



**La rassegna stampa di Oblique  
dall'1 al 31 agosto 2007**

“La crisi del congiuntivo non deriva dalla pigrizia,  
ma dall'eccesso di certezze.”

**Sommario:**

- Alessandro Piperno, “Adorno cattivo maestro. Dei critici”, *Corriere della Sera*, 4 agosto 2007;
- Émile Zola, “Il gusto perduto della critica”, *il manifesto*, 4 agosto 2007;
- Ranieri Polese, “Ken Follett: il nuovo segreto del re del giallo è nascosto in una cattedrale gotica”, *Corriere della Sera*, 6 agosto 2007;
- Pietro Citati, “I mille mondi di Truman Capote”, *la Repubblica*, 8 agosto 2007;
- Cristina Taglietti, “Catalogna a Francoforte, la guerra della lingua”, *Corriere della Sera*, 10 agosto 2007;
- Anna Tonelli, Nello Ajello, “Calvino il ‘comunista’”, *la Repubblica*, 12 agosto 2007;
- Giorgio De Rienzo, “Il dizionario? Un'avventura tra le parole che cambiano”, *Corriere della Sera*, 15 agosto 2007;
- Redazione, “Sylvia Plath, quando il verso diventa immagine”, *Il Giornale*, 21 agosto 2007;
- Alessandra Farkas, “Kerouac censurato”, *Corriere della Sera*, 22 agosto 2007;
- Daniele Abbiati, “Proust va a letto con l'angelo della perversione”, *Il Giornale*, 23 agosto 2007;
- Émile Faguet, “Contro i devoti al culto degli scrittori oscuri”, *il manifesto*, 23 agosto 2007;
- Beppe Severgnini, “L'italiano”, *Corriere della Sera*, 28 agosto 2007.



Alessandro Piperno, “Adorno cattivo maestro. Dei critici”, *Corriere della Sera*, 4 agosto 2007  
«*Snob e aristocratico, condiziona ancora i giudizi. Ma la tv di massa non corrompe la letteratura*». L'autore di «*Con le peggiori intenzioni*» contesta allo studioso Giorgio Ficara il pessimismo sui romanzieri di oggi

Una delle cose che capisci, dopo un po' di pratica, è che anche il più sofisticato romanzo, se non ravvivato dall'ingombrante carisma d'un personaggio emblematico, è destinato a deperire sotto il cumulo di fuliggine dell'Oblio. La memoria di opere quali la *Recherche*, l'*Ulisse*, *La montagna incantata* – tanto per citare romanzi notoriamente inaccessibili – è affidata all'ascendente d'una dozzina di memorabili figure umane che, pur non avendo mai avuto il privilegio di esistere, si sono installate in quel condominio iper-esclusivo già abitato da Manon Lescaut, Lucien de Rubempré, per non dire di tutti gli altri. Perfino uno snob come Vladimir Nabokov non trovava indecente ammettere che il suo nome sarebbe rimasto associato a un'impertinente ninfetta ritta sul suo unico calzino. Forse la ragione per cui troviamo così tanta difficoltà a terminare *La morte di Virgilio* di Herman Broch o a entrare in un libro di Robbe-Grillet è proprio perché questi due eccellenti artisti pensavano che i personaggi fossero robbaccia da «scrittori all'ingrosso» (la definizione è di Musil).

E tutto questo non sfugge all'intelligentissimo Giorgio Ficara. Che apre il suo ultimo libro di saggi – intitolato *Stile Novecento* – con una dichiarazione che suona come un'inequivocabile scelta di campo: «Innanzitutto io amo un personaggio». Sì, Ficara sta dalla parte del personaggio, e quindi del romanzo. Tanto che a un certo punto, facendo sua un'abbagliante osservazione di Ortega y Gasset, scrive: «I grandi romanzieri del passato hanno non tanto raccontato, o rappresentato, ma realizzato l'epoca in cui vivevano». Balzac ha inventato il Faubourg Saint-Germain, non l'ha riprodotto. La vita sta sempre qualche spanna dietro all'arte. La vita va al trotto mentre l'arte galoppa su immaginarie praterie mai prima battute. Ficara confida così tanto in questa idea che non ha alcun ritegno a ribaltare il deperito cliché pirandelliano: non sono i personaggi che vanno in cerca dell'autore. Ma è il povero autore – sudato e trafelato – che arranca dietro al personaggio, ansioso che questi gli sveli il mistero inestricabile della sua epoca.

