con alle spalle un matrimonio concluso e un fallito tentativo di integrarsi nella vita produttiva newyorchese, il gran passo nel mondo è stato compiuto. Seguiranno viaggi nelle regioni antiquarie della Nuova Inghilterra e in altre zone degli Stati Uniti, scambi epistolari, pubblicazioni.
L'estetismo della prima produzione narrativa – il cosiddetto "periodo dunsaniano", dal nome dell'amato scrittore irlandese Lord Dunsany – è gradualmente superato, e i problemi posti dall'avventura nel mondo dei sogni affrontati consapevolmente per ciò che sono, tentativi di recuperare un'integrità personale e psichica profonda, aggregandola intorno al nucleo degli affetti più antichi. Questo scopo, preludio di successive missioni nell'Altrove, è perseguito in racconti maturi come *La chiave d'argento* e *Attraverso le porte della chiave d'argento*, scritti nel 1926-27. Lovecraft si rende conto che l'orizzonte del mondo, per quanto limitato, riflette in piccolo la dimensione cosmica che gli è naturalmente congeniale, e poco a poco ritorna sul nostro pianeta per indagare, alla luce di una vera e propria mitologia alternativa, il rapporto che esiste fra il quotidiano e lo straordinario, o più correttamente fra la sfera dell'uomo e l'infinito. In questa nuova produ-

zione, alla quale appartengono i capolavori dell'ultimo decennio della sua vita, il filone fantasy del periodo dunsaniano si fonde con quello macabro, che HPL ha praticato con gusto fin dal 1917, ispirandosi a Poe o ad Arthur Machen, e risultato in racconti come *La tomba*, *Nella cripta*, *Aria fredda*, *I topi nel muro*. Questo connubio sfocia nei testi di *cosmic horror* (ma meglio sarebbe chiamarli racconti dell'infinito) per cui Lovecraft è giustamente famoso. Si tratta di storie quasi sempre lunghe – anche se raramente dell'ampiezza di un romanzo – in cui la Terra e gli spazi «ad essa attigui» sono visitati da creature mostruose e gigantesche, dèi di religioni inaudite o entità filtrate dalle stelle, demiurghi di mondi lontani il cui scopo è riprendere possesso della realtà e trasformarla.

Tra il 1926, anno del ritorno a Providence, e il 1937, anno della morte, Lovecraft ne scrive di bellissime: i romanzi brevi *Il caso di Charles Dexter Ward* (1927, un vero e proprio affresco sulla Providence settecentesca, oltre che un'avvincente racconto di magia nera); *Le montagne della follia*, pubblicato nel 1931 e imperniato su un viaggio di esplorazione nell'Antartide che affronta, in maniera scientifica, il tema dell'antichissima storia della Terra, unendovi l'affascinante motivo della mitologia artificiale dei Grandi Antichi da lui elaborata in quegli anni; *L'ombra calata dal tempo* (1935), in cui il tema degli Antichi è messo da parte a favore di una fanta-storia del nostro pianeta e dell'universo intero i cui protagonisti sono esseri inumani che conoscono il viaggio nel tempo e abitano epoche e mondi lontanissimi; e altri ancora.

Questa produzione epico-orrorifica, nota complessivamente come *Ciclo di Cthulhu* – dal nome di un'entità che dimora in una città di pietra sotto l'oceano Pacifico, vero e proprio lascito alla Terra dell'era degli dèi –, ripropone, di volta in volta, il tema del terrore che afferra l'uomo di fronte all'ignoto e quello del necessario superamento del terrore, che può avvenire solo attraverso una prova di coraggio intellettuale/conoscitivo. In seguito alla prova, l'uomo-artista e l'uomo-filosofo entrano in contatto con le «realtà di ordine superiore», espressione che si deve intendere in senso simbolico-matematico oltre che estetico: altre dimensioni dell'essere e del reale.

I "Guardiani della soglia"

Affrontando la paura simboleggiata dai mostruosi "Guardiani della soglia" – e cioè, fuor di metafora, le insidie di un universo vasto e sconosciuto che tuttavia non ci è estraneo, ma ci riflette – si torna a quel contatto con l'infinito che è la vera meta della narrativa, delle poesie e del pensiero lovecraftiano. Acquistano così un senso poetico le avventure di stregoneria in città malefiche come Arkham, sul fiume Miskatonic; la lotta contro i degeneri abitatori di Innsmouth, contaminati con una genìa venuta dal mare; la battaglia contro le forze cosmiche sovversive scatenate a Dunwich, capoluogo della follia in mezzo allo pseudo-Massachusetts plasmato dal creatore di mondi Lovecraft. La cui odissea letteraria e filosofica, in definitiva, dimostra in quali gironi sia stato confinato, nel catastrofico XX secolo, uno degli opus più originali e sconcertanti della letteratura americana, creazione articolata e di notevole spessore mitico che, tracciando la strada del caos, riflette gl'inferni della modernità.

Articolo precedentemente pubblicato
su "Letture" n. 585, Marzo 2002.
Per gentile concessione di San Paolo Edizioni.
La proprietà intellettuale è riconducibile
alla fonte specificata in testa alla pagina.

L'EDITORE

risponde **Florindo Rubbettino***

Rubbettino Editore.
Oltre quarant'anni di idee libere

Rubbettino Editore, punto di riferimento imprescindibile per quanti a vario titolo si occupano di economia, politica e scienze sociali, ha scelto la banca dati di Rebeccalibri come veicolo culturale-commerciale per i propri libri di interesse religioso.

