

Una postura autorial-editoriale: “Libri unici” e “irrazionale” nella memoria di Roberto Calasso

MARCO DE CRISTOFARO

Università per Stranieri di Siena, Université de Caen Normandie

1. LA MEMORIALISTICA EDITORIALE: PREMESSE METODOLOGICHE

Roberto Calasso ha dedicato un'ampia parte della sua produzione a un discorso sulla figura e sulla funzione dell'editore, dove si intrecciano percorsi autobiografici riguardanti la sua attività in Adelphi e l'esigenza di chiarire, attraverso una prospettiva interna, in cosa consista il ruolo editoriale. Nei testi che rientrano in questa area della scrittura calassiana,¹ possiamo identificare una duplice coscienza, intesa come principio di appartenenza a un sistema ideale di riferimento: una coscienza editoriale e una autoriale.

Per definire meglio un simile concetto ci siamo affidati alla nozione di campo elaborata da Bourdieu.²

¹ I testi che collochiamo nel filone della “memorialistica editoriale” di Calasso sono: R. CALASSO, *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013; ID., *Come ordinare una biblioteca*, Milano, Adelphi, 2020; ID., *Bobi*, Milano, Adelphi, 2021; ID., *Memè Scianca*, Milano, Adelphi, 2021.

² A questo proposito si vedano P. BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, trad. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, a cura di A. Boschetti ed E. Bottaro, Milano, Il Saggiatore, 2013. ID., *Il critico, o il punto di vista dell'autore*, trad. it. di A. Baldini, in «Allegoria. Per uno studio materialistico

La coscienza editoriale si presenta come una consapevolezza professionale, un senso di partecipazione a uno specifico spazio che si autodefinisce sulla base dei criteri di valore operanti al suo interno. Riconoscendosi editore, Calasso recupera un immaginario fondato su modi di comportamento e figure archetipiche. A partire dalla nascita di una professionalità moderna, infatti, non si sviluppano norme istituzionalizzanti che stabiliscono chi possa essere un editore. Per far fronte al vuoto normativo che rende vago il raggio d'azione, questi singolari mediatori culturali hanno iniziato a rivendicare autonomamente l'importanza della loro funzione intellettuale, sposando «un alto senso della propria attività, spendendosi in metafore eloquenti [...] o legittimandola».³ Nel tentativo di autolegittimazione, l'editore non ha potuto esimersi dalla connotazione di *homme double*,⁴ rivelandosi nelle vesti di mediatore che determina la qualità di un'opera, investita di una valenza ad un tempo economica e simbolica.⁵ La consapevolezza comporta il tentativo di difendere la funzione editoriale come filtro necessario, confrontandosi sempre con ingerenze esterne e creando una dicotomia tra l'agire pratico di figure diverse. Nel caso di Calasso, queste ultime sono rappresentate da manager ed editor, che mettono a rischio la sopravvivenza dell'editore stesso. Mentre il manager ricorre al calcolo, l'editore si affida all'attributo mitico dell'istinto e mostra un'inclinazione all'«azzardo».⁶ Mentre all'editor si collega una «lista di autori e libri»,⁷ all'editore si riconosce una visione complessiva che crea compatibilità tra tutte le parti di una casa editrice e sprigiona così un «elemento magico».⁸ Nel divario tra calcolo e azzardo si insinua l'idea calassiana di arte dell'editoria. Nel solco tra lista di autori e compatibilità magica tra tutte le parti della filiera libraria si inserisce, invece, il concetto di coscienza editoriale.

Definito in cosa consiste l'«essere editore», la partecipazione a un gioco di forze, in cui ogni casa editrice rappresenta un microcosmo riconoscibile in

della letteratura», 5, 2007, pp. 26-31; ID., *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997; ID., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1982; A. BOSCHETTI, *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, Venezia, Marsilio, 2003.

³ I. PIAZZONI, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria italiana*, Roma, Carocci, 2021, p. 12.

⁴ C. CHRISTOPHE, *Le temps des hommes doubles*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», 39 (1), 1992, pp. 73-85.

⁵ P. BOURDIEU, *La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 13, 1977, pp. 3-43.

⁶ CALASSO, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 154.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

uno spazio dato, determina una nuova presa di posizione distintiva, questa volta rispetto a tutte le altre possibili esperienze editoriali: si tratta qui di delineare un carattere tipicamente “adelphiano”.

Alla consapevolezza editoriale si accosta quella autoriale. L'autore-editore mostra inevitabilmente la sua posizione nel campo letterario, agendo secondo i principi che guidano tutto il resto della sua opera. A tal fine, si appoggia a una delle caratteristiche cardine del suo progetto discorsivo: «l'avversione per le trattazioni sistematiche, per i testi che offrono spiegazioni, o, peggio ancora, soluzioni a problemi di qualsiasi tipo».⁹ Immediata conseguenza dell'asistematicità di fondo è il rifiuto di categorizzazioni per genere letterario e tipologia testuale, testimoniato dalla ricerca di una forma definita dall'autore stesso come «narrazione».¹⁰

La scelta di una forma ibrida determina una commistione tra generi letterari differenti, dichiarata già a livello paratestuale. Non si tratta di uno studio saggistico di storia dell'editoria, né tanto meno di un'indagine storico-sociale dell'attività di Adelphi. Ma siamo di fronte al racconto di un'esperienza personale, che l'autore ha «vissuto per cinquant'anni», a cui si lega «un profilo non di teoria dell'editoria, ma di ciò che una certa editoria potrebbe anche essere».¹¹ L'appello al vissuto mostra il debito nei confronti dell'autobiografia, mentre il rifiuto di offrire una teoria dichiara una diffidenza verso l'approcio saggistico. Quest'ultimo, ciononostante, ritorna nella finalità esplicativa: dare «un'idea di ciò che una certa editoria potrebbe anche essere».¹²