È lo straordinario prestigio che Ficara accorda al personaggio a spingerlo a polemizzare con scrittori del calibro di Croce, Debenedetti, Forster, Lukács, Ortega y Gasset. E con tutti coloro che hanno visto nella trasformazione del personaggio avvenuta nel Novecento una regressione. Ficara difende Mattia Pascal e Palomar dall'accusa di essere personaggi incompiuti, non umani e palpitanti come Emma Bovary. Ficara rivela come essi vantino una parentela con Jacques il Fatalista o con Tristan Shandy (è noto l'interesse per il Settecento dei grandi romanzieri novecenteschi!). Ficara vede in questi personaggi non totalmente umani una forma di «realizzazione» della disumana epoca in cui sono stati creati. E per questo li rispetta, e li ama: «Quando Ortega, Lukács, e Bachtin (...) auspicavano un ritorno al personaggio nel senso tradizionale di personaggio-uomo in effetti dimenticavano (o ignoravano) la lezione, pur tanto clamorosa, del *Fu Mattia Pascal*. Di quale lezione si tratta? Quella contenuta in un interrogativo che falciò tutta la carriera artistica di Pirandello, che così Ficara sintetizza: «Che fare, precisamente ed esattamente, di un personaggio del tutto nuovo che si è posto sulla scena?». Già, che farne? Beh, non resta che aspettare. Sarà lui a indicarci la strada.

Si evince come l'atteggiamento di Ficara sia straordinariamente progressivo. Di come lui – partendo dal presupposto che il romanzo sia un genere popolare, muovendo dall'assunto che esso sia per noi quel che l'epica era per gli antichi – confidi nella forza indistruttibile degli intrecci narrativi e dei grandi personaggi. Di come lui, in polemica con la neoavanguardia, creda nella «prerogativa di socievolezza di ogni grande letteratura». Per lui il romanzo è come uno di quei fiori che attecchiscono ovunque, che si abituano a qualsiasi clima. Che non temono né il freddo né il caldo. Che fingono di appassire per poi rifiorire più forte che mai. Sì, ci crede.

Ma non fino in fondo.

Alla fine del suo libro, infatti, nella sezione dedicata all'Italia contemporanea, Ficara rivela la sua frustrazione storica. Ora, mi sembra inopportuno entrare nel merito della giovane narrativa italiana (

per chi non lo sapesse, faccio vergognosamente parte della categoria). E tuttavia non posso non notare come Ficara, parlando dei nostri tempi, perda la sua forza propulsiva, imploda in un pessimismo un po' rigido, incorrendo nell'errore dei maestri da lui fustigati poche pagine prima. C'è un'atmosfera di dismissione, di fine della festa, nell'ultima parte di *Stile Novecento* (forse perché il Novecento è andato in pensione?). La speranza nel futuro che Ficara dichiara è più una formalità che una fiaccola che gli scalda il cuore. Naturalmente in questo non c'è nulla di male. Immagino che professare il proprio pessimismo sia un diritto garantito dalla Costituzione. Ciò che non mi convince è l'argomentazione di fondo che spinge Ficara alla disillusione. Lui ce l'ha con «il vischioso e planetario *cousinage* mediatico» della comunicazione di massa dell'era televisiva. Questo, secondo Ficara, giustifica ogni pessimismo. Forse sarò io capzioso, ma tale analisi mi sembra incongruente rispetto all'impostazione del libro che, come dicevo, è un inno alle infinite possibilità del romanzo di rinnovare se stesso «realizzando» anche la meno nobile delle epoche. Ma so anche che dietro il discorso di Ficara si sommuove il nero fantasma di Adorno. È lui, quel vecchio inacidito snob, che leggevamo ai tempi dell'università compiaciuti dall'indignazione che solo lui sapeva infonderci, il grande corruttore. È lui, con il suo cattivo umore, ad averci impartito lezioni di aristocrazia apocalittica. Forse è venuto il tempo di contrastarlo. E chissà che le «invasioni» che lui considerava fatali alla letteratura – e che non a caso Ficara cita nell'ultima pagina del suo libro – non siano il prezioso diamante del romanzo a venire?

Émile Zola, "Il gusto perduto della critica", *il manifesto*, 4 agosto 2007

*Quarta puntata dell'agosto letterario. Solo vent'anni fa – scrive Emile Zola in questo articolo inedito, datato 1865 e di amarissima attualità – i giornali davano alla politica e alla letteratura tutto lo spazio necessario. Il pensiero critico, in quel momento felice, era a proprio agio. Ora, invece, l'assioma di ogni direttore è che articoli troppo lunghi non si leggono*

In questo momento, in Francia, non abbiamo più critica. Questa è l'espressione che sento ripetere attorno a me, da quando è morto Sainte-Beuve. Formalmente, nulla da eccepire, il ruolo della critica, in letteratura, tuttavia, ha ancora una grande importanza. Certamente, non credo alla sua influenza, diretta o meno, sul piano letterario. Non siamo più ai tempi in cui si potevano richiamare gli scrittori al rispetto dei generi e delle regole, in cui la critica distribuiva a colpi di bacchetta comportandosi come un maestro di provincia. Essa non si assegna più la missione pedagogica di correggere, di segnalare gli errori come nel compito di uno studente, di imbrattare i capolavori con annotazioni da retori e grammatici. La critica si è allargata, è diventata uno studio anatomico degli scrittori e delle loro opere. Prende un uomo, prende un libro, lo seziona, si sforza di mostrare attraverso quale meccanismo quell'uomo ha prodotto il tal libro, si accontenta di spiegare, di preparare un verbale. Il temperamento dell'autore viene approfondito, stabiliti i mezzi e le circostanze in cui ha lavorato, l'opera vi appare come l'inevitabile prodotto, buono o cattivo, del quale si tratta unicamente di mostrare la ragion d'essere.