L'aspetto più importante – e quasi obbligato – quando si incontra un editore, è collocarne il catalogo: linea editoriale, pubblico di riferimento, esperienze passate e ipotesi per l'immediato futuro. Come presenterebbe, per linee essenziali, la Vostra mission e la Vostra esperienza editoriale ai lettori di «Pensare i/n Libri»?
La Casa Editrice Rubbettino nasce nel 1972 a Soveria Mannelli, in Calabria, grazie all'impegno e alla caparbietà di Rosario Rubbettino. Il primo nucleo aziendale era costituito inizialmente da una tipografia e da una piccola casa editrice. Negli anni immediatamente successivi alla start-up la stamperia si è trasformata in una moderna azienda tipografica che offre oggi servizi di stampa a molte altre case editrici italiane, mentre la produzione editoriale è diventata sempre più intensa e qualificata fino a riuscire a imporsi come punto di riferimento imprescindibile per quanti a vario titolo si occupano di economia, politica e scienze sociali.
Oggi la Casa Editrice si presenta come un grande network capace di unire studiosi, docenti universitari, fondazioni, enti, politici, tutti accomunati dal desiderio di approfondire e divulgare i temi e le policy del liberalismo all'interno del mondo politico, dell'accademia e della società. L'impegno della Rubbettino è diventato così quello di dar voce a classici e autori lontani dal grande circuito, testi che riabilitano la libertà e il mercato, che riportano alla luce patrimoni della cultura a lungo dimenticati, che ribadiscono come la vera storia sia sempre revisionistica.
Quello che l'editoria italiana – non di rado quella più «potente» e «influente» – ha proibito nei decenni passati è esattamente la disputa tra idee che solo può arricchire la vita morale e intellettuale di un popolo. E lo ha fatto ignorando i grandi pensatori liberali. Coprire dunque un vuoto culturale che ha per lungo tempo nascosto a intere generazioni i più preziosi contributi degli studiosi che più hanno gettato luce sulle dinamiche della società aperta, sull'economia di mercato, sullo spirito innovativo dell'imprenditore, sui principi della cooperazione inintenzionale che si ha in una società libera e su ciò che rende tale società superiore a ogni esperimento interventistico e pianificatore, è l'obiettivo con cui è nata e va avanti la Casa Editrice.

Rubbettino Editore

Quali sono le vostre collane "storiche" e quali le future?
Esistono collane più generaliste, come i "Saggi" e i "Problemi aperti", che affrontano i grandi temi del nostro tempo, l'una in ottica più scientifica e analitica, l'altra in chiave più divulgativa e interpretativa. Allo stesso modo, questa diversificazione vale anche per le singole discipline: ad esempio per la storia, dove accanto a collane universitarie quali "Storia politica" e "Storia e storiografia", vi sono le "Storie", rivolte al grande pubblico col compito di far luce su episodi o personaggi controversi o semplicemente poco noti.
Su un piano più ampio, ma con le stesse caratteristiche di qualità, vanno considerati i contributi raccolti nelle collane "Universale" e "Le Bighe". Inoltre, le contaminazioni tra cinema e letteratura, e le tendenze più avanzate della stessa narrativa trovano poi ospitalità nelle collane "Cinema" e "Velvet".
Infine, su tutte vorrei particolarmente evidenziare il ruolo che l'economia e la riflessione sulla metodologia delle scienze sociali hanno occupato sin dai primi anni di attività all'interno del catalogo, grazie anche alla collaborazione di un gruppo di intellettuali italiani del calibro di Dario Antiseri, Lorenzo Infantino, Massimo Baldini e Sergio Ricossa. Sotto la loro direzione viene inaugurata la celebre collana "Biblioteca austriaca" che ha proposto in lingua italiana, spesso per la prima volta, i classici del pensiero austriaco liberale, consentendo al contempo alla Casa Editrice di acquisire sempre maggiore credito. Come spin-off di questa feconda intuizione non posso non menzionare la "Piccola biblioteca del pensiero occidentale" e "Il liberalismo delle regole", collana dedicata a quell'economia sociale di mercato tanto citata quanto poco approfondita, in tutte le sue implicazioni, nel nostro Paese.

Quando venne inaugurata la vostra collana "Biblioteca austriaca" i grandi pensatori della scuola liberale erano sostanzialmente ignorati dalla cultura accademica italiana, prevalentemente neoclassica e keynesiana. Oggi che von Hayek e Mises sono diventati i punti di riferimento riconosciuti del pensiero e della pratica c.d. neoliberista, la vostra Casa Editrice ha acquisito in Italia grande credito per aver coperto questo vuoto culturale. Nel dibattito attuale quale pensate che potrà essere il vostro futuro ruolo di diffusione culturale?
Anzitutto mi preme dire che quando si parla di giganti del pensiero come Hayek e Mises è forse riduttivo considerarli solo all'interno di una precisa tradizione culturale. È per questo che con le nostre collane e con i nostri autori, italiani e stranieri, cerchiamo di offrire un servizio all'intera comunità culturale, che vive naturalmente di scambi, dialoghi e anche di feconde contrapposizioni. Il fatto di essere editori indipendenti ci dà in questo una grande libertà ed è la stessa libertà il primo valore che umilmente tentiamo di proporre alle coscienze dei nostri lettori. Questo è possibile anche perché tra la storia imprenditoriale della Rubbettino e quella dei libri che ha prodotto si è venuto a creare un rapporto simbiotico. La vicenda della Rubbettino, infatti, è anche la traduzione concreta dei principi che i volumi di Mises, Hayek, Popper – soltanto per citare alcuni autori del catalogo – hanno divulgato e promosso. Principi che tutti gli imprenditori conoscono bene, ma che nella società non hanno molta popolarità, forse proprio a causa delle vicende editoriali del nostro Paese.