L'impianto asistemático comporta una certa frammentarietà del racconto. I frammenti sono il risultato ineludibile di una costruzione aneddotica e consentono, inoltre, il ricorso immediato alla citazione. Calasso suggerisce in questo senso due grandi modelli di riferimento: il Flaubert della seconda parte di *Bouvard et Pécuchet* e *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus. Il primo è un «ammasso di citazioni che si trova oggi raccolto in otto tomi rilegati» che corrisponde all'«equivalente *in tempo di pace* di ciò che le 792 pagine degli *Ultimi giorni dell'umanità* [...] furono in tempo di guerra».¹³ Il secondo, d'altro canto, raccoglie i «consueti materiali» di Kraus, «tutti i suoi saggi, i

⁹ E. SBROJAVACCA, *Letteratura assoluta. Le opere e il pensiero di Roberto Calasso*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 141.

¹⁰ L. AZAM ZANGANEH, *Roberto Calasso. The art of fiction No. 217*, in «The Paris Review», 102, 2012, p. 127: <<https://www.theparisreview.org/interviews/6168/the-art-of-fiction-no-217-roberto-calasso>>.

¹¹ Risvolto a CALASSO, *L'impronta dell'editore*, cit.

¹² *Ibid.*

¹³ ID., *I quarantanove gradini*, Milano, Adelphi, 1991, p. 444.

suoi aforismi, i suoi pamphlets, le sue liriche convergono verso questo testo di teatro irrepresentabile, che accoglie in sé tutti i generi e gli stili letterari, così come la realtà di cui parla». ¹⁴ Il risultato della «congiunzione tra i due testi [...] formerebbe quel Grande Ibrido all'interno del quale viviamo». ¹⁵ Calasso affida di fatto alla citazione la capacità di conoscere il reale.

Al citazionismo si lega un terzo elemento strutturale che percorre trasversalmente le memorie editoriali calassiane: l'organizzazione analogica. Per comprendere quest'ultima bisogna risalire alla dicotomia instaurata dall'autore tra *analogico* e *digitale*. Il primo si fonda sui collegamenti mentali di ogni individuo, capaci di costruire traiettorie e prospettive imprevedute sul mondo circostante. Il *digitale*, al contrario, nello schema autoriale è basato sui procedimenti di causa ed effetto, attraverso cui pretende di accedere in modo lineare a una conoscenza totale della realtà. In una simile coppia di opposti Calasso dichiara la sua preferenza per l'analogico, la cui libertà e spazialità gli sembrano più adatte a concepire il reale se paragonate alle pretese di oggettività dei processi digitali.

Al crocevia di queste istanze strutturali – commistione di generi letterari, frammento, citazione e costruzione analogica – si colloca la postura letteraria dell'autore. ¹⁶ Il rifiuto di un atteggiamento *engagé* con la manifesta e dichiarata idiosincrasia verso una componente politico-ideologica della letteratura, in nome di un'autonomia della "forma" letteraria, si esplicita, da un punto di vista gnoseologico, nella capacità "sacra" del linguaggio. All'«ottundente chiarezza della parola come strumento di comunicazione» si preferisce, infatti, «l'illuminante complessità del linguaggio come "mezzo per intendersi con la creazione"». ¹⁷ Dalla contrapposizione emerge la fede calassiana nella purezza dell'arte, nella necessaria indipendenza della forma letteraria e dello stile dalle sovrastrutture ideologiche e da teorie storico-sociologiche.

Identificata la postura letteraria dell'autore, occorre delineare il ruolo della memoria nel suo racconto retrospettivo della storia di Adelphi. A tale scopo ci siamo affidati allo studio dell'autobiografia elaborata da Lejeune. ¹⁸ Il quadro teorico descritto dallo studioso francese mostra come

¹⁴ Risolto a K. KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Milano, Adelphi, 1980.

¹⁵ CALASSO, *I quarantanove gradini*, cit., p. 444.

¹⁶ Per il concetto di *postura* si fa riferimento a J. MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

¹⁷ CALASSO, *I quarantanove gradini*, cit., p. 110.

¹⁸ Cfr. P. LEJEUNE, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986; ID., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005; per la precedente teoria dell'autobiografia elaborata dallo studioso francese si veda ID., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

la memoria, per sopperire alle inevitabili lacune del ricordo di un passato distante, ricorre alla creatività del presente nella resa dei fatti. La partecipazione attiva della memoria di un sé attuale, che assoggetta gli eventi passati alle proprie finalità espressive, dichiara l'esistenza di un *nomos*¹⁹ insito nel testo: gli scopi comunicativi del sé che scrive prevalgono così sulla veridicità dei fatti narrati.

In una simile cornice concettuale, l'autore-editore ricorre a degli *exempla* che traslano, plasmandolo, il passato vissuto nel presente della scrittura ed esplicitano il punto di vista, «luogo geometrico di tutte le prospettive»,²⁰ in cui bisogna collocarsi per comprendere il racconto. Prenderemo in considerazione, in questa sede, solo due degli *exempla* calassiani.

Il primo è relativo al concetto di “libri unici” riscontrabile in un testo come *L'altra parte* di Alfred Kubin; il secondo sarà utile a descrivere l'idea di riconoscibilità della casa editrice attraverso *Il libro dell'Es* di Georg Groddeck.

