Pensare i/n libri

l'editoria e le letture di "REBECCA LIBRI"

www.rebeccalibri.it

consorzio EDITORIA CATTOLICA

L'ANALISI | IL SAGGIO | L'EDITORE | L'INTERVENTO | L'INTERVISTA | LA BIBLIOTECA

In libreria

Patrizia MANGANARO

Empatia

Ed. EMP

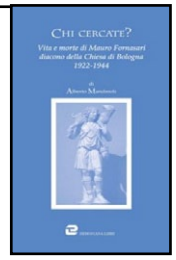
Pag. 146. € 14,00

Alberto MANDREOLI

Chi cercate?
Vita e morte di Mauro Fornasari

Ed. DEHONIANA LIBRI

Pag. 144. € 4,90



Anselm GRUN

Parlare attentamente, tacere con forza

Ed. EMP

Pag. 174. € 15,90

Valeria MARTANO

L'abbraccio di Gerusalemme

Ed. PAOLINE

Pag. 160. € 14,50

Simone MORANDINI
(a cura di)

Rinnovare gli ambiti di vita

Ed. EMP

Pag. 176. € 15,00

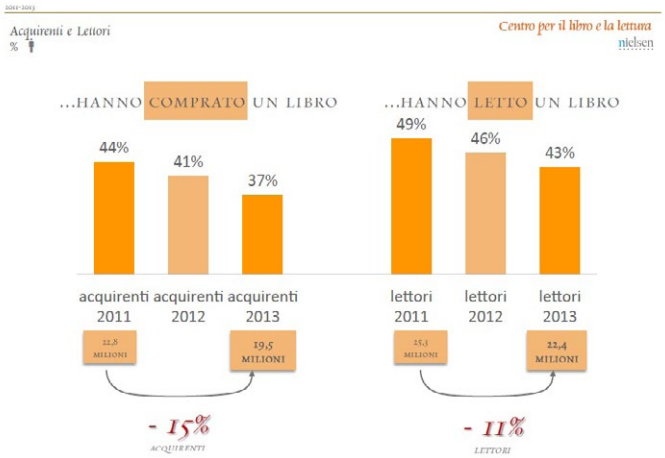
L'ANALISI

a cura del Centro per il Libro e la Lettura

In Italia si legge sempre meno

Il rapporto Nielsen sull'acquisto e la lettura dei libri su un campione di 9.000 famiglie conferma un trend negativo: dal 2011 al 2013 la percentuale di lettori è scesa dal 49% al 43% della popolazione. Gli acquirenti più forti sono laureati, donne, giovani (25-34 anni) e chi vive nel Centro-Nord.

Non arrivano buone notizie da *L'Italia dei Libri 2011-2013*, il rapporto sull'acquisto e la lettura di libri in Italia, commissionato dal Centro per il Libro e la Lettura all'agenzia di rilevamento Nielsen. I dati relativi al triennio 2011-2013 fanno segnare un calo medio sia nella percentuale dei lettori (dal 49% al 43% della popolazione) che degli acquirenti (dal 44% al 37%). L'Italia rimane inoltre un paese spaccato a metà dove si comprano e leggono libri soprattutto nel Centro-Nord, tra le fasce di reddito più benestanti e tra chi possiede un titolo di studio più alto.



Risultati – Acquirenti e lettori nel 2013

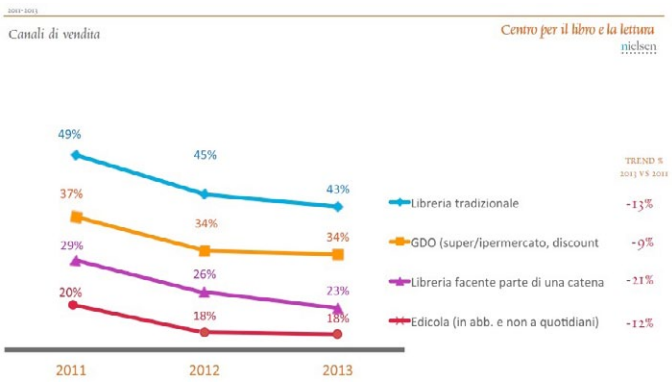
La fotografia scattata da Nielsen mostra un paese in cui il 37% della popolazione (19,5 milioni di individui) ha acquistato almeno un libro nel 2013, per un totale di 112 milioni di copie vendute. Gli acquirenti sono per la maggior parte diplomati/laureati, risiedono tra il Nord e il Centro Italia, hanno un profilo giovane (25-34 anni) e sono in maggioranza donne: il 41% della popolazione femminile ha acquistato un libro, contro il 33% di quella maschile.

Ulteriore discriminante è la fascia di reddito: più gli individui sono benestanti, maggiore è la loro predisposizione a investire in libri. Più della metà dei libri acquistati è compresa nella fascia di prezzo medio-bassa: il 28% riguarda i titoli sotto i 5€, il 31% quelli tra i 6€ e i 10€. Si conferma il ruolo preponderante dei lettori forti: il 4% della popolazione ha acquistato il 36% delle copie vendute nel 2013.

Mentre cala la quantità dei libri acquistati, aumenta quella dei volumi in prestito. Il risultato è che in Italia si legge più di quanto si acquista: il 43% della popolazione ha letto almeno un libro (22,4 milioni di lettori, per un totale di 153 milioni di copie lette). Le lettrici sono più numerose dei lettori (il 48% delle donne contro il 38% degli uomini) e la fascia di età più forte è quella dei ragazzi tra i 14 e i 19 anni (dove i lettori si attestano al 60%). Il genere preferito è la narrativa (71% di gradimento), seguita da biografie/autobiografie e dai libri storici.

Risultati – Un triennio a confronto (2011-2013)

La comparazione dei dati relativa agli ultimi tre anni (novità fondamentale della ricerca Nielsen) mostra un trend negativo sia per



quanto riguarda i lettori che gli acquirenti di libri in Italia.

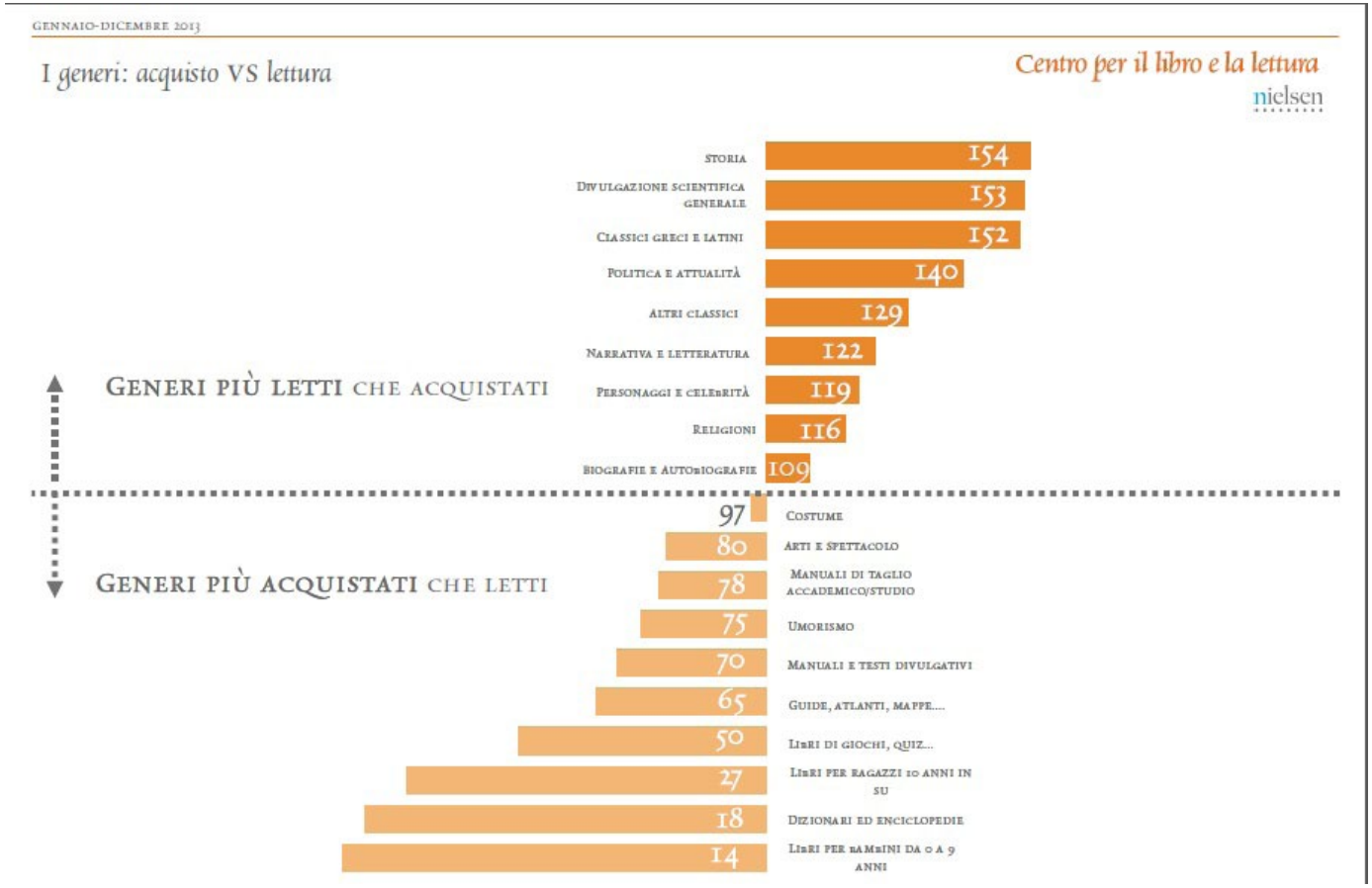
ANNO	LETTORI	ACQUIRENTI
2011	49%	44%
2012	46%	41%
2013	43%	37%