### **Il gusto di una generazione**

In questo modo, ogni operazione critica si limita a constatare un fatto, passando dalle cause che l'hanno prodotto alle conseguenze che ne deriveranno. Un lavoro del genere contiene indubbiamente una lezione e osservandosi in uno specchio tanto fedele lo scrittore può riflettere, conoscere le proprie infermità, sforzandosi di smascherarle il più possibile. Un solo fatto, però: la lezione arriva dall'alto, fuoriesce dalla verità stessa del ritratto e non è più il compassato insegnamento di un professore. La critica espone, non insegna. Essa ha compreso da sé che la propria influenza sul piano letterario era pressappoco nulla, poiché gli umori rimangono poco addomesticabili. Allora, ha preferito interpretare il bel ruolo di scrivere la storia della critica contemporanea, esplicita e commentata. La sua attuale importanza è dunque quella di segnalare i movimenti letterari in corso. Deve esserci, essere sempre presente, come un innesto, a registrare i fatti nuovi, a constatare in quale direzione marcia una generazione di scrittori. Il pubblico, che l'originalità evidentemente getta nello sconcerto, ha bisogno di essere rassicurato e condotto per mano. Un critico che possieda autorità sui propri lettori può rendere i più grandi servigi. Si accetta tutto da lui, si attende che parli per credergli sulla parola. Perciò, se è di vedute abbastanza larghe, se accoglie anche i temperamenti più originali, lui solo ha il potere di imporli al pubblico esitante. Studierà questi temperamenti, mostrerà le rare qualità di cui sono portatori, educerà in questo modo il pubblico che finirà per addomesticarsi. Non c'è ruolo migliore da interpretare che quello di abituare la grande massa agli inquietanti splendori del genio. Andrò ancora avanti, dicendo che ogni generazione, ogni gruppo di scrittori ha bisogno di avere il proprio critico che li comprenda e li volgarizzi. Si capisce che il critico, così inteso, debba nascere con la generazione di scrittori che andrà a rivelare e a imporre. Gli serve il «gusto» di questa generazione, gli stessi amori e gli stessi disamori. (...)

Ho detto che Sainte-Beuve è stato, da noi, l'ultimo critico. Restringo qui il senso del termine «critico» a quello di critica letteraria, che giudica opere nuove, man mano che vengono pubblicate. Sainte-Beuve, dall'istinto classico, è però cresciuto in pieno movimento romantico. Viene da lì il suo intestardirsi nel non comprendere né Stendhal, né Balzac. Stendhal, in particolare, gli era completamente precluso. Quanto a Balzac, sappiamo che si è trattato di una delle sue bestie nere. Ma ciò che fa di Sainte-Beuve una delle più alte personalità di questo tempo sono le sue ammirevoli capacità di comprensione e di analisi. Sembrava fatto per comprendere ogni cosa. In questo modo, è lui che ha dato vita alla critica così come io la definivo poco fa. Si è sganciato dalla scuola di La Harpe, studiando l'uomo prima di

studiare l'opera, preoccupandosi del contesto, delle circostanze, del taglio del carattere. E, cosa che sopra ogni altra bisogna notare, non ha mai avuto una dottrina, non si è mai rinserrato in un metodo o in una formula. Soltanto la natura del suo talento gli ha fatto scoprire lo strumento di cui si è servito. Nessuno ha ancora dispiegato una simile duttilità. In lui si riscontrava un tratto femminile, una maniera gentile e ammaliante di procedere, movimenti graziosi e raffinati che terminavano spesso con dolorose ferite.

### **Tutte le aspettative in Taine**

Anche i suoi difetti derivavano da questa duttilità e da questa andatura obliqua. Si perdeva nell'incomprensibile per essere agile, finiva per incastrarsi in frasi troppo cariche di incisi, quando non voleva far passare che un abbozzo del suo vero pensiero. Altri hanno avuto la sua erudizione, la sua conoscenza sterminata della nostra letteratura, altri hanno potuto penetrare più a fondo nei libri, ma nessuno, per certo, si è addentrato così profondamente nel cuore e nell'animo di taluni scrittori.