2. CHE COS'È UN “LIBRO UNICO”? L'“IRRAZIONALE”, *L'ALTRA PARTE* E *IL LIBRO DELL'ES*

2.1 *KUBIN PRIMA DI ADELPHI*

Prima del 1965, anno di pubblicazione dell'*Altra parte* di Kubin, gli editori italiani che hanno investito in un progetto di ampio respiro dedicato alla letteratura tedesca sono principalmente tre: Mondadori, che conferma la sua vocazione a un programma editoriale dove ampio spazio è riservato ad autori affermati o canonizzati; Einaudi che ricorre, sebbene saltuariamente, ai pareri di Roberto Bazlen ma che, in modo più sistematico, si avvale, ormai dal 1953, della consulenza di Cesare Cases, in quel periodo deciso a «ridurre l'Italia a un prospero orticello di realismo critico e socialista e a un vasto cimitero di “decadenti” e di avanguardisti»;²¹ la neonata Feltrinelli che, grazie all'apporto di Enrico Filippini, ha avviato la pubblicazione di una serie di autori tedeschi. Lo scontro che si viene profilando tra l'«ortodossia neore-

¹⁹ BOURDIEU, *Les règles de l'art...*, cit., p. 127.

²⁰ *Ivi*, p. 163.

²¹ C. CASES, *La mauvaise époque e i suoi tagli*, in «Belfagor», 32 (6), 1977, ora in ID., *Il boom di Roscellino*, Torino, Einaudi, 1989, p. 165 e anche in M. SISTO, *Mutamenti nel campo letterario italiano*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», 55, 2007, pp. 86-109.

alista ed *engagée*», rappresentata dal Cases einaudiano, e l'avanguardismo antinaturalistico, stilistico e lessicale del Filippini feltrinelliano rappresenta una vera e propria svolta nel campo letterario ed editoriale in cui si confrontano due generazioni, due diversi approcci alla letteratura e all'editoria, e due differenti interpretazioni del contesto storico, sociale e culturale.²² Oltre a questi tre riferimenti, un ultimo protagonista da ricordare è Il Saggiatore in cui grande rilievo ha la consulenza di Giacomo Debenedetti. Il ruolo della casa editrice di Alberto Mondadori è ancora più importante se si considera che proprio in una delle sue collane è apparso per la prima volta in Italia un testo di Alfred Kubin: nel 1961 esce nella Biblioteca delle Silerchie *Demoni e visioni notturne*, proposto da Debenedetti che ne cura, secondo un progetto di critica portato avanti nei suoi interventi editoriali, anche la nota inserita all'interno del piccolo volumetto. Sia Cases sia Debenedetti hanno avuto modo, quindi, di leggere l'opera dello scrittore boemo. Il primo esprime il suo giudizio al consiglio einaudiano nel 1960. Per quanto non dia un parere negativo e non ne precluda la pubblicazione, il romanzo autobiografico *L'altra parte* è rivalutato più per un probabile successo commerciale che non per un'effettiva e complessiva qualità e, soprattutto, utilità dell'opera: «si legge tutto piuttosto volentieri, salvo forse la parte centrale. Prima c'è una lunga autobiografia, simpatica ma superflua. Se si potesse fare una specie di strenna coi disegni si potrebbe magari anche tradurlo, approfittando della relativa popolarità di cui questo genere di letteratura gode da noi».²³ Il Kubin debenedettiano, invece, si colloca in quell'aspirazione illuministica che guida il Saggiatore:

Il lettore si serberà il diritto di prestar fede ma insieme di non abboccare a quel tono di candore, di bonaria naturalezza. Nessun dubbio che solo nella sua maturità avanzata Kubin si sia accorto di aver vissuto nell'età di Freud e abbia imparato a chiamare onirico il proprio mondo [...]. La sua breve autobiografia è la goticeggiante e paurosamente moderna confessione psichica di un figlio del tempo che trapassa verso l'era cosmica.²⁴

²² Il confronto tra Feltrinelli ed Einaudi, tra Filippini e Cases in merito alle traduzioni di letteratura tedesca nel corso degli anni '60 in Italia è stato ben analizzato da Michele Sisto: SISTO, *Mutamenti nel campo*, cit.; ID., «*Spianare le strade al futuro*», in C. CASES, *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, a cura di M. Sisto, Torino, Arago, 2013.

²³ CASES, *Scegliendo e scartando...*, cit., p. 375.

²⁴ G. DEBENEDETTI, *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 136.

Al lettore viene data la chiave interpretativa sulla dimensione onirica ricreata dall'autore: per quanto le sue trascrizioni possano apparire inquietanti e immediate, Kubin è l'esponente emblematico di tutta una generazione che si scontra «col caos, i mostri, le rivelazioni informi o sublimi della psiche».²⁵ Il critico suggerisce la collocazione dell'autore in una frattura storica che dà il senso del testo. La vocazione illuministica e la tensione etica del Saggiatore ritornano come capisaldi nel progetto del suo direttore editoriale che si rivela una «critica (sulle orme di Freud) di un razionalista dell'irrazionale: che non rinuncia a spiegare il mistero, stando bene attento a non dissolvere con le spiegazioni la sua suggestione».²⁶

2.2 IL KUBIN DI ADELPHI

Il Kubin di Adelphi, dal canto suo, viene, come spesso nei primi anni della casa, da un suggerimento di Bobi Bazlen. Il consulente triestino ha provato a farlo pubblicare per i tipi di Einaudi già dal 1953, senza successo, nonostante, come si è visto, anche Cases non sia, in linea di principio, contrario. Bazlen ha inserito lo scrittore boemo nell'insieme di proposte fatte all'editore torinese che, per quanto a volte appaiano a lui stesso occasionali,²⁷ rispecchiano la sua concezione della letteratura. Tra i suoi maggiori interessi vi sono il "campo viola", in riferimento alla collana di studi etnologici, psicologici e religiosi curata da Pavese e De Martino; il rifiuto di un'impostazione politico-ideologica della scrittura; la riscoperta del filone mitteleuropeo.