Il calo riguarda tutte le fasce d'età, con particolare rilevanza in quelle più giovani: dal 70% al 60% nella fascia 14-19 anni, dal 52% al 40% in quella 20-24. A crescere sono i lettori ultrasessantenni: dal 33% nel 2011 al 38% nel 2012 al 39% nel 2013.
Segni negativi compaiono anche in tutti gli indicatori relativi ai titoli di studio.

ANNO	ELEM.	MEDIA	DIPLOMA	LAUREA
2011	30%	47%	59%	75%
2012	32%	45%	54%	69%
2013	29%	42%	49%	60%

Dal punto di vista territoriale, il Nord-Est è l'unica area del Paese che nel triennio fa registrare una leggera crescita di lettori (dal 52% al 53%), mentre calano il Nord-Ovest (dal 53% al 49%) e soprattutto il Centro (dal 52% al 42%) e il Sud (dal 39% al 31%). Una nota positiva arriva dagli ebook, verso cui cresce l'interesse sia degli acquirenti (+14% rispetto al 2012) che dei lettori (+17%).

L'indagine è stata realizzata da Nielsen Company, azienda leader nelle rilevazioni statistiche, informazioni e analisi di mercato ed è stata commissionata dal Centro per il Libro e la Lettura (www.cepell.it), istituto autonomo del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.



IL SAGGIO

di **Pietro Citati**

L'ultima estate di Cechov nel giardino senza ciliegi

Il ritratto, le contraddizioni e le passioni dell'autore russo morto a 44 anni nel 1904.

Nel settembre 1898, Anton Cechov si trasferì a Jalta, in Crimea, dove i malati di petto passavano i mesi d'inverno. Qualche tempo più tardi, avrebbe accettato di morire: ma allora aveva soltanto trentotto anni, la mente piena di racconti e di drammi, il desiderio di una donna che non aveva mai conosciuto, e sperava di avere ancora quindici anni di vita. Non aveva voglia di partire da Mosca, dove lo trattenevano amici, teatri, ristoranti, biblioteche, librerie, concerti: «Ma — scrisse — ho dovuto andarmene da Mosca perché seguito ancora a intrattenere dei rapporti illegittimi con i bacilli». Sperava nel clima della Crimea, che gli consigliavano i medici: sperava che la febbre, i frenetici accessi di tosse secca, il sapore di sangue nella bocca lo avrebbero abbandonato — sebbene egli non si lamentasse mai della malattia, perché lamentarsi era, per lui, un segno di cattiva educazione. Lì, a Jalta, accettava di vivere una vita rallentata, contendendo qualche anno o qualche mese alla morte.

I suoi bellissimi occhi blu-marrone erano ancora chiari, netti, precisi, e nessuna ombra li macchiava. Spesso, a Jalta, il tempo era bellissimo anche d'inverno, quando Mosca e Pietroburgo erano coperte di neve: tutto era limpido, asciutto, caldo: tutto verdeggiava; fiorivano le rose, i garofani, i crisantemi, e certi fiori gialli di cui non sapeva il nome. Un giorno, fu rapito dall'entusiasmo. Vicino a Jalta, a Kucukòj, vide una casa di quattro stanze, una casinetta tartara, una cucina, una stalla per le mucche, essiccatoi per il tabacco, una sorgente che sgorgava dalle rocce, una bilancia, una credenza, un armadio, una dozzina di sedie viennesi, una stufa di ferro — mentre il latte era chiuso in brocche immerse nell'acqua fredda. Lì accanto, il mare era meraviglioso. La villetta gli piacque tanto che la comprò subito, per una somma bassissima: fece il contratto di acquisto; e pochi giorni dopo ci andò ad abitare, portandosi dietro le materasse, delle lenzuola e un samovàr. Amò sempre Kucukòj, che lasciò in eredità alla mo-

glie. «Bellevue, una tale Bellevue da restare senza fiato».
Durante i mesi d'inverno, Cechov viveva a Jalta. Fece costruire una ampia casa di tre piani, con una specie di torre, dalla quale si vedeva il mare. Amava soprattutto il giardino, dove piantò lui stesso, nel novembre 1899, settanta piante di rose: cinquanta acacie piramidali, molte camelie, gigli, tuberose. A febbraio, solo tre piante di rose non avevano attecchito. Il salice era verde: l'erbetta era fitta, il mandorlo in fiore; mentre aveva verniciato in tinta verde delle panche di legno. Zappava in giardino per giornate intere: il tempo era splendido: tutto era in fiore; gli uccelli cantavano. «Questa non è una vita — scrisse — ma una cuccagna». Era fierissimo del suo talento di giardiniere: se non fosse stato scrittore, avrebbe fatto certamente il giardiniere. Già a metà gennaio, aveva sentito il timido, incerto pigolio degli uccelli, specie dei tordi, che alla fine di marzo avrebbero preso arditamente il volo per Mosca.
Purtroppo, a Jalta, c'era anche la noia: una immensa nebbia di tedio, pesante e greve come il marmo, che gli abitanti producevano ogni giorno, senza sosta, come se non sapessero fare altro. Cechov sognava le folle colorite e divertenti che gremivano le strade nevose delle grandi città del Nord, le belle donne («qui non c'è nemmeno una donna»), e i teatri. A Jalta, anche il bel tempo faceva venir noia: d'estate gli alberi erano ingialliti e infelici: lui non riusciva a scrivere nemmeno un racconto, perché aveva bisogno di respirare un'altra aria, che gli donasse l'esistenza della felicità. «Qui — diceva — è impossibile lavorare, impossibile e impossibile, assolutamente impossibile». Si sentiva come un albero sradicato, o un uomo al confino.
Alla sorella Marija scrisse, nel novembre 1899, una lunga lettera di timbro quasi kafkiano: «Non sai che noia, che giogo è coricarsi alle nove di sera, coricarsi furioso, con la consapevolezza che non c'è un posto dove andare, nessuno con cui parlare, e che si lavora non si sa per cosa, dato che in ogni modo i tuoi lavori non ti riesce nemmeno di vederli, né di sentirli. Il pianoforte ed io, ecco dentro casa due oggetti che conducono un'esistenza senza suono, perplessi sul perché ci abbiano messi qui, visto che nessuno ci suona». Per divertirsi, almeno un pochino, aveva escogitato uno sport personale, comperando una trappola di nuova costruzione, con cui acchiappava i topi.
Che dicevano di lui, gli amici vecchi e nuovi, specialmente i nuovi, che per la prima volta lo avevano incontrato a Jalta? Tutti erano d'accordo; e quasi tutti avevano torto. Gli amici dicevano che parlare con lui era una cosa piacevolissima: non avevano mai incontrato un essere umano così amabile, gentile e affettuoso. Quando parlava, si nascondeva dietro l'ironia e la discrezione, come se lui non esistesse, e esistesse soltanto il piacere, a tutti comune, della parola. Le sue lettere erano spiritosissime: tra le più spiritose che io conosca; persino quando era disperato, divorato dalla tubercolosi, senza nessuno, e sapeva che la morte stava lì, a mezzo metro da lui. Gli amici aggiungevano che Cechov era generosissimo: aiutava di continuo gli altri, anche quando non aveva denaro: gli altri uno per uno; non le folle, come

faceva grandiosamente Tolstoj. Ma, a un certo punto, anche gli amici più cari facevano una terribile riserva su di lui. Cechov non voleva bene a nessuno: era completamente privo di amore e di passione; come diceva Gorkij, trattava «gli uomini con freddezza diabolica, indifferente come la neve e la tormenta». La cosa singolare è che Cechov, in giovinezza, aveva detto le stesse cose di se stesso, sostenendo di