Qual è il rapporto tra la produzione editoriale strettamente legata alle finalità di ricerca e didattica universitaria e quella destinata al più ampio pubblico dell'editoria di cultura?
Deve essere necessariamente un rapporto di osmosi, se vuole giovare ai lettori. Non a caso molti dei nostri autori scrivono contributi sia per collane più accademiche sia per collane di alta divulgazione. Detto questo è normale che un discrimine importante lo dà il meccanismo del mercato, che altro non è che il giudizio degli stessi lettori. L'augurio è che anche grazie alle istituzioni (in passato non precisamente attive in questo) si possa arrivare a comprendere che

è necessario, per tutti, avere una formazione di base sulle grandi (e piccole) questioni della vita pubblica, attraverso lo sforzo di acquisire, anche attraverso le teorizzazioni accademiche non sempre di agevole lettura, gli strumenti in grado di interpretare i mutamenti della società.

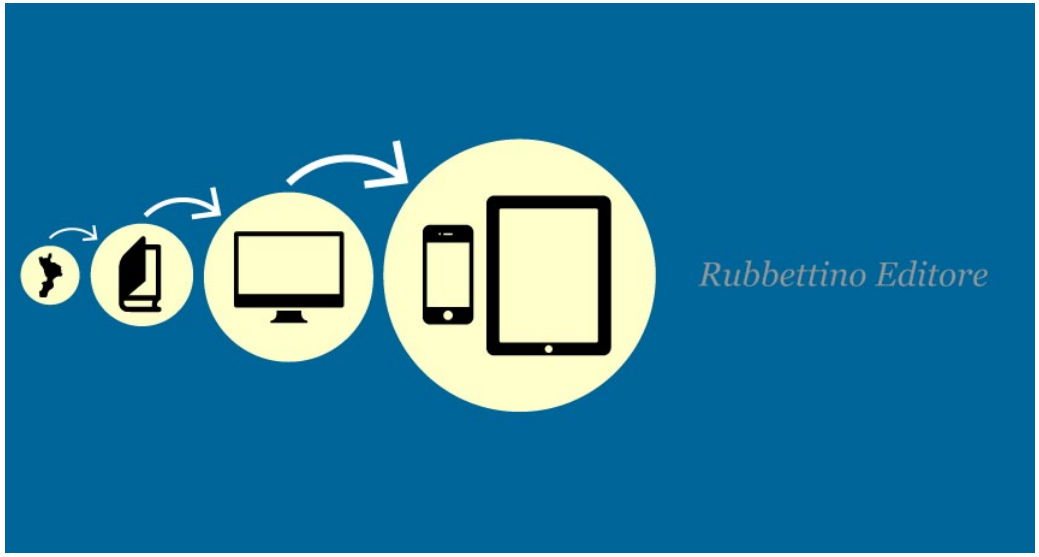
Oltre al livello scientifico c'è un'attenzione da parte Vostra anche alla divulgazione? E se c'è, in che modo è possibile, secondo Lei, coniugarla con la serietà scientifica? Quali errori non bisognerebbe commettere?
Come dicevo, la divulgazione è la chiave per entrare nel pubblico dei non specialisti, da un lato per soddisfarne l'esigenza informativa dall'altro per stimolarne la curiosità ad approfondire (ne è un esempio la collana "Zona Franca"). In quest'ottica non vanno tanto temuti gli errori o i fraintendimenti, quanto la pigrizia intellettuale: da parte nostra, nel non credere che determinati contenuti possano essere fruiti da un pubblico più vasto di quello a cui sono naturalmente destinati; da parte di chi legge, nell'abbandonare una traccia culturale solo perché presentata… con le note a pie' di pagina!

Un editore vende un prodotto: esiste una definizione di "prodotto culturale" nella quale vi riconoscete di più? Che cosa intendete proporre soprattutto al nuovo pubblico?
Farei molta attenzione a parlare di "nuovo pubblico", se ci riferiamo solo al pubblico "cosiddetto" giovanile. Ogni proposta culturale che si rispetti deve essere e deve apparire come "intergenerazionale", in grado cioè di coniugare quelle sensibilità e aperture che sono proprie di ogni età con l'obbligo morale di non "fare sconti" sulla qualità delle proposte. La qualità è appunto la cifra dei prodotti culturali in cui ci riconosciamo e cui dedichiamo da sempre la nostra attenzione.

Cosa significa fare editoria in Calabria, una delle regioni con gli indici di lettura più bassi in Italia?
Vista la situazione generale del Paese in merito alla propensione alla lettura, purtroppo c'è poco da fare classifiche. Il valore aggiunto di risiedere in Calabria potrà allora essere quello di proporre una nuova prospettiva di meridionalismo che conosce il territorio e non prende come alibi i suoi vincoli, ma cerca piuttosto di esaltarne le specificità come un'opportunità epocale che sarebbe un delitto non sfruttare.

Quante novità pubblicate l'anno?
Circa 200 titoli, in crescita continua nonostante le difficoltà affrontate dal mercato negli ultimi anni.