All'interno di questi tre percorsi, che assumono contorni non sempre definiti o riconoscibili, si possono individuare degli approcci coerenti e programmatici che diventeranno cruciali nella realizzazione del catalogo Adelphi. Per quanto riguarda la collana viola, la posizione del triestino sembra proiettata più nel filone pavesiano, interessato a una riscoperta diretta dei testi, che non a quello di De Martino, impegnato nella sua rivisitazione in chiave ideologica delle opere. Emblematico, in questo senso, è il caso Boris de Rachewiltz, marito di Mary de Rachewiltz, figlia di Ezra Pound, quando ormai la "viola" è passata sotto il neonato marchio della Boringhieri.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 37.

²⁷ In più occasioni tra i documenti contenuti nell'incartamento Roberto Bazlen conservato presso l'Archivio Einaudi, si trovano elenchi di suoi suggerimenti indirizzati per lo più a Luciano Foà e preceduti dall'intestazione «("a vanvera")» a sottolineare il carattere occasionale di alcune indicazioni di lettura del consulente triestino.

Interpellato dall'editore che gli chiede «fino a che punto l'autore [sia] fascista»,²⁸ il consulente triestino, dopo aver negato il legame con il fascismo dello scrittore, sposta l'indagine su un piano sostanzialmente diverso in cui la definizione politica non ha alcuna pertinenza: «le mitologie visionarie in cui naviga hanno sicuramente poco in comune con ogni forma di razionalismo illuminista, ma si agitano molto al di là del livello politico e della posizione fascista - antifascista». ²⁹ All'*engagement idéologique* subentra un *engagement de la forme*,³⁰ che ci introduce nel secondo punto nevralgico del pensiero bazleniano: la ricerca di un'indipendenza della letteratura da eventuali sovrastrutture ideologiche. Una posizione che trova ampia conferma nel suo gusto per la letteratura mitteleuropea di inizio Novecento dove alla decadenza di un'istituzione sovranazionale si affianca il fermento di un periodo di scoperte, soprattutto in ambito linguistico e psicologico, che segnano profondamente la sua esperienza intellettuale. Proprio nel dominio psicologico arrivano, infatti, alcuni dei principali suggerimenti bazleniani che trovano una collocazione, ancora una volta, nell'orizzonte "viola" passato ai tipi della Boringhieri. L'editore del cielo stellato, maturando progressivamente l'idea di pubblicare l'*Opera omnia* di Jung, si rivolge a Bazlen per reperire i libri dello psicanalista che giacciono inermi presso Astrolabio. Ernst Bernhard, direttore della collana Psiche e coscienza per la casa editrice romana, infatti, ha affidato la gestione dei testi junghiani, di cui detiene i diritti, proprio all'intellettuale triestino. Nella nuova Boringhieri i titoli bazleniani di impronta psicologica non tardano così ad arrivare e già nel 1963 viene pubblicato *Realtà dell'anima* di Jung.

L'altra parte di Kubin si colloca nel punto di intersezione di queste istanze e il suo aspetto, la sua realizzazione, la sua presentazione al pubblico ne sono la diretta testimonianza. La qualifica di primo numero della collana principale di una casa editrice appena nata lo rende un manifesto programmatico che molto si discosta dalle possibilità concessegli da Cases di diventare un romanzo di piacevole lettura. Il fronte psicologico, posto in risalto anche dalla nota debenedettiana, ritorna nelle crisi psichiche dovute alla morte del padre di cui parla il risvolto del libro adelphiano. Si percepisce, tuttavia, lo iato intellettuale delle due impostazioni nella scelta delle opere dell'au-

²⁸ Lettera di Paolo Boringhieri a Roberlo Bazlen, 31 marzo 1961, riportata in V. RIBOLI, *Roberto Bazlen editore nascosto*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 2013, p. 285.

²⁹ Lettera di Roberto Bazlen a Paolo Boringhieri, 7 aprile 1961, riportata anche in RIBOLI, *Roberto Bazlen...*, cit., p. 285.

³⁰ C. BENAGLIA, *Engagements de la forme. Une sociolecture des oeuvres de Carlo Emilio Gadda et Claude Simon*, Paris, Garnier, 2020.