essere vuoto, e privo di quel misterioso qualcosa che è necessario alla letteratura.
Cechov era distante, talvolta freddo (ma sempre amabile, o amabilissimo). Badava alle superfici: persino a come si vestiva, se andava a trovare Tolstoj. Non abbracciava e baciava nessuno, al contrario degli affettuosissimi scrittori russi che ho incontrato. Ma nella profondità di quel meraviglioso diamante che era la sua anima, sentiva un immateriale amore per la vita, anche se a una domanda della moglie rispose: «La vita è esattamente come una carota. Una carota è una carota, e non si sa altro». Per Tolstoj, provava una vera venerazione, sebbene Tolstoj gli dicesse che i suoi drammi erano spaventosamente brutti, più brutti delle tragedie e delle commedie di Shakespeare. Non aveva un bisogno assoluto della presenza della persona amata: l'amava di più, se talvolta l'amata era lontana migliaia di chilometri e lui poteva soltanto fantasticare di baciarla e abbracciarla tre o quattro mesi più tardi (ma allora con fortissimo ardore erotico). La donna amata, per lui, era la luna, che non appare ogni giorno all'orizzonte, e ingrandisce e rimpiccolisce: questa luna era un amatissimo specchio, che concentrava in sé tutti i raggi del sole sconosciuto, o forse assente.

Nell'autunno del 1898, Cechov vide Olga Knipper recitare sulle scene del Teatro d'arte di Stanislavskij: due volte, in un testo di Aleksej Tolstoj, e in una ripresa del Gabbiano dello stesso Cechov. «Olga — scrisse —, secondo me, è meravigliosa: quella voce, quella nobiltà, quella schiettezza — tutto era così bello da sentirsi la gola stretta. Se fossi rimasto a Mosca, mi sarei innamorato di lei». In realtà s'innamorò subito, senza riserve; e disse, pensando certamente a lei: «Quanto più invecchio, tanto più frequente e pieno sento in me il battito della vita».
Scrisse per la prima volta ad Olga il 16 giugno 1899: poi il 1° luglio. Erano lettere discrete, miti, dolcissime, spiritose, talvolta buffonesche: sempre piene di amore. «Non fatemi perdere la testa», le diceva: ma la testa era già perduta. In luglio fecero un viaggio insieme nel Sud: lei gli scrisse, e lui rispose: «Cara, straordinaria attrice, meravigliosa donna, sapeste come la vostra lettera mi ha rallegrato. Mi inchino a voi profondamente, così profondamente, ma così profondamente da sfiorare con la fronte il fondo del mio pozzo. Mi sono abituato a voi, e ora soffro di nostalgia e non posso assolutamente rassegnarmi all'idea che non vi vedrò fino a primavera... Se possibile, non dimenticate lo scrittore a riposo, e vostro assiduo ammiratore Anton Cechov». E poi: «Attrice, scrivete, per amore di tutto quello che c'è di santo, altrimenti intristisco come in prigione, e m'arrovello, m'arrovello». «Mi pare sempre che la porta stia per aprirsi e che entri tu. Ma tu non entri, tu adesso sei alle prove». E infine: «Ti bacio forte, da svenire, da stordirmi».

Olga Knipper era nata nel 1868, otto anni dopo Cechov. Non erano molti: ma la tisi aveva rapidamente logorato e invecchiato Cechov, che diceva di sentirsi « suo nonno», anzi il «suo nonnino». Il padre di Olga era un ingegnere di origine tedesca: la figlia aveva ricevuto una buona educazione borghese, con lezioni di musica, di disegno e di lingua straniera. Poi aveva seguito corsi di arte drammatica, e nel 1898 era entrata nel Teatro d'arte di Stanislavskij, di cui divenne presto la migliore attrice. Era vivace: parlava con curiosità e gioia di vestiti, cappelli e cucina; avida di vivere e di essere festeggiata, con pranzi e feste

e medaglie e fiori. Amava Cechov: ma amava anche il successo, a cui Cechov era (quasi) indifferente, e il potere, che Cechov disprezzava. Sposandosi con lui, Olga Knipper sapeva di diventare la più famosa attrice di Russia, e la moglie, come diceva infelicemente, del «Maupassant russo».

Nei primi giorni del dicembre 1900, Cechov decise di partire per Nizza, senza nessuna ragione dichiarata, abbandonando per qualche tempo Olga, la sua «luna». Amava viaggiare, prendere la fuga, andarsene molto lontano dagli sguardi. «Viaggiare da un posto all'altro e rimirare ogni cosa è assai più piacevole che starsene a casa a scrivere, sia pure per il teatro». Offese e ferì Olga, la quale gli scrisse: «Non posso rassegnarmi a questa separazione. Perché sei partito, mentre dovresti essere vicino a me? Ieri, mentre il treno si allontanava e nello stesso tempo tu ti allontanavi da me, sentii per la prima volta che ci separiamo. Ho camminato a lungo dietro il treno come se non ci credessi ancora, poi mi sono messa a piangere, come non l'avevo fatto da molti anni».

Qualche giorno dopo, il 15 dicembre, Cechov arrivò a Nizza, e scrisse alla moglie una lettera nella quale non sembrava nemmeno supporre di averla ferita. Lì, a Nizza, — disse — era felice per lo scintillio del sole, la finestra di camera spalancata, e l'anima anch'essa spalancata a tutti i venti del mondo. Ascoltava i cantori e i suonatori ambulanti, si scaldava al sole, e pensava con rimpianto e nostalgia a Olga abbandonata. Poi si spinse fino a Firenze, a Roma, e forse sarebbe andato ancora più lontano se non l'avesse assalito la passione opposta: la noia di girovagare; imponendogli di tornare a Jalta. Il 22 febbraio 1901 era di nuovo a casa.

Dopo questa fuga e queste lacrime, Olga decise imperiosamente di sposare Cechov; e lui disse di sì, senza letizia. Non voleva ferirla. Ma il matrimonio, per lui, era così poca cosa — poco più di un gesto —; a lui importava soltanto l'amore di Olga e la propria esistenza di «giardiniere». «Faremo tutto quello che desidererai», disse alla moglie. Io sono in «tuo potere». Così Cechov raggiunse Mosca. Sebbene fosse in potere di Olga, si difese come poteva: con l'ironia, i sotterfugi, e il silenzio. «Ho una paura terribile degli sposalizi — scrisse alla moglie —, delle congratulazioni, dello champagne, che bisogna tenere in mano e nello stesso tempo sorridere con aria vaga». Il 25 maggio si sposarono di nascosto, evitando i parenti e gli amici: alla cerimonia c'erano soltanto quattro persone; Cechov aveva invitato come testimoni due studenti sconosciuti. Olga accettò lo strano matrimonio, perché, sebbene fosse una signora dell'apparenza, amava il marito più di quanto immaginasse.

La luna di miele non assomigliò a nessuna delle lune di miele che il matrimonio cristiano abbia mai conosciuto. A Mosca Cechov salutò, velocissimo, la madre di Olga: poi prese il treno per Novgorod, discese in battello il Volga, risalì il fiume Bianco e si fermò ad Aksenovo, in un sanatorio. Aveva un piano: come Tolstoj raccomandava, fare una cura di kumýs (una specie di yogurt), lunga due mesi. Ne beveva quattro bottiglie al giorno: il miracoloso kumýs lo fece ingrassare di otto libbre («ma non so per cosa, se per il kumýs o per il matrimonio»), e quasi cancellò la tosse secca che gli rovinava la vita. Dopo trenta giorni Cechov si annoiò: in fondo, a lui di guarire importava poco; voleva vivere una vita felice o almeno senza tedio. Abitare nel sanatorio di Aksenovo era come vivere in un «battaglione disciplinare». I giornali erano tutti vecchi, «roba dell'anno passato», c'era un pubblico senza interesse, attorno baschiri; e se non fosse stato per la natura, la pesca, e le lettere, sarebbe certo scappato via. Così fece: scappò via: tornò a Jalta, dove, dopo quindici giorni, stava di nuovo male, vendetta del kumýs abbandonato. Ma, al contrario di quello che qualcuno potrebbe supporre, il matrimonio farsesco e la tediosa luna di miele non l'avevano affatto disamorato della moglie. Il 25 agosto le scrisse da Jalta: «Tesoruccio mio, son giusto tre mesi oggi che ci siamo sposati. Io sono stato felice, grazie a te, gioia mia, ti bacio molto. Ti abbraccio forte, forte. Il tuo marito e amico per i secoli dei secoli. Anton». Tutto questo era vero: l'unico matrimonio che Cechov potesse conoscere. Quale sia stata

la vita dopo il matrimonio è difficile raccontare: bisognerebbe avere un binocolo doppio, o uno triplo, e fissare contemporaneamente l'insondabile anima di Cechov, e l'oscura anima di Olga. Certo, lui l'amava moltissimo, e spesso, malgrado la malattia e la solitudine, le sue lettere commuovono per freschezza, dolcezza e ardore. «Anima mia, angelo, cara mia, colombella, ti supplico, credi che io ti amo, ti amo profondamente; non dimenticarmi dunque, scrivi e pensa a me più sovente». «Ho una voglia pazza di vedere mia moglie, ho nostalgia di lei e di Mosca, ma non c'è niente da fare. Ti penso e ti ricordo quasi ogni ora». «Ti bacio forte fino all'indecenza». «Credo che se potessi essere disteso solo per metà notte, con il naso sepolto nella tua spalla, cesserei di stare male. Non posso vivere senza di te».