Quali sono i vantaggi e le difficoltà dell'essere un editore indipendente?
Il grande vantaggio dell'indipendenza è la consapevolezza della propria identità e la libertà di poterla proporre come un patrimonio da custodire e da incrementare con il contributo attivo di autori e lettori. Certo, questo rimane una libertà relativa in presenza dei grandi monopoli ideologici che controllano tutta la filiera produttiva, distributiva e promozionale. Ma da qualche parte bisognerà pure cominciare a metterla in discussione, proprio nella sua pretesa di ridurre la cultura a un mero rapporto di forze.

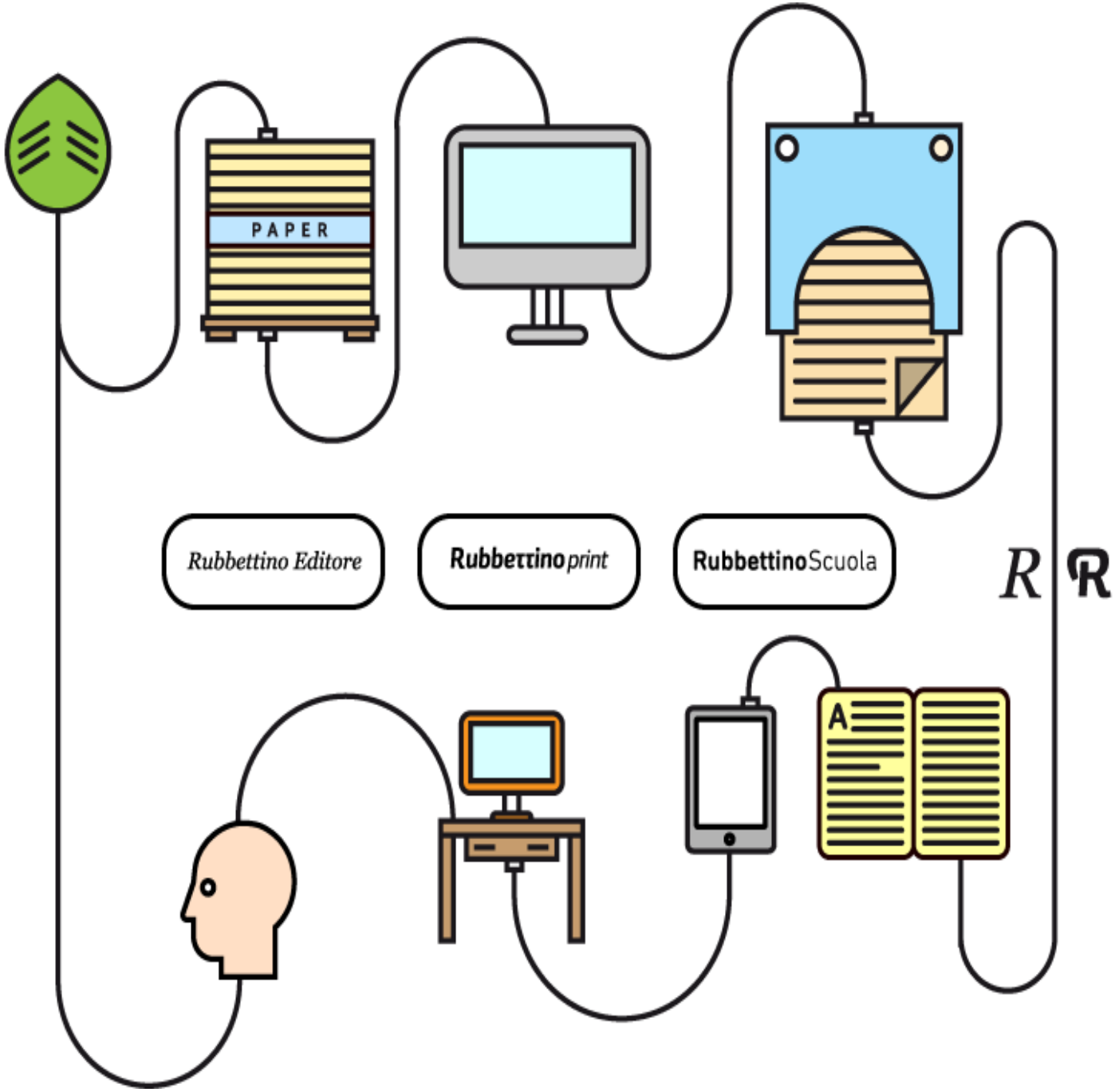


Ultimamente si parla spesso e volentieri di editoria digitale: qual è la vostra posizione di fronte alle "nuove tecnologie", considerando che avete anche un'attività parallela di produzione tipografica?
Pur coltivando un'attenzione artigianale alla "forma libro" tradizionale, siamo tutt'altro che passatisti. Lo sforzo maggiore di questi ultimi anni l'abbiamo dedicato a progettare e avviare una divisione digitale di Rubbettino, cui ab-

biamo investito importanti risorse umane e intellettuali. L'obiettivo non è tanto quello di occupare nuove fette di mercato, quasi fosse una corsa all'oro in un territorio poco esplorato, quanto quello di raggiungere e formare un pubblico molto eterogeneo e ancora non pienamente conscio delle possibilità di approfondimento culturale insite nelle nuove tecnologie.