I giovani romanzieri avevano riposto le loro speranze in Taine. Appariva loro come lo scrittore che stava per prendere la parola, in nome della verità e della libertà delle lettere. In quel momento, Taine sembrava dover ribaltare la filosofia. Portava un metodo, condensava in formule tante idee portate alla critica da Sainte-Beuve. La sua freddezza, la sua analisi ridotta a una sorta di operazione meccanica, seducevano i giovani estendendo alle cose dello spirito procedimenti usati fino a quel momento solo nell'ambito delle scienze naturali. Si trattava di una critica naturalista che marciava di pari passo con il romanzo naturalista. Si poteva anche credere che fosse finalmente arrivato il portabandiera di una nuova generazione letteraria, dal momento che Taine aveva scritto uno stupendo studio su Balzac, da lui equiparato a Shakespeare.

Oggi, quei romanzieri devono ammettere che si sono sbagliati. Taine non sarà mai il giudice che aspettano, per molte ragioni. Taine era prima di tutto un letterato: il suo occhio si chiude, soltanto la sua intelligenza funziona. Il suo ambiente ideale è una biblioteca. Fa meraviglie, scalando montagne di libri, prendendo note in quantità smisurata, traendo tutte le sue opere dalle opere altrui. È un compilatore che possiede il genio della classificazione. Ma, per la strada, non so proprio se riesca a scorgere le vetture che passano. La vita gli sfugge, la realtà non lo tocca nemmeno. Da questo fatto, forse inconsciamente, gli viene il disgusto per tutto quanto è vivo. Si è ritratto dalla bagarre contemporanea per rinserrarsi in considerevoli studi di storia e filosofia. Rimuove con amore la polvere dai vecchi documenti. Per intravedere uno scrittore, che vive e scrive accanto a lui, gli servirebbe uno sforzo considerevole. In poche parole, non respira più la stessa aria che respiriamo noi. Ripeto la frase con cui ho iniziato: nessun critico, in Francia, nell'ora presente.

Solo vent'anni fa il giornale era uno strumento serio che dava alla politica e alla letteratura tutto lo spazio di cui avevano bisogno. I fatti di cronaca si trovavano relegati in quarta pagina. Ci si abbonava per simpatia con questa o quella redazione, si attendevano gli articoli di questo o di quel giornalista, e li si leggeva con attenzione, fossero pure su cinque colonne. La critica, in quel momento felice, si trovava a proprio agio. Non faceva alcuna fretta, aspettava anche due mesi prima di parlare dell'ultimo libro apparso, fornendo dei giudizi seriamente motivati. Anche i lettori, da parte loro, non provavano impazienza. Domandavano, su tutto, coscienza, talento e giustizia. Ebbene, abbiamo cambiato tutto. Il nuovo giornale tende a mettere alla porta la letteratura. I fattacci di cronaca, in seguito a molteplici appelli, hanno invaso tutto. È nata la stampa per l'informazione, non si tratta più di analizzare un libro e, d'altronde, i lettori neppure lo chiedono. Occorre raccontare che cosa è successo il giorno prima in questo o quel salotto, raccontare il delitto in trecento battute, con un bel ritratto dell'assassino, cosa mangiava, cosa beveva. Bisogna ridurre tutto a piccoli fatti circostanziati e precisi, fatti bruti senza alcun ornamento. Se continuerà questo andazzo, fra cinquant'anni i giornali si saranno ridotti a semplici fogli di annunci.

### **Cinquanta righe, anzi due**

Si può capire facilmente il colpo mortale assestato dall'informazione alla critica. Gli studi preparati con coscienza e scrupolo non sono più alla moda. Occupavano spazio. L'assioma di ogni direttore è quello che non si leggono articoli troppo lunghi. La prima parola di un caporedattore è diventata: «trattami questo argomento in cinquanta righe, non di più!» Non è più questione di coscienza. Si pretende che l'articolo su un libro appaia il giorno seguente la pubblicazione del libro stesso o, meglio ancora, alla vigilia. Non è necessario alcuno studio, non si legge neppure. Il critico sfoglia e taglia le pagine, prendendo a casaccio una parola e, quando il libro è tagliato, ci si mette al lavoro per le proprie cinquanta righe. Spesso non parla neppure del libro, parla di qualsiasi cosa, a proposito di quel libro. Basta siano citati il titolo e il nome dell'autore. L'importante, infatti, è la notizia della messa in commercio che bisogna dare prima che la diano altri giornali. Quanto al resto, ai reali meriti dell'opera, alla sua originalità, alla sua influenza futura, poco importa. In queste condizioni, i critici improvvisati dovrebbero accontentarsi di annunciare l'uscita di un romanzo in due righe. La sfortuna è che non si è ancora giunti a questa concisione. I critici aggiungono allora a casaccio le proprie riflessioni. Lodano o biasimano per ragioni loro, nessuno ha un metodo. Ammucchiano errori, refusi, menzogne, enormità di ogni tipo. Niente di più penoso di un simile spettacolo, nei quotidiani, quando appare un libro. Non sono risparmiate banalità.