Olga era sempre via: a Mosca, a Pietroburgo, a fare le prove, a recitare, alle feste: esisteva con un'intensità estrema. Cechov sapeva che la separazione era fatale, ma avrebbe voluto che lei implorasse un po' di libertà ai suoi tiranni del Teatro, e scendesse ogni tanto a Jalta, sia pure per pochi giorni. Questa condizione diventò tragica nei mesi dell'inverno 1901-1902, quando lei promise di venire per le feste di Natale, poi a gennaio, poi a febbraio, e non venne mai, come la «principessa lontana» della leggenda. Questa volta lui si arrabbiò profondamente. «Sei una tedesca positiva, di carattere — le scrisse il 25 gennaio 1902 —, arrivi il lunedì della prima settimana di quaresima e te ne vai il mercoledì o addirittura il martedì della medesima settimana... Sei la mia croce!... Bisogna minacciarti, altrimenti non verrai affatto, o verrai solo per mezz'ora». Anche Olga aveva nostalgia del marito: la mattina non aveva il coraggio di alzarsi e guardava verso l'altra sponda del letto, dove, qualche volta, era apparsa la barba bionda e brizzolata di Cechov. Ma lui non c'era: non c'era mai; c'era soltanto il letto non disfatto, il cuscino intatto, e lei si accusava di essere crudele col suo eterno teatro. Ma, a nessun costo, avrebbe rinunciato al teatro. Non avrebbe nemmeno rinunciato al suo efferato spirito d'ordine. Voleva che il marito lavorasse sempre per il Teatro d'arte di Mosca: voleva che si cambiasse la cravatta ogni giorno, che si facesse la barba e i capelli, che si tagliasse le unghie, e che ogni giorno, facesse un bagno nell'acqua fredda, che lo avrebbe certo fortificato. Era pestilenziale. Cechov la prendeva in giro, e le obbediva: «Mi sono abituato a te come se fossi un bambino — diceva — e senza di te sto male e ho freddo». Lei rispondeva: «Come ti abbraccerò, con quali occhi ti guarderò ed esaminerò in ogni particolare il mio meraviglioso marito».

Tutto precipitò. In pochi mesi, i lineamenti del meraviglioso marito dalla «barba bionda» s'incupirono. La tubercolosi s'impadronì del suo organismo, senza lasciare nulla d'intatto o d'incolume. Cechov era soltanto un sistema tubercolotico: tossiva, sputava sangue, stava male di stomaco, soffriva di diarrea, non aveva fiato. Vestirsi lo faceva ansimare. Il peso di un cappotto sulle spalle gli pareva insopportabile. Se faceva quattro passi nel giardino, doveva arrestarsi, senza fiato, con le orecchie ronzanti. Se gli altri lo avevano sempre divertito, ora si sentiva disperatamente solo: solo, seduto nel suo studio, o disteso su un divano, come se fosse già nella tomba. Quando gli amici cercavano di rallegrarlo, stava in silenzio, tossicchiando, con un'espressione tetra, e ascoltava gli altri con un'indifferenza quasi letargica, il bastone tra le ginocchia, lo sguardo perduto nelle lontananze. Scriveva sei righe al giorno con immensa fatica: gli sembrava sommamente inutile farlo, e non riusciva a esprimere i suoi sentimenti. Avrebbe voluto smettere per sempre di essere uno scrittore: oppure diceva che tutto quello che aveva scritto apparteneva al passato. Non sapeva quello che avrebbe

scritto in futuro, e questo lo tormentava moltissimo.
In questa vita cancellata, gli restavano due desideri: avere un figlio, e comporre qualcosa di lieto. Scrisse gioiosamente alla moglie: «Adesso ho una voglia terribile che tu metta al mondo un mezzo tedeschino, che diverta e riempia la tua vita... Avrai un bambino che romperà i piatti, e tirerà per la coda il tuo cagnolino e tu lo guarderai e sarai consolata». Quando il bambino avrebbe avuto un anno e mezzo, lui sarebbe stato un vecchio curvo, con la barba grigia e la bocca sdentata. Ma il bambino non venne alla luce.
Quanto al vaudeville, era un antico desiderio: da anni sognava di scrivere qualcosa di gaio e di frivolo, una specie di farsa, con una confusione del diavolo. Così compose Il giardino dei ciliegi: ci lavorò con entusiasmo, lo abbandonò e lo riprese: fu deluso e si entusiasmò di nuovo: la sua farsa gli sembrò qualcosa «di smisurato e di colossale», che gli faceva paura; e alla fine, placato e gioioso, spedì a Mosca la sua commedia il 13 o 14 ottobre 1903. Voleva partire anche lui per Mosca. «Svelta, svelta, chiamami vicino a te, a Mosca — scrisse alla moglie. Non ne posso più di vivere senza teatro e senza letteratura... Non attendo che il tuo ordine di fare la valigia e di partire per Mosca. A Mosca! A Mosca! Questo non è detto da tre sorelle, ma da un marito». Fu quasi il suo ultimo gioco.
La rappresentazione del Giardino dei ciliegi non gli piacque: secondo lui, Stanislavskij non l'aveva compreso, interpretandolo come un dramma sociale. E poi aveva fissato la prima della commedia il 17 gennaio 1904, in onore del suo quarantaquattresimo compleanno. Lui detestava i compleanni. La sera del 17 gennaio, restò a casa. Fu costretto ad andare a teatro alla fine del terzo atto, quando venne trascinato sulla scena, mentre la sala lo applaudiva in delirio. Ci furono discorsi, enfaticissimi e noiosissimi, di giornalisti, attori, presidenti di circoli letterari, che incensarono per più di un'ora un uomo che detestava i complimenti. Pallido, esangue, Cechov strizzava gli occhi sotto la luce cruda della ribalta. Non riusciva a reprimere gli accessi di tosse: non sapeva che fare delle sue mani scheletriche. Dopo l'ultima ovazione, si ritirò, senza aver pronunciato una parola di ringraziamento. Stanislavskij disse crudelmente: «Si respirava come un tanfo di funerale». Il funerale non era lontano.
Il 10 giugno 1904, Cechov e la moglie giunsero a Badenweiler, una piccola città d'acque non lontana da Basilea. Il tempo era fresco e bellissimo. Dal mattino alle sette di sera, Cechov restava nel lussureggiante giardino di villa Friederike, seduto, o a metà allungato in una poltrona a sdraio. Il sole non bruciava, ma accarezzava la pelle. Non scriveva, non leggeva: forse non pensava; come aveva sempre sognato, Cechov era diventato un puro contemplatore, che guardava il giardino, i fiori splendenti, le montagne coperte di boschi, i pochi tedeschi che percorrevano la strada. Forse avrebbe voluto vivere così, con gli occhi aperti sul vuoto, il pochissimo tempo che gli restava da vivere.
Qualche giorno dopo, annoiato di contemplare il

giardino vuoto, Cechov andò in un albergo: stava seduto sul balcone della sua camera, e guardava, per ore, le persone che andavano e venivano all'ufficio postale. «La salute — scrisse alla sorella — torna non ad once, ma a libbre». Verso la fine del mese, Badenweiler venne assalita da un caldo feroce, e Cechov si senti soffocare. Sognò di andarsene: ma dove? Il 1° luglio sembrò star meglio: ma a mezzanotte e mezza si svegliò e chiese ad Olga di chiamare un medico. Il dottor Schwörer arrivò alle due del

mattino. Cechov si rialzò sul guanciale e disse con tranquillità grave: Ich sterbe, «io muoio». Il medico ordinò una bombola di ossigeno. Cechov protestò: «Ora, tutto è inutile. Prima che portino la bombola, sarò un cadavere». Allora il dottor Schwörer ordinò una bottiglia di champagne. Cechov prese il bicchiere, si volse ad Olga e disse sorridendo: «È molto tempo che non ho bevuto champagne». Vuotò lentamente il bicchiere, e si distese sul fianco sinistro. Qualche istante dopo, smise di respirare.