Per un osservatore esterno vi è quasi sempre la tendenza a soffermarsi sulle affinità anziché sulle differenze, e quindi immaginare il pubblico dell'editoria religiosa come omogeneo. Quale è la sua opinione in proposito?

Anche sulla scorta di recenti indagini sociologiche, notiamo (invero senza sorpresa) che il pubblico, in generale, è sempre più interessato all'esperienza religiosa come chiave interpretativa della realtà. Di qui l'intuizione di proporre le collane "Catholica" e "Novae Terrae", con contributi prestigiosi di autori di fama internazionale. Ma lo sguardo religioso attraversa, in un modo o nell'altro, tutta la nostra offerta culturale in quanto caratteristica di quell'umanesimo di cui come italiani siamo portatori sani, attivi e consapevoli. Qui trovano spazio sia la presunta omogeneità, sia un auspicabile pluralismo. Per parafrasare il nome di una nostra collana, riteniamo che "spiritualità e promozione umana" camminino in parallelo, nel grande sforzo di edificare quella "rocca" di cui parlava T.S. Eliot, un cuore duro di valori e principi cui affidare le nostre esistenze personali e il destino della nostra civiltà.



* AD di Rubbettino editore e Rubbettino industrie grafiche

L'INTERVENTO

di **Carlo Rovella**

Non credete a ciò che state leggendo

Spesso le prefazioni mettono in guardia dai contenuti del libro, come fece Osiander con Copernico. In Italia si amano le introduzioni e le contestualizzazioni storiche più delle opere stesse. Così si perde il piacere delle idee.

A cosa serve la prefazione di un libro? In teoria, ad aiutare il lettore ad affrontare il testo vero e proprio, magari fornendogli coordinate di carattere storico o culturale, per orientarsi e permettergli di meglio comprendere il libro.
Talvolta l'autore scrive una prefazione lui stesso, per raccontare come è nata l'opera, oppure presentarne il senso e il contenuto, per dare modo al potenziale lettore di capire subito se il discorso gli interessa o no. Ma c'è un altro tipo di prefazioni, che amo molto: quelle che si sbracciano per cercare di dire che il libro non dice quello che dice. Per arginare il libro che segue. Per cercare d'incasellare idee pericolose, ingabbiandole in un contesto innocuo. Ci sono innumerevoli prefazioni di questo tipo, che hanno come principale obiettivo quello di accoltellare il libro che introducono.

Un esempio famoso è la Premessa anonima che apre uno dei più grandi e "rivoluzionari" libri di scienza di tutti i tempi: il *De revolutionibus orbium coelestium* (Sulle rivoluzioni dei corpi celesti) di Copernico. Il libro di Copernico difende l'ipotesi, allora strepitosa, che la Terra non sia il centro dell'universo, si muova, giri su stessa e intorno al Sole; la struttura gerarchica del mondo non è quella che il Medioevo aveva consacrato. Il libro è un dottissimo trattato di astronomia, fitto di calcoli e geometria. Nella prefazione, aggiunta contro il volere di Copernico dal teologo Andreas Osiander, si sostiene invece che il libro non deve essere preso alla lettera: deve essere visto solo come un semplice esercizio matematico. Un modo per semplificare i calcoli complessi che servono per predire le posizioni dei pianeti nel cielo. In altre parole, non credete a questo libro.
«L'autore di quest'opera non ha commesso nulla che meriti rimprovero. È proprio dell'astronomo registrare la storia dei moti celesti mediante osservazioni abili e accurate, escogitare e supporre le loro cause, ossia certe ipotesi, in un modo qualsiasi, non potendole dimostrare in alcun modo come vere.» Nella migliore tradizione del genere, la pugnalata alle spalle a Copernico è celata sotto l'apparenza di una sua difesa.

Un altro esempio divertentissimo, di altra portata, mi è capitato fra le mani recentemente studiando
Democrito, i cui scritti originali sono perduti. Un grande studioso russo, Salomon Luria, ha raccolto con lavoro certosino e monumentale

tutti i frammenti di autori antichi che parlano di Democrito, e ha cercato di ricostruire da questi il pensiero del grandissimo filosofo di Abdera, maestro dell'atomismo antico. Luria, che scrive nella Russia sovietica, mette in luce con acutezza il naturalismo e il materialismo di Democrito, che in epoca moderna hanno fornito ispirazione profonda alla scienza, ma ai quali si opposero allora Platone e Aristotele, con non poco intralcio per lo sviluppo del sapere scientifico. La prefazione del bellissimo libro è di Giovanni Reale, uno dei massimi studiosi italiani del pensiero antico. Per Reale il materialismo di Democrito e di Luria è anatema, e nella prefazione si affanna a smorzarlo e temperarlo, con argomenti divertenti. Basterà un esempio.

Per Democrito, gli atomi se non sono disturbati si muovono di moto uniforme e rettilineo, come per la fisica moderna. Aristotele crede che per spiegare il mondo siano più efficaci le cause finali, e se qualcosa si muove serve un obiettivo al suo movimento. Quindi Aristotele ipotizza un "primo mobile", causa finale di tutti i moti. Luria, molto sensatamente, osserva che questa operazione non spiega nulla, semplicemente sposta il problema: se qualcosa può avvenire senza causa esterna, questo può valere per il moto degli atomi; se invece ogni cosa ha bisogno di una causa esterna, qual è la causa del primo mobile? Ma per Reale, cresciuto nell'idealismo, la ragionevole osservazione di Luria è causa di scandalo e viene spiegata come un cedimento alla censura al partito comunista!