### **L'imperativo della fretta**

La paura di annoiare ha ucciso gli studi seri. Si è data al pubblico l'abitudine di leggere in tutta fretta. Vogliamo che un uomo che vive la nostra vita frenetica trovi un quarto d'ora per leggere un articolo impegnato? Gli servirebbe riflettere, fare uno sforzo intellettuale, sarebbe disastroso. Gli bastano i luoghi comuni, le idee che tranquillamente si accomodano nel cervello. L'entusiasmo, la fede letteraria, tutto ciò che smuove, ostacola la digestione. Bisogna comodamente andare all'avventura, dicendo nero un giorno, e bianco il giorno dopo. I soli articoli lunghi tollerati dai giornali sono quelli fatti con estratti di opere in corso di pubblicazione. I redattori si procurano i libri, prima che vengano posti in vendita, prendono dei passaggi interessanti, vi aggiungono qualche riga, e adescano il pubblico sostenendo di essere i primi a offrire questa anticipazione. È la redazione a buon mercato. Rientra nel sistema dell'indiscrezione, che gode di grandi favori oggi giorno. Si evita ogni sforzo al pubblico, il giornalismo contemporaneo è basato sulla pigrizia dei lettori. La gente vuole notizie? Ingozziamola di notizie. I giornali di informazione sono agenti di perversione letteraria. Il male è tale che ha preso tutti. Nessuno sfugge al contagio.

(Traduzione di Marco Dotti)

Ranieri Polese, “Ken Follett: il nuovo segreto del re del giallo è nascosto in una cattedrale gotica”, *Corriere della Sera*, 6 agosto 2007

*Diciotto anni dopo arriva il seguito dei «Pilastrì della terra». Con «Mondo senza fine», lo scrittore torna all’Inghilterra medievale. Ecco la storia e lo scenario di un successo annunciato. Mondadori pubblicherà l’anteprima mondiale*

Quattro ragazzi, due femmine e due maschi, si trovano insieme nella foresta che circonda la cittadina di Kingsbridge, nell’Inghilterra meridionale. È il giorno di Ognissanti del 1327. Usciti dalla cattedrale dove si celebra la messa solenne, vogliono vedere come Merthin sa maneggiare l’arco che si è costruito. S’imbattono invece in un cavaliere inseguito da due armigeri che portano le insegne della regina Isabella. Con l’aiuto dei quattro (Merthin e suo fratello Ralph, Carin, la figlia di un mercante di lana, e Gwenda, una piccola ladra), il cavaliere si salva e gli inseguitori vengono uccisi. Ai giovani alleati confida un segreto che non dovranno rivelare a nessuno.

Comincia così *Mondo senza fine* di Ken Follett, seguito molto atteso de *I pilastrì della terra*, il romanzo del 1989 che in diciotto anni ha superato undici milioni di copie nel mondo (un milione e passa in Italia, 3 e mezzo in Germania) ed è il più amato fra tutti i libri dell’autore della *Cruna dell’ago*. Un *sequel*, assicura Follett, che si può leggere anche senza aver letto *I pilastrì*. Di cui, comunque, Mondadori ha appena mandato in libreria un’edizione in Oscar Bestsellers, con le illustrazioni di Petra Rohr-Rouendaal. Atteso in Inghilterra e in America in ottobre, *Mondo senza fine* (circa 1000 pagine) uscirà in anteprima mondiale in Italia, il 18 settembre, un omaggio ai lettori italiani che – parola di Ken – «mi hanno sempre mostrato un grande affetto».

**Amori ai tempi della Peste.** Se i *Pilastrì* erano ambientati nel secolo XII (occupavano cioè i trentacinque anni che intercorrono fra la morte di Enrico I, 1135, e l’assassinio di Thomas Becket a Canterbury, 1170), il lungo regno di Edoardo III (1327-1377) fa da sfondo a *Mondo senza fine*. La città, Kingsbridge, è la stessa (un luogo immaginario, ma molto simile a città come Wells o Salisbury, le cui imponenti cattedrali sono servite da ispirazione a Follett).

Sappiamo – lo dichiara lo stesso scrittore in anteprima – che esistono legami di parentela tra i protagonisti del *sequel* e quelli dei *Pilastrì*. Merthin, genio delle scienze troppo avanti per i suoi tempi, è il discendente di Jack Builder, l’architetto che nel precedente romanzo importava le nozioni apprese in Francia e trasformava la tozza chiesa normanna in una slanciata cattedrale gotica, dalle volte a crociera e dagli altissimi archi ogivali. Carin, invece, è una lontana nipote di Tom Builder, patrigno di Jack, mastro muratore che aveva avviato la ricostruzione di Kingsbridge. All’ombra dell’immensa chiesa si consumeranno odi, violenze e intensi amori: in particolare quello di Merthin e Carin, quasi una replica della passione di Jack per Aliena due secoli prima.