Articolo precedentemente pubblicato sul "Corriere della Sera", il 9 settembre 2013, http://archiviostorico.corriere.it/2013/settembre/09/ultima_estate_Cechov_nel_giardino_co_0_20130909_c417f6f6-1910-11e3-9477-eeecf424758a.shtml.
La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina.

L'EDITORE

di Giuseppe Caffulli, direttore editoriale

Edizioni Terra Santa.
Lo sguardo francescano sui luoghi santi

Le Edizioni Terra Santa operano in seno alla Fondazione Terra Santa e sono il centro editoriale della Custodia di Terra Santa in Italia. Informano sulla storia e sull'attualità del Medio Oriente, culla di grandi civiltà antiche e delle tre religioni monoteiste: ebraismo, cristianesimo e islam.

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 nostra casa editrice nasce con il marchio Edizioni Terra Santa nel 2005, ma raccoglie l'eredità ultracentenaria della Franciscan Printing Press di Gerusalemme, di cui abbiamo ereditato anche il catalogo. La nostra mission editoriale si colloca nel contesto della presenza francescana in Terra Santa, e abbraccia la storia del cristianesimo, il francescanesimo, i temi biblici, l'archeologia, l'attualità del Medio Oriente, il dialogo tra le religioni. Il nostro pubblico di riferimento è variegato: da una parte la platea delle persone interessate alla Terra Santa, ai luoghi e alle Chiese presenti, anche in vista di un pellegrinaggio in quelle terre; dall'altra gli studiosi di scienze bibliche e archeologiche, che vedono le nostre pubblicazioni come un punto di riferimento.
Per noi è dunque importante proseguire e consolidare le pubblicazioni scientifiche che nascono dal lavoro dello Studio biblico francescano di Gerusalemme, dall'altro sviluppare nuovi prodotti per accompagnare i pellegrini in Terra Santa e gli appassionati di storia e archeologia del Medio Oriente.

Qual è il rapporto con la Custodia di Terra Santa?
Il marchio Edizioni Terra Santa è di proprietà della Fondazione Terra Santa, che è una diretta emanazione della Custodia francescana di Terra Santa, che ha sede a Gerusalemme. Il rapporto è dunque strettissimo.

Quali sono le vostre collane "storiche" e quali le future?
Le collane storiche sono quelle legate agli studi biblici e archeologici. Analecta, Collectio Maior, Collectio Minor, Museum, Liber Anuus, Collectanea. Alcune di queste collane hanno una distribuzione internazionale attraverso Brepols. Nel corso degli ultimi anni abbiamo avviato diverse collane di taglio divulgativo; Maranatha, Ekklesia, Incontri a Sicar, I libri di Terrasanta. Stiamo avviando in questi mesi

una nuova collana dedicata ai Luoghi Santi, agili monografie contenenti anche un Dvd.

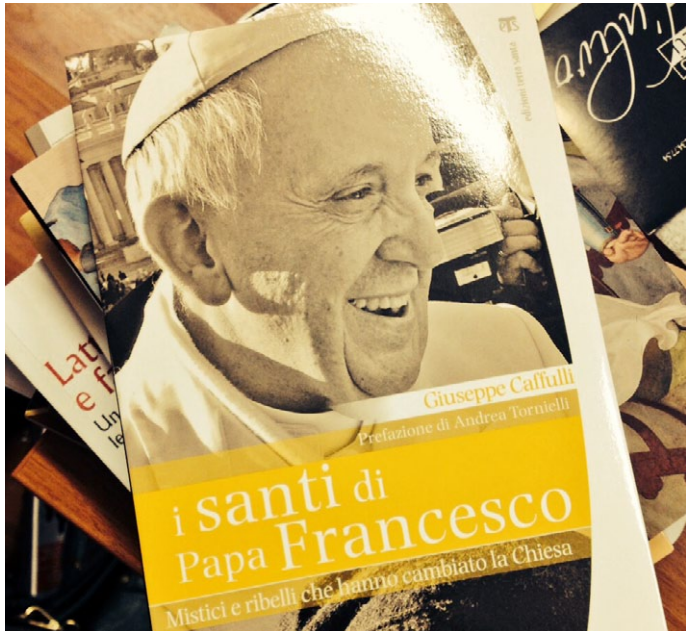
Qual è il ruolo delle riviste nell'ambito della vostra attività editoriale?
Le riviste cartacee, Terrasanta, Eco di Terrasanta, e i periodici on line (Terrasanta.net) e in formato digitale (la versione per Ipad della rivista Terrasanta) sono un settore importante della nostra casa editrice. Rispondono alla missione strategica della Custodia di informare le comunità cristiane e sollecitare interesse e attenzione verso i Luoghi Santi. Ma sono anche un imprescindibile veicolo per l'attività editoriale, perché ci permettono di arrivare nelle case di molte migliaia di persone.

Qual è il rapporto tra la produzione editoriale strettamente legata all'archeologia biblica e quella destinata al più ampio pubblico dell'editoria di cultura?
Come già detto, sono due realtà per noi ugualmente importanti. E anche legate. Pur nelle diversità dei linguaggi, l'editoria di cultura si nutre delle scoperte e delle ricerche dell'archeologia biblica, si alimenta attraverso la conoscenza dei luoghi e del territorio della Terra Santa. Parla ovviamente ad un pubblico differente, ma si colloca nel medesimo orizzonte. Faccio un esempio, per capirci: gli studi su Qumran sono contenuti in libri specialistici e ponderosi, ma «il mistero di Qumran», cioè la storia di una delle scoperte archeologiche più affascinanti, è l'argomento di un libro illustrato di taglio popolare.

Esiste una relazione diretta e strumentale tra la vostra attività editoriale e il circuito dei pellegrinaggi in Terrasanta, e siete coinvolti in prima persona nell'organizzazione degli stessi?
La Custodia di Terra Santa ha una secolare missione di animazione e accompagnamento spirituale dei pellegrinaggi, per ragioni di carattere pastorale e non certo per business. Noi siamo ovviamente attenti a tutte le esigenze dei pellegrini, attraverso la produzione di guide bibliche, sussidi liturgici, strumenti per la preghiera. Recentemente abbiamo avviato anche una collana di guide pratiche legate al cosiddetto trekking biblico: la possibilità di visitare la Terra Santa a piedi e zaino in spalla.

Oltre alla al livello scientifico c'è da parte Vostra anche un'attenzione alla divulgazione. In che modo è possibile, secondo Lei, coniugarla con la serietà scientifica? Quali errori non bisognerebbe commettere?
Il rigore è la prima regola. Come già dicevo, occorre usare il linguaggio giusto per il pubblico al quale ci si riferisce. L'errore è quello di sottovalutare i nostri lettori. Popolare, divulgativo, non significa impreciso, sciatto e malfatto.

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?
Il nostro tentativo è quello di inventare prodotti che comunichino in maniera sempre nuova il



messaggio antico della Buona Notizia, in tutte le sue forme. Oltre al nostro pubblico tradizionale, esiste un pubblico interessato al mondo culturale della Terra Santa, al tema delle religioni e del dialogo. Non sono necessariamente credenti, ma hanno interesse per quella terra affascinante, culla delle civiltà. A partire da questo interesse è possibile aprire nuove strade d'incontro e approcciare nuove fasce di lettori, rispettando la libertà di ciascuno.

Quante novità e ristampe pubblicate ogni anno?
Tra nuovi e ristampe facciamo una trentina di titolo l'anno.