Sono arrivato a queste riflessioni perché qualche settimana fa un editore mi ha chiesto se volevo scrivere la prefazione all'edizione francese di un recente libro sul tempo, scritto dal fisico americano Lee Smolin. Apprezzo molto Smolin: lo considero un pensatore originale e creativo. Leggo con interesse i suoi libri. Ma la tesi principale di questo suo nuovo libro non mi convince: Smolin suggerisce che la recente evoluzione della fisica, che ha eliminato il tempo dalle sue equazioni, possa essere corretta, e prova a ripensare il mondo partendo dall'idea che alla base di tutto ci sia lo scorrere del tempo, un po' alla Bergson. A me pare un'idea fuorviante.

Cosa faccio? Scrivo una prefazione piena di elogi ma dicendo che penso che l'idea centrale del libro è sbagliata? Mi tengo le mie idee per me? Non scrivo nulla? Non so cosa farò, ma certo ora capisco meglio le prefazioni che dicono il contrario del libro.

In fondo hanno fatto così anche i grandi. La lucidissima prefazione che Bertrand Russell ha scritto per il *Tractatus* di Wittgenstein è piena di elogi, ma si conclude dicendo abbastanza chiaramente che in fondo lui, Russell, non ci crede («Con la mia lunga esperienza delle difficoltà della logica e dell'illusorietà di teorie apparentemente irrefutabili...»).

Ma servono davvero le prefazioni? In Italia impariamo a scuola che per comprendere un'opera bisogna inquadrarla nel suo contesto culturale, spiegare cosa c'era prima, come viveva l'autore, che problemi aveva, eccetera eccetera. I professori di scuola crociani ci hanno insegnato l'evoluzione dello spirito dei tempi, quelli marxisti ci hanno insegnato che è una questione di rapporti sociali. In un caso o nell'altro, solo all'interno della Storia si può decifrare un testo. Arriviamo perfino all'assurdo di imparare a scuola un sacco di cose su opere che non leggeremo mai.

In altre scuole del mondo non è così. Nelle scuole anglosassoni per esempio, dove la lunga mano dello storicismo di Hegel ha avuto assai meno presa, un testo si valuta per come può parlare oggi a noi, senza interesse per come e perché è stato scritto a suo tempo. In una scuo-

la inglese si apre una tragedia di Shakespeare, la si legge e ci si chiede: c'è qualcosa di interessante per me in questo testo, così com'è? Mi dice qualcosa? Sui miei problemi, sulla mia società, sulle mie emozioni? Mi insegna qualcosa? Senza fare introduzioni, cappelli, premesse o inquadramenti.
In altre parti del mondo si va all'estremo opposto. Visitando il Tibet, alcuni anni fa, ho incontrato un giovane assetato di sapere e curiosità. Gli ho proposto di spedirgli dei libri dall'Europa. Mi ha risposto che questo non gli era permesso: il suo maestro tibetano gli permetteva di leggere un libro solo dopo che il significato del libro gli fosse stato diffusamente spiegato da lui, dal maestro. Forse adesso, grazie alle scuole cinesi, in Tibet non è più così, non lo so. Ma questa era la cultura tibetana tradizionale, che affascina tanti occidentali. Tutto sommato, a me l'approccio anglosassone ai testi piace di più di quello tibetano, e, non so, forse ha qualcosa da insegnare anche a noi, accanto alla profondità offerta dalla prospettiva storica che caratterizza la nostra cultura. I libri che mi hanno davvero insegnato e segnato a fondo, quelli che sono rimasti dentro di me, che hanno cifrato il mio modo di vedere il mondo, sono i libri che mi hanno parlato direttamente, senza intermediari, senza nessuno che me li spiegasse prima. Quelli che sono esplosi come una luce leggendoli.
Forse in fondo le prefazioni servono più che altro per rassicurare, per dirci "va tutto bene", è tutto in ordine, prima di un libro dalle idee pericolose. Forse possiamo imparare di più dai libri se le saltiamo, e ci affidiamo al potere sottile e pervasivo della parola. Senza schermi. Scoperti.

I libri di cui si parla nell'articolo
Niccolò Copernico, *De Revolutionibus*,
prefazione di Andreas Osiander,
nella collana «Classici della scienza» (Utet 1979).
Democrito, *Raccolta dei frammenti*,
interpretazione e commentario di Salomon Luria,
introduzione di Giovanni Reale (Bompiani 2007).
Lee Smolin, *Time Reborn:*
From the Crisis of Physics to the Future of the Universe,
senza prefazione (Allen Lane 2013).
Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* e
Quaderni 1914-1916,
prefazione di Bertrand Russell (Einaudi 1961).

Articolo precedentemente pubblicato "Domenica",
inserto de "Il Sole 24 Ore", il 1 settembre 2013.
La proprietà intellettuale è riconducibile
alla fonte specificata in testa alla pagina.

BIBLIOTECA

di **Cesare Cavalleri**

Il nuovo Montale di Satura

Il 12 settembre 1981 si spegneva a Milano il poeta Eugenio Montale. In occasione della ricorrenza pubblichiamo l'articolo che Cesare Cavalleri scrisse sulla rivista "Studi Cattolici" per l'uscita della raccolta Satura (1971).