Degli avvenimenti memorabili che segnano il regno di Edoardo III – l’inizio della Guerra dei Cento anni con la Francia, la nascita dell’Ordine della Giarrettiera (*boni soit qui mal y pense*), *I racconti di Canterbury* di Geoffrey Chaucer, le imprese dell’erede al trono Edoardo il Principe Nero – *Mondo senza fine* rievoca la battaglia di Crécy, 1346, ovvero la disfatta dei francesi di fronte all’esercito inglese. Ma soprattutto dedica molte pagine alla pestilenza del 1348 (la stessa del *Decamerone*), la Morte Nera che stermina un terzo degli abitanti del regno. È allora che Carin mette alla prova le conoscenze mediche apprese lontano dalle scuole e dalle università dove le è stato rifiutato l’ingresso perché donna. Si troverà così a sfidare la Chiesa e a rischiare di venir condannata per stregoneria. Se, nel primo romanzo, il grande tema che teneva insieme il racconto era la costruzione della chiesa, qui – scrive Follett in una cartolina indirizzata «ai miei lettori italiani» – è «la nascita della medicina moderna tra le devastazioni e le sofferenze della peggiore pestilenza che il mondo abbia mai conosciuto, la Morte Nera».

Come *I pilastrì della terra*, che iniziava nel periodo di anarchia succeduto alla morte di Enrico I (l’erede al trono era morto nel naufragio della Nave bianca, 1120) e della guerra civile tra Matilda, figlia di Enrico, e re Stefano, così *Mondo senza fine* comincia nel periodo turbolento della minore età di Edoardo III. Il padre, l’infelice Edoardo II (quello della tragedia di Marlowe, il sovrano gay del film di Derek Jarman), è appena stato deposto. La moglie Isabella e il suo amante Mortimer approfittano della reggenza per vessare i sudditi fedeli alla corona. Fino al 1330, quando Edoardo III si sbarazzerà dei due.



**La cattedrale Follett.** Nel 1999, per l'edizione speciale che festeggiava i dieci anni de *I pilastri* (e anche i 50 anni del suo autore), Ken Follett scrive un'introduzione in cui racconta, in parallelo, la sua vocazione di scrittore e la passione per lo studio delle cattedrali. Si definisce, lo scrittore, uno che non crede in Dio, non ha un'anima tormentata, non è una persona dedicata alla ricerca spirituale. In più, la sua famiglia apparteneva a una setta puritana radicale (The Plymouth Brethren) refrattaria al decoro esteriore delle chiese al punto di proibire ai suoi accoliti la visita di simili luoghi. Intorno ai 25 anni, cronista per il *London Evening News*, il giovane Ken comincia a scrivere i romanzi, per lo più *thriller* o *spy-stories* sull'esempio di Ian Fleming.

Ma qui si accorge di non riuscire a descrivere città, strade, edifici. Così legge e studia la *Storia dell'architettura europea* di Nikolaus Pevsner, restando impressionato dai capitoli dedicati alle chiese gotiche. Un giorno, in servizio a Peterborough nell'East Anglia, entra nella cattedrale, si sofferma a guardare i pilastri, gli archi, le pietre. È l'inizio di una passione che non lo abbandonerà più. Tanto da congegnare, dagli anni '70 in poi, dei soggiorni di alcuni giorni nelle città delle grandi cattedrali inglesi: Canterbury, Salisbury, Gloucester, Winchester, Lincoln. Affascinato dalle ardite soluzioni tecniche («spesso quegli architetti e mastri muratori erano illetterati»), comincia a chiedersi il perché di quella fioritura di monumenti che popola l'Europa all'indomani dell'anno Mille. La lettura del libro di Jean Gimpel, *I costruttori di cattedrali*, gli fornisce informazioni preziose sulla vita e i modi di lavoro di quegli anonimi geni. E subito pensa a un romanzo. Così, già nel 1976 butta giù una traccia di trama e scrive di getto quattro capitoli. Ma si rende conto che per un'opera di così vaste proporzioni gli manca ancora la capacità di costruzione e di inventiva necessaria per tessere insieme un affresco d'epoca con le storie di personaggi in carne e ossa. Due anni dopo, il successo mondiale de *La cruna dell'ago* impone una lunga pausa alle fatiche «gotiche» di Ken. Fino al 1986 quando, dopo *Un letto di leoni* (un'avventura nell'Afghanistan invaso dai sovietici), si mette a scrivere finalmente *I pilastri della terra*. Tre anni e tre mesi di lavoro continuo, tra lo scetticismo di agenti ed editori. Un'uscita non particolarmente esaltante (poche recensioni in Inghilterra), poi l'editore Luebe in Germania prepara un'edizione illustrata del romanzo, e il libro si avvia a diventare il bestseller più amato della sua intera produzione. Al seguito, Follett, ci ha sempre pensato, magari sollecitato anche dalle migliaia di lettere dei lettori entusiasti. E un'altra volta ha speso tre anni per raccontarci il mondo perduto dei secoli in cui uomini e donne vivevano all'ombra di quelle misteriose, affascinanti costruzioni. Un lavoro che è stato documentato da Gerald Fox in un documentario, *Ken Follett: The Architecture of a Novel*, che sarà trasmesso in Inghilterra il 30 settembre.