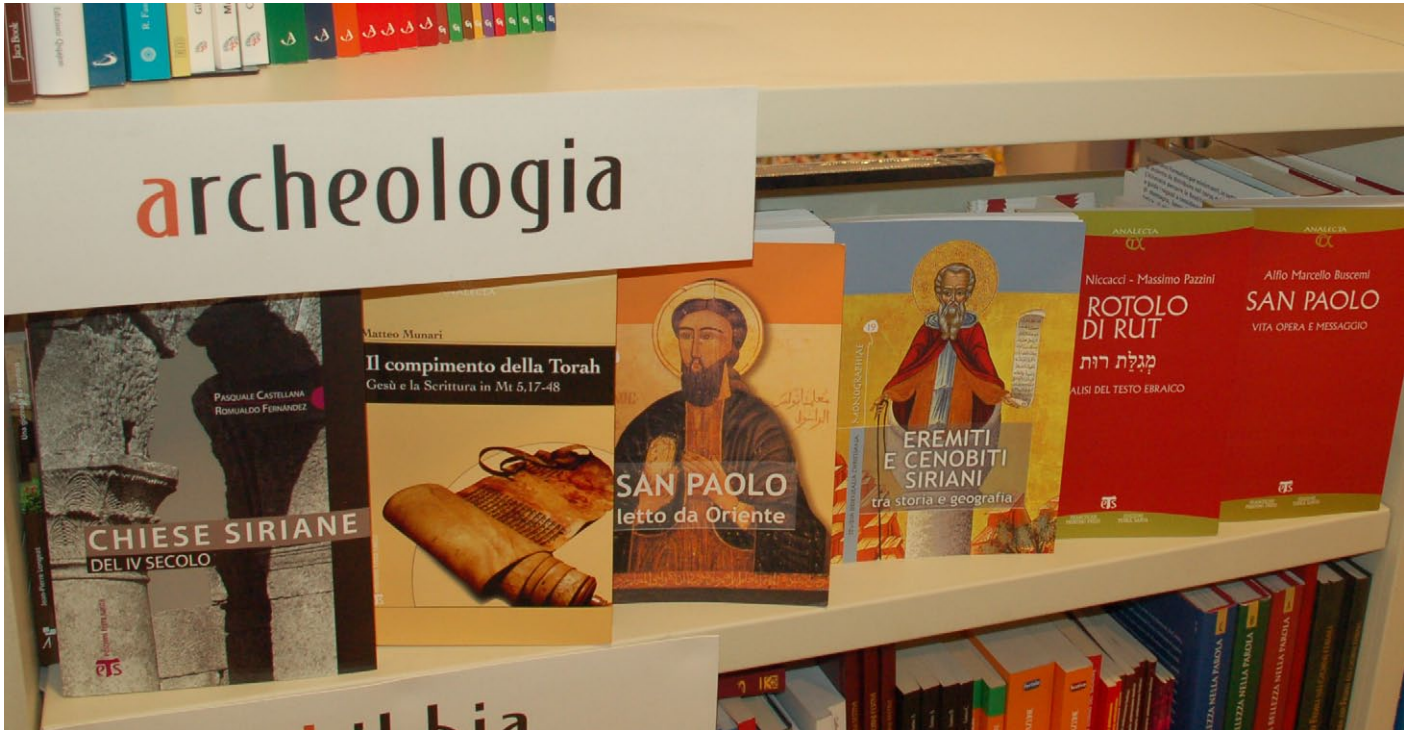
Quali sono i vantaggi e le difficoltà dell'essere un editore indipendente?
Noi in realtà siamo editori "dipendenti", nel

senso che la nostra esistenza è dovuta principalmente ad un fatto storico avvenuto in un preciso momento e in un preciso luogo. Abbiamo una missione abbastanza chiara e un contesto ugualmente definito. La nostra indipendenza sta invece nelle scelte che compiamo ogni giorno, quelle appunto legate al come svolgere la nostra missione editoriale, con tutti i problemi economici e organizzativi che si trova ad affrontare una azienda in una congiuntura difficile come quella attuale.

Ormai da molti anni è evidente in tutti i settori sia generalisti sia specialistici un lento declino della diffusione e della fruizione dei periodici; qual è il vostro approccio di fronte a questo scenario?
Anche la nostra stampa periodica sconta le difficoltà del momento e il cambiamento di modelli culturali in atto tra il pubblico. Anche i cosiddetti "lettori forti" stanno venendo meno e si fa sempre più esiguo il numero di coloro che investono in un abbonamento per una rivista o acquistano un libro. Noi ci siamo mossi per tempo, offrendo anche prodotti d'informazione via internet e realizzando versioni digitali delle nostre riviste. Da una parte dunque, cerchiamo di conservare lo zoccolo duro dei nostri lettori tradizionali, dall'altro di aprire nuove possibilità di lettura attraverso i nuovi strumenti informatici e i nuovi devices. La strada comunque è in salita, perché i nuovi supporti informatici – per quanto in crescita - sono usati per la lettura ancora da una cerchia ristretta di persone.

Si parla spesso di editoria digitale: qual è la vostra posizione di fronte alle "nuove tecnologie"? Avete già fatto delle scelte precise oppure siete alla ricerca di un modello (anche di business) che sia compatibile con la vostra mission e con l'evoluzione dei modelli di consumo culturale?
Siamo assolutamente favorevoli alle nuove tecnologie. Tuttavia è difficile per noi, come credo per chiunque, individuare attualmente nuovi modelli di business. Stiamo sperimentando diverse strade: dai prodotti multimediali e interattivi agli e-book. Ma per ora la quota di mercato è ancora marginale e, nel nostro caso, in lentissima crescita.

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?
Credo che il pubblico dell'editoria religiosa sia ormai, da decenni, molto disomogeneo, perché sono molto diverse le esperienze e le sensibilità ecclesiali. Il che rende difficile fare un prodotto che funzioni per tutti. Noi cerchiamo di proporre i nostri libri a partire dalla nostra identità, dalla nostra storia e dalla nostra tradizione, che è quella di una editrice francescana che nasce per aiutare i frati minori a sostenere la presenza cristiana e la Custodia di Terra Santa attraverso gli strumenti della cultura e della conoscenza.



L'INTERVENTO

di **Gabriel García Márquez**

Brindisi per la poesia

Durante il banchetto offerto dai re di Svezia in onore dei vincitori del premio Nobel, il 10 dicembre 1982, nella Sala Blu del Municipio di Stoccolma, Marquez pronuncia questo discorso che aveva improvvisato a quattro mani con il poeta Álvaro Mutis.

Ringrazio l'Accademia svedese delle Lettere per avermi insignito di un premio che mi colloca accanto a molti di coloro che hanno orientato e arricchito i miei anni di lettore e di quotidiano celebrante di questo delirio senza appello che è il mestiere di scrivere. I loro nomi e le loro opere mi si presentano oggi come ombre tutelari, ma anche come l'impegno, spesso assillante, che si

acquisisce con questo onore. Un gravoso onore che per loro mi parve un semplice atto di giustizia, ma che nel mio caso intendo come una delle tante lezioni con cui di solito ci sorprende il destino e che rendono più evidente la nostra condizione di giocattoli di un caso indecifrabile, la cui unica e desolante ricompensa è, almeno la maggior parte delle volte, l'incomprensione e l'oblio.
È perciò quasi naturale che mi interrogassi, là in quel fondo segreto dove normalmente rovistiamo tra le verità più essenziali che costituiscono la nostra identità, su quale fosse stato il sostentamento costante della mia opera, su cosa avesse potuto richiamare in maniera così impegnativa l'attenzione di questo tribunale di arbitri tanto severi. Confesso senza false modestie che non mi è stato facile trovarne la ragione, ma voglio credere che sia stata la stessa che io avrei desiderato. Voglio credere, amici, che questo sia, ancora una volta, un omaggio reso alla poesia. La poesia in virtù della quale il noioso inventario della navi enumerate nella sua *Iliade* dal vecchio Omero è visitato da un vento che le spinge a navigare con la loro rapidità atemporale e visionaria. La poesia che sostiene, con la delicata impalcatura delle terzine di Dante, tutto l'edificio denso e colossale del Medioevo. La poesia che con tanta miracolosa totalità riscatta la nostra *America nelle Alture di Machu Picchu* di Pablo Neruda, il grande, il più grande, e in cui distillano la loro millenaria tristezza i nostri migliori sogni senza uscita. La poesia, insomma, quell'energia segreta della vita quotidiana che fa cuocere i ceci in cucina e contagia l'amore e ripete le immagini negli specchi.
In ogni riga che scrivo cerco sempre, con maggiore o minore fortuna, di invocare gli spiriti schivi della poesia, e tento di lasciare in ogni parola la testimonianza della mia devozione per le sue virtù divinatorie e per la sua permanente vittoria contro i sordi poteri della morte. Il premio che ho appena ricevuto lo considero, in tutta umiltà, come ma consolante rivelazione che il mio tentativo non è stato vano. È per questo motivo che invito tutti voi a brindare a ciò che un grande poeta delle nostre Americhe, Luis Cardoza y Aragón, ha definito l'unica prova concreta dell'esistenza dell'uomo: la poesia. Molte grazie.

Il testo è tratto da *Non sono venuto a far discorsi* (Mondadori 2010, pagine 172, euro 18.00).

L'INTERVISTA

di **Stephane Bouquet**

Jacques Le Goff, sulle tracce di san Francesco

Dopo il saggio su san Luigi, Jacques Le Goff pubblica un'altra vita di un santo, quella di Francesco d'Assisi (1182-1226), sfatando alcuni luoghi comuni.