E per questo tanto atteso, insperato, nuovo Montale (*Satura*, Mondadori, Milano 1971, pp. 172, L. 2.500), bisognerebbe rivedere tutto, ristudiare da capo, scrivere un lungo saggio che riscontri i luoghi, le date i nomi, rincorrere le parole un tempo «scabre ed essenziali» (e proprio allora il canto era più spiegato) attraverso il linguaggio di quest'ultima raccolta che in sé ha qualcosa di franato, di sconvolto da sisma, di sontuoso ammasso di rovine (città, mondo, destino) dal quale s'adergono vestigia miracolosamente intatte dell'antico prestigio (ma non si tratta di assoldare archeologi, bensì di accettare la sconvolgente novità di questo sterminio, dagherrotipo stravolto, istantanea sovraesposta, specchio infranto che rimanda l'immagine scomposta d'un mondo annichilito, nostro più che mai).

Ma non c'è tempo, non c'è agio. Ci preme dare subito qualche indicazione di lettura, invogliare – per quanto ne siamo capaci – a leggere immediatamente un libro che è un punto d'arrivo ma può diventare di partenza per un'avventura poetica alla portata di chiunque non si rassegna alla ripetizione del nulla rivestito di parole. Poi verrà qualcuno di *Strumenti critici* a spiegarci tutto, col sestante e il filo a piombo, a svelarci il segreto d'un pennacchio della volta, a indicarci il punto di fuga delle prospettive, e noi gliene saremo sinceramente grati. Ci basti, in proprio, di non andar confusi nel coro dei recensori gazzettieri, entusiasti a comando o intimiditi dal rispetto a imbastir ragnatele. Partiamo dunque da *Botta e risposta I, II, III*, che sono i tre ganci a cui è appesa la ghirlanda di *Satura*. Anzi proprio dal primo componimento, che è del 1961 – il più antico del volume – ed era apparso nella piccola raccolta *Satura* (ecco da dove spunta il titolo della nuovissima silloge, che latinamente sta per «miscellanea»), stampata dalla officina Bodoniana di Verona in un'edizione di 150 esemplari per le nozze di Alessandra Fagiuoli e Gabriele Crespi, celebrate a Formia il 22 dicembre 1962. Desumo la notizia non dalle note apposte da Montale all'ultimo volume – che cedono più al vezzo di occultare che non al desiderio di svelare – ma dal commento che Maria Vailati ne fece sul *Foglio volante* stampato in Milano dal-

le Edizioni Avanti! nel mese di gennaio 1963, in cui la lirica, col titolo *Le stalle di Augìa* fu stampata insieme a un'acquaforte di Giorgio Morandi.
Quel *Foglio* ce lo diede, a suo tempo, Peppino Ricca, nostro redattore che dal 1967 non è più, e in tutti questi anni – non certo casualmente – è stato appeso sotto vetro dove più frequentemente abitiamo: e così, a furia di posarvi lo sguardo, abbiamo finito per amare tutte le connessure di quella lettera da Asolo (asolante vuol dire di Asolo) che dice:

«Arsenio» (lei mi scrive), «io qui "asolante"
tra i miei tetri cipressi penso che
sia ora di sospendere la tanto
da te per me voluta sospensione
d'ogni inganno mondano; che sia tempo
di spiegare le vele e di sospendere
l'epoché.
Non dire che la stagione è nera ed anche le tortore
con le tremule ali sono volate al sud.
Vivere di memorie non posso più.
Meglio il morso del ghiaccio che il tuo torpore
di sonnambulo, o tardi risvegliato.»

A questo richiamo alla vita, Montale risponde con una sconcertante confessione autobiografica, che comincia con questi tre versi:

Uscito appena dall'adolescenza
per metà della vita fui gettato
nelle stalle d'Augìa.

Augìa era il re degli Epei, e le sue stalle erano stracolme di sterco per la sistematica trascuratezza con cui erano tenute. Provvide Ercole a ripulirle deviando il corso del fiume Alfeo, e fu la sua settima fatica. In Montale, precisa la Vailati, «le stalle di Augìa possono reggere l'allusione al clima spiritualmente devastato dell'anteguerra e – dopo il periodo di stupefatta fiducia della Resistenza – alla delusione dinanzi a una società che si illude di un attivismo senza mete, in colloqui apparenti tra uomini che non hanno riacquistato una dignità umana, tra apparenti miraggi luminosi che sono soltanto luci fatue di materiale corrotto».
Infatti, nella lirica montaliana che subito dopo ricapitola celebrati luoghi poetici (dal ricordato Arsenio degli *Ossi*, alla Gerti e alla Liuba delle *Occasioni*, alla Clizia della *Bufera*, alla «serva zoppa di Monghidoro» di *Farfalla di Dinard*) rivissuti come possibili punti di un riscatto che non venne, Ercole non riesce a compiere il miracolo: le acque distolte dall'Alfeo non trovano sbocco e aggravano, impaludandosi nei cunicoli, la situazione delle stalle in cui i badilanti sono risospinti alla loro diuturna fatica. Da qui la sconsolata conclusione:

(Penso
che forse non mi leggi più. Ma ora
tu sai tutto di me,
della mia prigionia e del mio dopo;
ora sai che non può nascere l'aquila
dal topo).