tore. Nella Biblioteca delle Silerchie è l'autobiografia matura di Kubin che trova diritto di cittadinanza: una presa di coscienza, avvenuta «solo nella maturità avanzata», di «aver vissuto nell'età di Freud» e di aver imparato «a chiamare onirico il proprio mondo». ³¹ Il Kubin che trova posto nella Biblioteca Adelphi è invece quello della giovinezza, delle crisi psichiche in seguito alla morte del padre, avvenuta quando l'autore è solo trentunenne. Qui lo slancio del racconto è il superamento di una paralisi creativa e non il bilancio retrospettivo sulla scoperta della psiche. Il distacco è sostanziale e i due paratesti non mancano di sottolinearlo. Il critico del Saggiatore cerca di contestualizzare i «demoni» dello scrittore boemo, di ricondurli a un orizzonte di riferimento anche sul piano artistico: «espressionismo e surrealismo segnano, genericamente parlando, i poli dell'esperienza artistica in cui egli rientra». ³² Il Kubin adelphiano è terribile e profetico, capace di preannunciare «la guerra del '14 e l'inizio del crollo della vecchia civiltà europea». ³³ Lo scrittore del Saggiatore osserva e ricostruisce retrospettivamente, attraverso un processo di acquisizione di consapevolezza. In quello di Adelphi la vita prevale sull'opera, mentre la sensibilità del lettore subisce l'influenza di elementi extratestuali. La mostra a cui Bazlen accenna, in una lettera a Foà del 6 ottobre 1959, ³⁴ lascia presagire, infatti, il prestigio crescente dell'autore in qualità di disegnatore che gli sarebbe valso il titolo di «Kafka del pennello». ³⁵ Il consulente triestino e Adelphi rivalutano l'esperienza dello scrittore, collocandolo in una dimensione di eccezionalità creativa, unica e quasi irripetibile, senz'altro atemporale. L'accostamento a un altro grande rappresentante della letteratura mitteleuropea come Kafka porta *L'altra parte* a essere la prima manifestazione concreta dell'impronta irrazionale del catalogo adelphiano. Un'immagine che non emerge in modo assoluto, ma scaturisce da un confronto oppositivo con le altre case, fondate su un precedente modello illuministico. Il suo posizionamento, come primo numero della collana ammiraglia della casa milanese, influenzerà i futuri fasti di una collezione che conserva quasi sempre lo stesso aspetto paratestuale. Il libro diventa così uno dei maggiori responsabili della formazione di un immaginario dell'Adelphi che appare, «dal punto di vista letterario *con la*

³¹ DEBENEDETTI, *Preludi...*, cit., p. 136.

³² *Ivi*, p. 135.

³³ Risvolto ad A. KUBIN, *L'altra parte*, Milano, Adelphi, 1965.

³⁴ Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori italiani, incartamento Roberto Bazlen, Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 6 ottobre 1959.

³⁵ M. ROSEI, *Kubin, il Kafka del pennello*, in «La Stampa», 10 marzo 1988.

presenza di Kubin [...]», focalizzata «su una linea fantastica, o comunque non realista, che [...] non indulge “ai sogni morbosi di una trascrizione del reale, sia essa documentaria, educativa o patetica”».³⁶

2.3 IL KUBIN DI CALASSO, I “LIBRI UNICI” E L’“IRRAZIONALE”

Le azioni distintive messe in atto da Adelphi, lo sviluppo del caso editoriale e l’immaginario sorto attorno alla casa editrice si condensano nel racconto di Calasso, che non manca di ricorrere, a questo scopo, alla sua strategia autoriale. Occorre soffermarsi sul modo in cui l’autore-editore decide di ripercorrere il passato, per comprendere che siamo ben lontani da una ricostruzione storica:

Furono questi alcuni fra i primi *libri da fare* che Bazlen mi nominava. Che cosa li teneva insieme? Non era chiarissimo. Fu allora che Bazlen, per farsi intendere, si mise a parlare di *libri unici*.

Che cos’è un *libro unico*? L’esempio più eloquente, ancora una volta, è il numero 1 della Biblioteca: *L’altra parte* di Alfred Kubin. Unico romanzo di un non-romanziero. Libro che si legge come entrando e permanendo in una allucinazione possente. Libro che fu scritto all’interno di un delirio durato tre mesi. Nulla di simile, nella vita di Kubin, prima di quel momento; nulla di simile dopo. Il romanzo coincide perfettamente con qualcosa che è accaduto, un’unica volta, all’autore.³⁷

Nella metamorfosi di Kubin da caso editoriale a nucleo narrativo è il filtro dell’autore, consapevole e finalizzato, il vero demiurgo della scrittura. Il quadro interpretativo si apre su una domanda – «che cos’è il *libro unico*?» – che apparentemente sembra intenzionata a chiarire le linee guida del progetto Adelphi, ancora vaghe nei primi anni, come testimonia l’indecisione di Calasso stesso – «Non era chiarissimo». Ma la speranza di venire a conoscenza delle ragioni che hanno spinto Adelphi a pubblicare Kubin come primo numero della sua collana principale è presto disattesa: non ci sono dati relativi alla pubblicazione dell’*Altra parte*, bensì una ricostruzione di cosa quel libro significhi per l’autore-editore. I fatti sono solo uno strumento della narrazione, mentre il vero contenuto consiste nell’immagine che Calasso vuole dare della sua casa. I “libri unici”, d’altro canto, non hanno un referente preciso a cui applicarsi se

³⁶ S. GUERRIERO, *Adelphi al paragone*, in «Belfagor», 50 (3), 2002, p. 349 [corsivo mio].

³⁷ CALASSO, *L’impronta dell’editore*, cit., p. 15.

non all'interno della strategia autoriale: la connessione tra i libri di Adelphi non avviene sulla base di un programma o di un progetto esplicito, ma si realizza attraverso il velo di una formula totemica – “libri unici” appunto – creata dal testo, che acquista senso solo all'interno del suo sistema di significati.