Il nuovo libro è più breve di quello su san Luigi. Esso adotta una forma frammentaria che Le Goff rivendica come un altro modo di scrivere la vita di un uomo. Il suo san Francesco non è chiaramente un'agiografia, poiché si assoggetta a tutte le regole della verifica scientifico-storica delle fonti, della lettura critica dei testi e delle immagini a disposizione, dello studio minuzioso, per esempio, del vocabolario di Francesco e dei suoi discepoli. Rimane il fatto che si è colpiti dalla clemenza di Le Goff riguardo al suo eroe. Lo storico ha nei riguardi del santo una fascinazione e un'empatia profonda. Ciascuno ha le sue ragioni, sembra dire Le Goff, e Francesco aveva le sue, nei suoi momenti di debolezza, quando abbandona la lotta contro la curia romana e le consente di mettere le mani sulla sua confraternita e, più o meno, di modificare la dottrina. Le Goff crede di conoscere le motivazioni del santo che ama tanto. Gli abbiamo chiesto quali.

Perché, quando ha deciso di dedicarsi al genere biografico, ha scelto prima san Luigi e non san Francesco che sembra accompagnarla da lungo tempo?
Scrivere una biografia per un medioevalista non è facile, perché deve avvicinarsi molto vicino al soggetto e, in generale, non dispone di sufficiente documentazione. La scelta era

quindi limitata. Non volevo cavarmela con l'artificio di occultare il personaggio con ciò che lo circonda. Bisognava utilizzare la biografia come quello che io ho chiamato con Pierre Toubert un "oggetto globalizzante", che permette, a partire dal soggetto studiato, di illuminare la società che lo circonda. D'altro canto, i periodi sui quali sono meno ignorante sono il XII e il XIII secolo, con una certa predilezione per il XIII, che cerca di canalizzare e istituzionalizzare la grande fioritura economica, teologica, intellettuale e artistica del XII secolo. Avevo a disposizione, tutto sommato, tre personaggi: san Francesco d'Assisi, Federico II, san Luigi. Credo in linea di massima che ci debba essere un certo legame affettivo fra lo storico e il suo soggetto. Da lontano, Francesco mi attirava di più, ma esistevano eccellenti opere in italiano. Forse ero anche più intimidito, avevo timore di tradirlo, e non si trattava soltanto di un timore da storico.

Esiste per san Francesco lo stesso problema delle fonti che per san Luigi?
La biografia – e insisto sulla grande importanza della biografia che è l'apice del mestiere dello storico – ha bisogno di fonti che permettano di raggiungere quella che si spera essere la verità del personaggio. Per san Luigi, il problema delle fonti è stato angosciante, perché queste obbedivano tutte a stereotipi, a luoghi comuni, a modelli teorici della concezione medioevale del re, al punto che mi sono chiesto se lo storico era in grado di giungere a un san Luigi vero. Per san Francesco il problema è stato un altro. Ha lasciato dei testi, abbiamo una grande quantità di documenti scritti su di lui, così come iconografia, e anche se il personaggio sembra difficile da comprendere, già i suoi compagni si domandavano chi era Francesco. A differenza di san Luigi, era proprio lui, l'eroe, a essere enigmatico.

In cosa consiste questo enigma?
Aveva sentimenti e atteggiamenti che potevano apparire contraddittori. Manifesta ostilità nei confronti della Chiesa, scrive di tutti i colori sui prelati e la curia pontificia, ma, d'altro canto, insiste sul carattere necessario, cristico, del clero. Credo di averne compreso la ragione: Francesco aveva un bisogno profondo di sacramenti e di sacralità. Questo spiega l'episodio delle stimmate. Quando dice che un serafino gli è apparso e che dei raggi emessi dalle sue mani hanno lasciato delle stimmate sui suoi piedi, le sue mani, i suoi fianchi – Francesco è il primo stigmatizzato, cosa che gli conferisce, in quanto santo, un carattere eccezionale – egli concilia cose contraddittorie. Il serafino fa parte del mondo sacro, ma il dono delle piaghe di Cristo nella sua carne è il culmine del carattere evangelico (preghiera, ascetismo, eremitismo) ed è molto lontano dalla sacralità.

Qual è l'atteggiamento dello storico nei confronti dei miracoli?
L'uomo di fede accetta i miracoli senza spiegazione scientifica. Lo storico, quando i miracoli sono percepiti come tali dalla società, ha il dovere di considerarli come eventi storici. Questo è il caso delle stimmate di Francesco, che non sono apparse in un momento qualsiasi. Quando, verosimilmente, il conflitto all'interno della curia romana e in seno alla sua confraternita diventa troppo forte, Francesco sceglie la fuga. Abbandona la guida dell'ordine nel 1220. E nel 1224 ha questa idea geniale delle stimmate. Certamente Francesco non se le è inventate, ma per lui si trattava di un messaggio dall'alto. Le stimmate sono una ricompensa, un'approvazione divina del suo essere e della sua posizione, e, al tempo stesso, una penitenza che concilia tutte le sue aspirazioni.

Lei dipinge Francesco quasi come un rivoluzionario.
Cosa molto più vicina al vero Francesco di quanto non lo sia la sua predica agli uccelli, a proposito della quale ho cercato di dimostrare che non rappresentava proprio il momento idilliaco che si dice. Nauseato dalla curia, si rivolge agli uccelli dell'apocalisse e dice loro di attaccarla con i loro becchi. Siamo molto lontani dalla visione edulcorata, presentata in particolare da Giotto che ha dipinto un

Francesco pronto a soddisfare la borghesia fiorentina, quindi tutto tranne che un rivoluzionario. Ora, Francesco detesta tutti coloro che detengono il potere temporale, in particolare i prelati, tanto più che in "praelatum" c'è il prefisso *prae*, "al di sopra di, davanti a", prefisso di dominio. Ho sempre pensato che una delle fonti fondamentali dello storico fosse lo studio delle parole e del vocabolario. Per esempio, ho trovato il purgatorio sottolineando che verso il 1160 "purgatorius", che era un aggettivo, diventa un sostantivo, "purgatorium". Che cosa significa questo? Senza dubbio che ormai era un luogo. Francesco, dunque, per tornare a lui, è strenuamente a favore dell'uguaglianza anche se pensa che bisogna evitare disordini, in ogni caso un certo disordine che possa facilitare l'ascesa al potere dei malvagi. Da questo punto di vista, san Francesco è molto più attuale di san Luigi. È uno di coloro cui ci rivolgiamo per cambiare la società.

Lei fa diventare Francesco anche un femminista.

La questione è controversa. Jacques Dalarun sostiene che egli era piuttosto antifemminista, perché nei suoi scritti non parla quasi mai delle donne e in particolare di santa Chiara che ha fondato le clarisse, versione femminile dei francescani, e che fu la prima monaca di clausura a dare al suo ordine una regola scritta. Non condivido questo punto di vista. Non posso dire se Francesco "amasse le donne". Rilevo che un insieme di circostanze può indurre a non escluderlo. Oltre al Vangelo, la sua grande fonte d'ispirazione era la poesia cortese, che ha inventato l'amore moderno e da cui Francesco ha tratto la figura di Monna Povertà. D'altra parte, Francesco si preoccupava della globalità del mondo, come dimostra il "Cantico delle creature". Non poteva trascurare la metà della società, per parlare in termine attuali.

Articolo originale precedentemente pubblicato su "Liberation", il 7 ottobre 1999, http://www.liberation.fr/livres/1999/10/07/francois-d-assise-un-saint-deboutdans-sa-biographie-jacques-le-goff-balaie-l-idee-recue-du-doux-idyl_285637.
La traduzione italiana è stata pubblicata invece sul "Corriere della Sera", il 10 ottobre 1999, http://archiviostorico.corriere.it/1999/ottobre/10/Goff_mio_Francesco_santo_fatto_co_0_9910104220.shtml.
La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina.