**Medioevo senza Codice.** Anche se pieni di intrighi e congiure, i romanzi medievali di Ken Follett non hanno niente in comune con il genere complotti & misteri esplosivo con *Il Codice da Vinci*. Follett non ha rivelazioni da fare, non svela enigmi religiosi, non propone verità proibite. Si rifà, invece, alla grande tradizione anglosassone del romanzo di ambientazione medievale, secondo il modello insuperato di *Ivanhoe* (1819) di Walter Scott. Certo, non sono pochi i debiti con Victor Hugo, il cui *Notre-Dame de Paris* (1831) aveva promosso la cattedrale a vera protagonista del romanzo, ma gli antecedenti di Ken vanno cercati in Inghilterra. Ne *La freccia nera* (1888) di Robert L. Stevenson, ambientata al tempo della Guerra delle Due Rose (1455-1487: nel romanzo fa pure un'apparizione Riccardo il Gobbo, duca di Lancaster e futuro Riccardo III, non così malvagio come invece lo aveva descritto Shakespeare) e nel ciclo di Sir Nigel (*La compagnia bianca*, 1891; *Sir Nigel*, 1906) di Arthur Conan Doyle. Proprio questi due romanzi, tra l'altro, si svolgono negli anni del regno di Edoardo III, gli stessi di *Mondo senza fine*. Come i suoi illustri modelli, Follett si tiene alla larga dai complotti teologici (e dalle visioni fantasy alla Tolkien): «Volevo fare un grande romanzo popolare» ha detto nel 1999. Ci è riuscito. Anzi, ne ha fatti due.

Pietro Citati, “I mille mondi di Truman Capote”, *la Repubblica*, 8 agosto 2007

*In un volume tutti i racconti editi ed inediti del grande scrittore americano. Non amava la realtà, cercava altrove attraverso misteriosi spiragli solo a lui noti*

Ho l'impressione che oggi, almeno in Italia, Truman Capote conosca pochi lettori. Non so chi abbia letto *L'arpa d'erba*, o un testo (in apparenza) giornalistico, come *Si odono le Muse*, che narra un viaggio in Russia insieme alla troupe di *Porgy and Bess*. In questi giorni, l'editore Garzanti ha pubblicato un volume che raccoglie tutti i racconti editi ed inediti di Truman Capote, sotto il titolo *La forma delle cose* (traduzioni di Ettore Capriolo, Stefania Cerchi, Mariapaola Dettore, Paola Francioli e Bruno Tasso, pagg. 354 euro 18). È un libro bellissimo: contiene i migliori racconti americani dopo il 1940, ai quali possiamo avvicinare soltanto quelli di Flannery O'Connor.

Alcuni di questi racconti sono stati scritti prima dei vent'anni, quando Capote era ancora un fantastico e delicato dilettante, incerto su cosa avrebbe fatto nella vita, il ballerino di tip-tap o l'artista. Ma non vi troviamo mai un tocco incerto o confuso, come se Capote avesse ereditato, nascendo, la mente luminosa e nitida dei grandi autori di racconti. Possedeva una straordinaria freschezza e ricchezza di sensazioni: un occhio sicurissimo nel cogliere ogni particolare; il dono di ridurre ogni personaggio e ogni avvenimento alla propria essenza; la capacità di corteggiare l'artificio, fino a trasformarlo in naturalezza; e una grazia incantevole nei paragoni. A vent'anni aveva già la qualità suprema di Cechov: rappresentare una situazione complicata, condensandola in uno spazio breve e limitato, che a sua volta si perde nell'infinito.

Truman Capote non amava quella che noi chiamiamo *realtà*: a volte, dubitava che esistesse. Cercava altrove, in altri luoghi, in altri mondi, guardando attraverso misteriosi spiragli, che egli solo intravedeva. Ora era una improvvisa nota stravagante; ora una bizzarra luce demoniaca; ora un sogno; ora lo scintillio delle stelle. Egli conosceva una voce privilegiata: quella dei bambini. Appena compaiono sulla scena, essi portano nel nostro mondo un barlume di assurdo, o una luminosa e frivola luce celeste, o un tocco incomprensibile. Una sera, sotto la neve, la vecchia signora Miller incontra Miriam, una di queste creature privilegiate. I capelli color argento, simili a quelli di un albino, le scendono, sciolti e soffici, fino al petto: sembra un bianco fiore di ghiaccio. Da quel momento l'esistenza della signora Miller è sconvolta: Miriam ruba cammei, prende vasi di vetro pieni di rose di carta e li getta a terra, scompare, riappare, fissando le cose con il suo sguardo cupo; e la signora Miller non riesce a resistere alla tremenda violenza feerica della bambina di ghiaccio.