In modo particolare, l'aspetto fondamentale risiede nel prevalere dell'opera sull'autore – «il romanzo coincide perfettamente con qualcosa che è accaduto, un'unica volta, all'autore». Quest'ultimo, in quanto individuo biologico, raccoglie su di sé tutti quegli aspetti sociali che contribuiscono al valore di un testo. Se la componente autoriale viene annullata, l'opera stessa appare indipendente da ogni istanza storico-sociale, diventando così espressione dell'arte pura e rivalutando l'aspetto formale al di sopra di ogni considerazione contestuale. La definizione di “libro unico” farà riferimento, di conseguenza, allo stile come solo criterio dirimente di una presunta qualità intrinseca di un testo. Il prevalere della scrittura sull'autore racchiude una delle principali posture calassiane: in quella che Calasso definisce «letteratura assoluta», infatti, «il pensiero non è più sovrano ordinatore di un linguaggio»³⁸ ma «linguaggio che pensa».³⁹ L'opera si serve dell'individuo per emergere in superficie e appare così il risultato di un'ispirazione innata e inattuale, priva di ogni legame storico. Un simile atteggiamento che rifiuta catalogazioni programmatiche e che rinnega le istanze autoriali, storiche e sociali è senz'altro in aperto contrasto rispetto all'*habitus* einaudiano che esprime, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, la funzione pedagogica dell'editoria, proponendo un progetto ben definito e riconoscibile, nonché un approccio storicistico all'interpretazione delle opere. Ma l'impronta calassiana rivendica un'opposizione anche con altri orizzonti editoriali, dall'illuminismo debenedettiano del Saggiatore, ben evidente nelle note editoriali delle silerchie,⁴⁰ all'«umanesimo scientifico»⁴¹ di Boringhieri fino al carattere della produzione “militante” di Feltrinelli. Una posizione che a distanza di cinquant'anni serve a Calasso per esprimere l'ascendenza provocatoria della sua casa editrice: non è lo scrittore dell'*Altra parte* in quanto tale che viene restituito al lettore contemporaneo, ma la sua condizione di numero incipitale della collana ammiraglia della casa che contrasta con tutto l'ambiente intellettuale di allora. Al momento della scrittura delle memorie ca-

³⁸ ID., *I quarantanove gradini*, cit., p. 109.

³⁹ *Ivi*, p. 164.

⁴⁰ Cfr. A. CADIOLI, *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 215.

⁴¹ G. BORINGHIERI, *Per un umanesimo scientifico. Storia di libri, di mio padre e di noi*, Torino, Einaudi, 2010.

lassiane, Adelphi non è più un nuovo entrante in cerca di legittimazione, ma un'impresa editoriale consacrata e in possesso di un capitale ad un tempo simbolico ed economico. Una simile posizione predominante nel mercato editoriale affievolisce il carattere provocatorio della sua proposta che appare ormai stratificata. Un atteggiamento ben esemplificato nell'analisi di Olivia Barbella secondo cui «la casa editrice apre, soprattutto nella collana "Fabula", a titoli un po' meno classicamente adelphiani, cercando il dialogo con un pubblico più vasto [...]: grazie a romanzi che presentano tutte le caratteristiche (intrighi, passioni, misteri...) della migliore tradizione del best seller all'americana». ⁴² Nella distanza tra le circostanze in cui compare per la prima volta *L'altra parte* e le circostanze in cui l'autore-editore recupera il libro come espressione del marchio si vede il fine ultimo della memoria: il romanzo di Kubin si tramuta, quindi, in archetipo. Il fantastico, a cui allude, non è sovversivo in sé, ma è sovversivo nell'azione sconvolgente portata avanti dai primi numeri della Biblioteca Adelphi rispetto alla temperie culturale del tempo.

L'inattualità, che Adelphi all'inizio della sua attività ha manifestato, è diventata la ragione dietro l'affermazione del suo marchio. Il successo adelphiano, che inizia negli anni Settanta ⁴³ e si viene poi consolidando nei due decenni successivi, posto in relazione alle difficoltà che nello stesso periodo attraversano le altre case, dirette concorrenti, ⁴⁴ testimonia il buon esito di una strategia fondata sul concetto di qualità formale più che sull'utilità politica e sul lato incomprensibile del fantastico più che su una sua normalizzazione teorica. Ma l'affermazione di Adelphi è anche testimonianza di un cambiamento del pubblico.

Quest'ultimo elemento diventa ancora più evidente quando il richiamo al catalogo è complessivo e influenzato dalla ricezione della casa:

Per lui [Bazlen], essenziali erano quelli che chiamava *libri unici* – e potevano avere forma di romanzi o memorie o saggi o, in breve, di qualsiasi altro genere. Ma comunque dovevano nascere da un'esperienza diretta dell'autore, vissuta e trasformata in qualcosa che spiccasse, solitario e autosufficiente. Ciascuno di questi libri era un caso a sé, perciò la conseguenza immediata poteva essere che ogni volta ciascuno si distinguesse da tutto il resto anche per il suo aspetto fisico.

⁴² O. BARBELLA, *Il successo targato Adelphi*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *L'Italia di oggi. I luoghi raccontati*, in «Tirature 2001», 1, 2001, p. 105.

⁴³ Irene Piazzoni dirà che «gli anni Settanta sono a tutti gli effetti gli anni di Adelphi»: PIAZZONI, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 307.

⁴⁴ Cfr. BOURDIEU, *Les regles de l'art...*, cit.

Ne parlammo a lungo e provammo a seguire questa linea in varie direzioni. Poi – e quasi non ce ne accorgemmo – il piano inclinò verso una forma che tenesse insieme i libri unici, quindi verso il disegno di una collana, che a un certo punto cominciammo a chiamare «Biblioteca Adelphi».