Satura sorge dalla consapevolezza di questa condizione topacea. Caduta ogni illusione, il poeta si ripiega su di sé e scopre il conforto

dell'effusione diretta dei sentimenti, si «umanizza». Lo «scordato strumento, cuore» di *Corno inglese* si è lasciato suonare da un tenero e pudico (ma capriccioso, spesso ironico) vento autobiografico: come è noto, infatti, le commosse poesie (già apparse in riviste) raccolte sotto il titolo di *Xenia* sono dettate dal ricordo della moglie, familiarmente soprannominata Mosca. Quanto l'avesse amata, Montale forse l'ha capito quando ella gli venne a mancare: e la rievoca nei minuti particolari che rivelano una consuetudine affettuosa, un «prendi il sonnifero», e un infilascarpe dimenticato, il senso di vuoto scendendo in solitudine le scale, certi strampalati amici comuni (Celia, il signor Cap).
In queste liriche, spesso brevissime, ap-

pare un Montale inesplorato, diverso, che aggiunge nuove vette alla frastagliata cordigliera della poesia europea del Novecento. E, di tanto in tanto, fa capolino Lui. Già ne *Le stalle di Augìa «Lui non fu mai veduto [...] Non una volta Lui sporse / cocca di manto o punta di corona»*: dove si intende che il pronome indica immediatamente il re Augìa, ma rimanda chiaramente a un Altro. Altrove il riferimento è esplicito: *«L'onniveggente, lui... perché tu, giudiziosa, / dio non lo nominavi neppure con la minuscola»*.

L'idea di Dio, in Montale (per il quale, giustamente, la divinità conserva i lineamenti del Dio cristiano), interviene come un grosso (e nobile) complesso di colpa (la Mosca fu per tanti anni compagna della sua vita essendo sposata a un altro) che il poeta cerca di rimuovere, ma che non vuole affrontare. Non c'è da stupirsi, quindi, che il sortilegio, la magia, si surroghino inadeguatamente alle insoddisfatte aspirazioni religiose, di continuo, e dolorosamente, respinte. Ne deriva anche un insistito desiderio di «agnizioni» (la rivelazione drammatica, nelle opere teatrali, della vera natura di un personaggio), nella speranza che il divino accetti vie impraticate per manifestarsi. Va da sé che la sistematica frustrazione di tale speranza indurisce risentimento e dolore. E, a questo punto, il rispetto per i sentimenti ci impedisce di continuare, perché l'analisi finirebbe per diventare un giudizio.

C'è poi la poesia gnomica di Montale, e confessiamo di essere allergici al genere, quindi pregiudizialmente inadatti ad apprezzare gli esiti certo pregevoli del poeta in questo settore che non gli è davvero nuovo. Anche qui troviamo un Montale «minore» che discetta della storia, di Teihlard de Chardin, di poetica, di rime, perfino con una parafrasi semiseria con finale tragico de *La pioggia del pineto* (esercitazione di mirabile goliardia). Può sminuire la validità poetica di questi testi il dire che la filosofia di Montale sta tutta in un foglio di carta facilmente appallottolabile? Entrare in questo argomento equivarrebbe a riaprire un polemichetta che intrattenemmo anni fa con il poeta quando scrivevamo su una rivistina intitolata *Fogli* (ora estinta) che per l'occasione abbiamo rispolverato ritrovandovi la fragranza dei giovanili entusiasmi. Allora rimproverammo a Montale quel suo disperdersi in sciatta pubblicistica di tono apocalittico (nel caso, aveva detto: «Bisogna dar torto ai giovani»), ed egli ci rispose: *«A 68 anni debbo duramente lavorare per vivere [...]. Quanto al mio presunto apocalittismo, esso non riguarda il problema dei giovani, che è sempre esistito e che i giovani devono risolvere da soli (hanno facilitazioni che non c'erano quarant'anni fa), ma la generale "industrializzazione" della cultura. Vedere in me un maestro che si lagna di non avere seguaci [*ma questo non era affatto il senso del nostro intervento, ndr*] è ridicolo perché sono stato per trent'anni il poeta più imitato e questo mi faceva tutt'altro che piacere. Ancora oggi io stimo solo le persone che sento diverse da me e lontane da me»*. Allora non capimmo (e neanche oggi) l'avverbio «duramente» con cui Montale qualificava il suo lavoro (egli da quasi sempre è giustamente venerato redattore del Massimo Quotidiano), ma dobbiamo riconoscere che la nomina a senatore a vita, forse per il solo fatto di avergli dato la tranquillità economica, gli ha giovato: da allora scrive più di rado e più sorvegliatamente, e sempre con i lampi del suo stile che anche nelle poesie gnomiche di *Satura* scoccano (come d'abitudine) al contatto di parole che costringono a ricorrere al dizionario e, più inaspettatamente, dal gioco delle allitterazioni, delle rime, delle consonanze, insistite e quasi al limite del fastidio, come per saggiare le riserve di potenziale del linguaggio, poeta ritornato bambino, saggio che ben sa come il vero ami celarsi nel balbettio dei frammenti elementari della parola. Ma il Montale «mag-

giore» (e così concludiamo risalendo al punto d'inizio) lo troviamo nelle tre *Botta e risposta*, dove la continuità con i precedenti capolavori poetici si fa evidente, riproponendosi in novità di sviluppi.

Questo quarto libro del nostro più grande poeta vivente, gli varrà il premio Nobel? Ci dispiace di non avere alcuna autorevolezza per sollecitare l'attenzione dell'Accademia svedese. Il nostro, dunque, resta un augurio tutto privato e cordiale, al quale vorremmo si associassero i lettori.

Articolo precedentemente pubblicato su
"Studi Cattolici" n. 121, marzo 1971.
La proprietà intellettuale è riconducibile
alla fonte specificata in testa alla pagina.