LA BIBLIOTECA

di John Barth

Principi fondamentali dell'arte del narrare

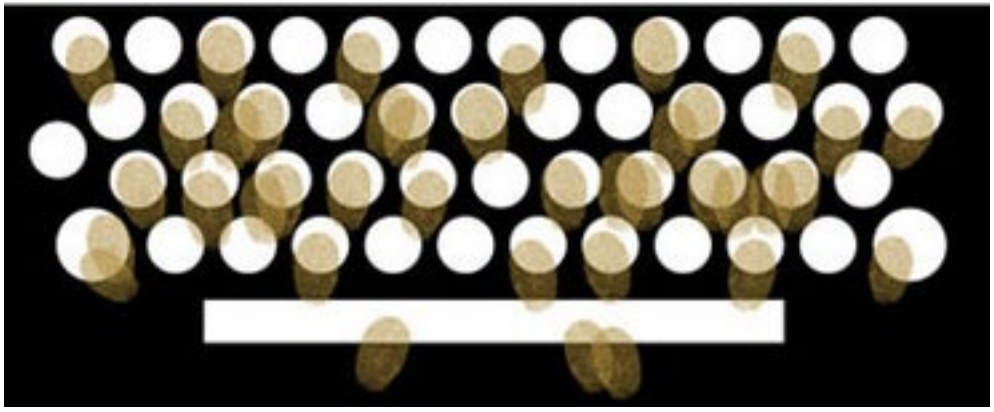
Pubblichiamo un estratto dalla raccolta *L'algebra e il fuoco. Saggi sulla scrittura* di John Barth a cura di Martina Testa (minimum fax 2013, pp. 200, euro 10).

Cos'è la narrativa? Cos'è una storia? Cosa spiega il fatto che gente di ogni epoca e di ogni luogo pare trovare piacere, sia a livello individuale che di cultura collettiva, nell'inventarsi delle storie e poi nel raccontarle o scriverle o metterle in scena, come anche nel sentirle o leggerle o vederle rappresentate?

Domande del genere sono talmente elementari che ci sembrerebbe di poter rispondere a ciascuna: «Va da sé». Ma (1) quando io ero un giovane apprendista scrittore di narrativa, appena insignito del diploma di Master of Arts ma ancora ben lungi da qualsiasi maestria nella mia arte, presi la decisione – non so se per una scelta automatica dettata dalla passione o per una profondamente sentita mancanza di alternative – di pagare l'affitto insegnando all'università, almeno fino a quando i proventi delle mie opere letterarie non mi avrebbero gonfiato il portafoglio; e inoltre decisi di dedicare il versante accademico della mia vita a dire e ripetere all'infinito, come un mantra, tutto ciò che riguardo l'arte della narrativa non c'è bisogno di dire, fino a quando l'ovvio non si sarebbe spogliato della propria ovvietà diventando così nuovo e arcano, come succede alla propria firma dopo che uno l'ha riscritta mille e una volta di fila – alquanto interessante esercizio di defamiliarizzazione ontologica. E (2) – forse come conseguenza dell'(1) – dopo quarant'anni e cinquemila pagine a stampa, dopo una carriera di scrittura a tempo pieno e di insegnamento a tempo pieno, io rimango felicemente perplesso di fronte a un certo numero di questioni elementari che riguardano la natura delle storie e la loro narrazione – perplessità che aumenta man mano che affronto tali questioni in modo più diretto.

Va da sé che per uno scrittore nel pieno della sua attività non è *indispensabile* mettere costantemente in discussione i principi fondamentali della sua arte. Il porsi domande senza darsi respiro può portare alla paralisi da eccessiva autocoscienza, come quando si pensa troppo alla natura del nodo necessario a otte-

nere un fiocco mentre si tenta di allacciarsi le scarpe. Molte delle proprie capacità sono messe a maggior profitto quando se ne ha una padronanza tale da poterle utilizzare di routine senza doverle governare consciamente – quando, come si suol dire, usarle «viene naturale» – così da concentrare al meglio l'attenzione sugli aspetti tattici e strategici e sulle priorità d'azione piuttosto che su alcuni minimi atti rudimentali o, al contrario, su visioni di portata cosmica. «I microscopi e i telescopi», dice non so bene dove Goethe, «distorcono la visione naturale dei nostri occhi». Un buon giocatore di tennis durante una partita non ha tempo per pensare in modo conscio ai meccanismi complicatissimi, «microscopici» che servono a mantenere l'equilibrio mentre si tiene l'occhio fisso sulla pallina; e il campo centrale di Wimbledon probabilmente non è il posto migliore per porsi domande «telescopiche» del tipo «Che senso ha veramente il gioco del tennis?» oppure «Che cosa *significa* per due bipedi altamente evoluti prendere a racchettate una pallina gialla spedendola avanti e indietro sopra una rete finché l'uno o l'altro non ce la fa più?».



Ma gli sport e i mestieri, come altre attività umane del genere, sono diversi dalle belle arti, per quanto ne condividano alcuni attributi, come ad esempio il virtuosismo. E nella tradizione occidentale delle belle arti, almeno dal periodo romantico in poi, i risultati di maggior rilievo spesso sono stati conseguiti dagli artisti che *non* hanno dato per scontati i processi e la storia dei mezzi artistici da loro utilizzati. Ma ciò che ho appena ricordato va da sé, come anche il corollario che uno spirito scettico e incline a porre domande (per non parlare dello spirito iconoclasta) non basta di per sé a conseguire risultati artistici degni di nota. Ci deve essere l'ispirazione dietro a quell'interrogarsi – e anche, il che è la cosa più importante, la capacità di non buttar via il bambino insieme all'acqua sporca.

Allora: cos'è questa roba che chiamiamo narrativa? La definizione fornita da Cleanth Brooks e Robert Penn Warren negli anni Quaranta ci suona inoppugnabilmente di buon senso: «Il narratore [va da sé] fa uso della prosa per raccontare una storia che si presume sia stata inventata». Di fatto, ciascun componente di questa definizione, dal termine implicito *scrittura* a ciascuno dei quattro caratteri distintivi citati, pone problemi tali da giustificare quantomeno una breve lezione specifica: l'uso della prosa (invece che del verso, della canzone, del mimo, della danza o dell'immagine visiva), la natura del raccontare (invece che del mostrare), il fenomeno della storia, il fondamentale presupposto dell'*invenzione*, vale a dire (circolarmente) della finzione – sono tutte questioni che diventano vertiginose, o quantomeno meritevoli di discussione, quando uno ci basa sopra il proprio lavoro. E io, per quanto mi riguarda, ce lo baso sempre, sia insieme alla mia musa quando siedo alla scrivania, sia con i miei apprendisti dottorandi nell'aula dove teniamo i nostri seminari.

Prendiamo in considerazione brevemente una sola delle voci di questo elenco: la natura di una *storia*. La narrativa, va da sé, racconta delle storie. Come in pratica ha detto E.M. Forster, questo è il suo piccolo segreto scabroso. Ma che cos'è una *storia*, rispetto al semplice resoconto di avvenimenti più o meno in relazione fra loro? Io lo so quanto voi qual è la differenza, ma davvero non la so spiegare in modo conclusivo se non con argomentazioni circolari. E anzi, la capacità di distinguere con sicurezza una storia da qualcosa che non è del tutto una storia è tipicamente l'ultimo degli elementi del mestiere del narratore di cui acquistano padronanza i pur dotati apprendisti scrittori. Cose del genere si imparano per osmosi e grazie alla pratica, andando per tentativi attentamente sorvegliati, più che grazie allo studio di definizioni stringenti.

Come ha detto Hume, i principi dell'arte si fondano sull'esperienza, non sulla ragione; per gli aspiranti scrittori, una volta che cominciano ad analizzare la domanda in modo

consapevole, la difficoltà viene aumentata dal fatto che molte storie non sono fittizie, e che c'è dell'ottima narrativa che non si può dire che costituisca una storia (circa un terzo di Franz Kafka e di Donald Barthelme, ad esempio). Brooks e Warren, con Aristotele che gli spunta da dietro le spalle, ci dicono correttamente che una storia è «una serie significativa di eventi disposti in una sequenza temporale». Benissimo, ma cosa intendiamo per una serie *significativa* di eventi, dato che questo aggettivo viene riferito a storie inventate piuttosto che a resoconti di fatti reali e ad aneddoti? In fin dei conti si capisce che significativo per noi significa «significativo sotto l'aspetto drammatico» (o, più precisamente, significativo sotto l'aspetto *drammaturgico*) – il che vale a dire: significativo nella misura in cui è significativa una storia inventata, e rieccoci daccapo. Davvero, per uno scrittore di talento è più facile *scrivere* una storia che spiegare che cos'è una storia – ed è proprio per questo che a me piace sollevare la questione.

Non mi addentrerò affatto in altri e più specifici misteri quali, per esempio, che cos'è un *romanzo*, se non per sottolineare che l'affascinante definizione di romanzo fornita dal poeta Randall Jarrell – «una prosa narrativa di una certa lunghezza che ha in sé qualcosa che non va» – ha in sé diverse cose che non vanno. Ci sono romanzi in versi e fotoromanzi; un tempo si diceva anche che esistesse un animale denominato romanzo-verità; e, *mirabile dictu*, alcuni critici si spingono fino a sostenere che in alcuni romanzi non c'è niente che non va (*Madame Bovary* di Flaubert viene a volte citato a questo proposito).