Oggi questa collana conta più di settecento titoli ed è la prima immagine che, per molti lettori, identifica la casa editrice. L'unicità si era trasformata in una pluralità, ma quella pluralità aveva comunque qualcosa di unico, perché nasceva da un'unica testa.⁴⁵

L'editore-autore non nega la responsabilità del pubblico nella cristallizzazione di un'idea della collana, anzi la accetta come parte integrante del proprio progetto e conferma della validità del suo principio di fondo. L'autore boemo rappresenta così, da un lato, lo scarto rispetto al passato all'inizio degli anni Sessanta, dall'altro, la conferma di una buona strategia editoriale a metà degli anni Ottanta. Ricalca a tutti gli effetti i momenti dell'affermazione adelphiana: il valore simbolico riconosciutogli da Calasso denota il passaggio di consegne da una vecchia a una nuova stagione dell'editoria che vede affermarsi il predominio di Adelphi.

Si realizza così l'incontro di una memoria individuale, quella calassiana, con un repertorio condiviso, il significato che i lettori hanno applicato al marchio della sua casa. Il risultato è una ricostruzione finalizzata dell'esperienza. In questo senso, prende forma anche il concetto di "irrazionale" non come categoria classificatoria ma come il dialogo dell'immaginario del pubblico con la percezione attuale dell'editore che di quell'immaginario si riappropria:

In letteratura l'*irrazionale* amava congiungersi con il *decadente*, altro termine di deprecazione senza appello. Non solo certi autori, ma certi generi erano condannati in linea di principio. A distanza di qualche decennio può far sorridere e suscitare incredulità, ma chi ha buona memoria ricorda che il fantastico in sé era considerato sospetto e torbido. Già da questo si capirà che l'idea di avere al numero 1 della Biblioteca Adelphi un romanzo come *L'altra parte* di Kubin, esempio di fantastico allo stato chimicamente puro, poteva anche suonare provocatorio.⁴⁶

L'irrazionale rappresenta all'inizio degli anni Sessanta il terreno di scontro di due prospettive intellettuali che ben si esplicitano nel caso Groddeck e nelle sorti del suo *Libro dell'Es*. Negli anni Sessanta, il libro viene dato in

⁴⁵ CALASSO, *Bobi*, cit., pp. 67-68.

⁴⁶ ID., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 14.

lettura da Einaudi sia a Cases che a Bazlen. I pareri dei due consulenti, come già è accaduto per Kubin, non discordano in modo trasversale ma lasciano trasparire i punti su cui si gioca la scelta. Arriva prima il giudizio del consulente triestino dove emergono una serie di tratti che da soli dovrebbero far comprendere l'opinione favorevole sull'opera e sull'autore: «infernamente intuitivo, asistemico, attorico, amorale, spregiudicato [...] personalissimo e con tutta la suggestione [...] di chi intuisce una legge per la prima volta». I connotati dello scrittore sono una garanzia, in termini bazleniani, della sua qualità. Il parere continua concentrandosi sul *Libro dell'Es*:

a suo tempo, – l'ho letto subito dopo uscito – era un libro sconvolgente, divertentissimo, non sempre accettabile, e d'una pornografia sublime. L'ho riletto [...] e non so rendermi conto dell'impressione che possa fare su chi lo avrà in mano ora per la prima volta – probabilmente meno sconvolgente e più accettabile, abbastanza divertente, e d'un'oscenità molto più terre-à-terre.⁴⁷

Nonostante le riserve sulla possibile reazione del pubblico, Bazlen ritiene che il libro vada tradotto.⁴⁸ Di un altro tenore il responso di Cases. Quest'ultimo non chiude, certo, totalmente le porte a una pubblicazione ma l'analisi evidenzia due differenti livelli. Il primo è quello scientifico-contenutistico. Qui Cases osserva che l'autore riconduce ogni malattia, anche la «carie dentaria», a origini psichiche.⁴⁹ Questo comporta una certa dose di idee estreme: «di tutto il resto se ne frega completamente: per es. sostiene che l'aborto è dovuto all'odio dell'Es verso i figli e non si preoccupa minimamente delle cause sociali. È follia, ma, come dice l'autore con Polonio, c'è del metodo in essa».⁵⁰ La follia formale di Groddeck potrebbe essere da sola la causa di un suo rifiuto, se la decisione fosse demandata unicamente alle motivazioni programmatiche dell'Einaudi: «Certo non si può raccomandare dal punto di vista ideologico: è la forma di irrazionalismo più estremo che sia immaginabile».⁵¹ Ma all'approccio ideologico Cases affianca, con la solita competenza editoriale, una certa sensibilità stilistica: «Personalmente devo dire che è il libro di psicanalisi più affascinante che abbia mai letto e

⁴⁷ Lettera di Roberto Bazlen a Daniele Ponchiroli, 8 novembre 1961, riportata anche in R. BAZLEN, *Scritti*, Milano, Adelphi, 2019, p. 315.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ CASES, *Scegliendo e scartando...*, cit., p. 373.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ivi*, p. 374.

che Freud di fronte a costui diventa un pedante». ⁵² Considerati i pareri di entrambi i consulenti, il consiglio einaudiano decide di acquistare i diritti dell'opera nella riunione editoriale del 7 marzo 1962. ⁵³ Ciononostante, il libro non comparirà per i tipi dell'editore torinese, ma proprio nella Biblioteca Adelphi a indicare forse che, alla fine, «il punto di vista ideologico» ha prevalso sul «fascino» della trattazione psicoanalitica. Mentre nella casa milanese è proprio sulla forza ispiratrice della fascinazione irrazionale che si punta per porsi come massimo oppositore della chiusura ideologica.

Il libro dell'Es è anche il canale per far emergere quell'ultima repulsione che Adelphi e soprattutto Calasso hanno verso una specifica caratteristica del collettivo einaudiano: il suo rapporto con l'accademia. L'insofferenza calassiana verso l'università è esplicitata nella scelta del trattato di Groddeck e nella sua presentazione:

diffidava delle teorie troppo rigide, era insoffidente di ogni gergo tecnico e mai avrebbe rinunciato alla sua fantasiosa ironia. È naturale perciò che la sua opera più nota, *Il libro dell'Es*, pubblicato per la prima volta a Vienna nel 1923, sia il meno accademico, il meno ortodosso fra i testi salienti della psicoanalisi, quello che sfugge a ogni classificazione, anche perché frutto di una rara felicità di scrittura. ⁵⁴

Insofferenza al gergo tecnico in nome di una costruzione ironica, opposizione all'accademia e all'ortodossia, rifiuto della classificazione in favore di una «felicità di scrittura», unico aspetto veramente rilevante, diventano caratteristiche di un'identità a cui l'autore si ricollega a distanza di quasi cinquant'anni, definendo il *Libro dell'Es* «uno di quei libri [...] da cui e in cui si riconoscevano i primi lettori adelphiani». ⁵⁵

3. UNA POSTURA AUTORIAL-EDITORIALE

Nella ricostruzione del passato di Adelphi si nota chiaramente l'impronta autoriale di Calasso. Fin da subito sono indicati i criteri e i fini espressivi

⁵² *Ibid.*

⁵³ Cfr. T. MUNARI (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, Torino, Einaudi, 2013, p. 558.

⁵⁴ Risolto a G. GRODDECK, *Il libro dell'Es. Lettere di psicoanalisi a una vita*, Milano, Adelphi, 1966.

⁵⁵ CALASSO, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 20.

di quest'ultimo: la lontananza rispetto a uno studio storico-scientifico della casa milanese dichiara l'ambizione calassiana a percorrere quel passato da un altro punto di vista. La storia, nel suo racconto, è solo un supporto alla narrazione, il vero scopo è il sostegno a una visione sull'editoria e sulla letteratura.

Il ricorso alla formula di "libro unico", infatti, mostra un suo diretto corrispettivo in un altro modello particolarmente caro alla poetica calassiana: *L'Unico e la sua proprietà* di Max Stirner. Nella *Rovina di Kash*, l'*Unico* è presentato come «incongruo, paradossale, aberrante e farneticante». ⁵⁶ Non si può fare a meno di notare, in una simile definizione, l'eco dell'entusiasmo di Bazlen per Groddeck. *L'Unico*, poi, si viene definendo come «l'io caduco» che «distrugge tutto»: ⁵⁷ il principio di individualità e soggettività, insito nel concetto di conoscenza analogica, è difeso come sola possibilità di accesso alla realtà. L'individualità si oppone all'idea di progetto, necessariamente collettiva: così i "libri unici" rifiutano le dichiarazioni programmatiche delle case editrici ideologicamente impegnate. Infine, Calasso afferma, nel suo saggio su Stirner, la derisione dell'accademia, esemplificata in modo figurale da Kuno Fischer, sostenitore di una «storia del pensiero» che culmina «nel ripugnante connubio Hegel-Darwin». ⁵⁸ L'io-unico di Stirner, per la sovrapposizione ideale compiuta dall'autore, diviene il "libro unico" adelfiano: incongruo e paradossale, refrattario allo storicismo, insofferente alle considerazioni sociologiche e intollerante verso declinazioni accademiche. Mentre il "libro unico" ha questa sua diretta corrispondenza, il concetto di irrazionale sembra fondato su un altro aspetto. La sua propensione, in letteratura, a congiungersi con il "decadente" fa riferimento a un panorama ben definito nel pensiero calassiano. La letteratura assoluta è, infatti, nella prospettiva dell'autore-editore, «genealogia della *décadence*» ⁵⁹ nella linea Baudelaire-Mallarmé-Benn, oppure in quella Flaubert-Proust, dove «la scrittura assume i tratti dell'offerta sacrificale, che implica una qualche distruzione dell'autore». ⁶⁰ Se consideriamo la funzione autoriale come una delle componenti che creano il valore di un'opera, il suo annullamento libera dalle istanze sociali la percezione di qualità di un testo, consacrando lo stile a unico principio di analisi. La forma, dunque, si autonomizza e diventa espressione assoluta. L'ispirazione mitica e innata, a cui rimanda l'idea di un

⁵⁶ ID., *La Rovina di Kash*, Milano, Adelphi, 1983, p. 324.

⁵⁷ *Ivi*, p. 343.

⁵⁸ ID., *I quarantanove gradini*, cit., p. 387.

⁵⁹ ID., *La Rovina di Kash*, cit., p. 206.

⁶⁰ *Ibid.*

linguaggio che si serve dell'inerte individuo, prevale in questo modo sulla contestualizzazione storico-sociale delle opere.

Le scelte strutturali, narrative e tematiche nelle memorie editoriali calassiane rispecchiano un programma intellettuale e discorsivo: ripercorrerle secondo questo sistema di analisi permette di delineare, infine, quella che vorremmo definire una postura autorial-editoriale in cui la memoria si appropria dei fatti per creare una rappresentazione ideale di Calasso, editore-autore, e di Adelphi, casa editrice.