Quella di Miss Bobbit, anzi Miss Lily Jane Bobbit di Memphis, è un'altra apparizione sconvolgente. Arriva colla corriera delle diciotto, in una cittadina polverosa del Sud, seguita dalla madre. Ha dieci anni. Piccola e magra, con un elegante abito giallo limone, avanza con un'andatura da persona adulta, una mano sul fianco, l'altra che stringe un ombrello da signora. La sua voce è morbida e infantile come un grazioso nastrino. Il belletto dà alle sue labbra una luminosità arancione, i suoi capelli sono una massa di ricci rosati, e gli occhi sapientemente allungati con il bistro.

Qualsiasi cosa dica o faccia, è immacolata e leziosa come una stella del cinema. Appena la vedono, tutti i ragazzi del paese sono affascinati: il loro viso si illumina, gli occhi brillano come candele; le mandano gialle rose *Lady Anna*, la osservano, la scrutano, lottano per strada, giocano a Tartan, fanno acrobazie con le biciclette mentre lei attraversa il paese. Intanto Miss Bobbit mette un disco sul grammofono.

Agghindata con una sottanella bianca che somiglia a un piumino di cipria, con strisce di nastro dorato che le scintillano tra i capelli, tiene le braccia ad arco sopra la testa, le mani a calice di giglio, e si tiene dritta sulle punte dei piedi, come la ballerina di un grande teatro. Poi comincia a danzare in cerchio, sempre in cerchio, fino a far girare la testa.

Resta un anno nel paese, circondata dall'ammirazione e dallo stupore. Quando decide di andarsene, i ragazzi preparano per lei due enormi mazzi di rose *Lady Anna*. Miss Bobbit scende i gradini di casa e corre a prenderli. In quel momento, la corriera delle diciotto – la stessa che l'aveva portata un anno prima – la travolge. La sua apparizione lascia il mondo, che aveva per breve tempo visitato.

\*\*\*

Quando compose *Miss Bobbit*, Truman Capote aveva ventiquattro anni. Avrebbe potuto continuare in questi modi tra angelici, fantastici e leziosi, costruendo una superba maniera letteraria. Ma comprese di possedere innumerevoli talenti: poteva scrivere in tutti i toni, in tutti gli stili, secondo ogni specie di artificio, obbedendo ad un estro che non si esauriva mai. Nessuno era più polimorfo di lui. Scopri il giornalismo, al quale consacrò alcuni capolavori, come una intervista a Marlon Brando e *Si odono le Muse*.

Scrivendo il racconto *Tra i sentieri dell'Eden*, si divertì a rappresentare la realtà – la sua antica nemica – in ciò che ha di più grigio e quotidiano. Un sabato di marzo, Mr Ivor Belli compra da un fioraio di Brooklyn un mazzo di giunchiglie e le porta nel cimitero di Queen, dove sua moglie – per la quale aveva provato e prova pochissimo affetto – giace sotto una lastra incisa a lettere gotiche. Nel racconto accade pochissimo, salvo che Mr Belli incontra una matura signora a caccia di vedovi, che cerca invano di circuirlo. Ciò che importa è la meravigliosa avventura dello stile: la realtà quotidiana viene corteggiata dalla penna di Capote, e diventa comica, lieve, iridescente, come se fosse anch'essa un'incantevole “féerie”.

I racconti più belli di Capote sono, probabilmente, i famosissimi *Un ricordo di Natale* e *Il Giorno del ringraziamento*, che, insieme al più tardo *Un Natale*, formano il ciclo di Miss Sook Faulk. Questa volta, Capote ha scelto tre maestri: il Dickens della prima parte di *David Copperfield*, *Huckleberry Finn* di Mark Twain, e Dostoevskij, specie *L'idiota* che fonde insieme con una straordinaria felicità espressiva. C'è un tema centrale: come nell'*Arpa d'erba*, il rapporto tra un bambino non amato, non desiderato e una vecchia zitella *innocente*. Miss Sook Faulk non ha esperienza, vive isolata, si mimetizza, si nasconde, non capisce il male: ma ama tutte le creature di Dio, tutti gli animali e le cose, persino un favo essiccato, un nido di calabroni vuoto, un'arancia adorna di chiodi di garofano, un uovo di ghiandaia.

Truman Capote adopera tutte le tinte della sua vasta tavolozza, e le tinte che ha rubato nei libri più amati, per creare un universo festoso e coloratissimo. Sebbene innocente, Miss Sook conosce ogni segreto della natura. Uccide con una zappa il più grosso serpente a sonagli che si sia mai visto nella zona, annusa (di nascosto) tabacco, addomestica colibrì, che si appollaiano sulle sue dita, racconta storie di fantasmi così paurose da agghiacciare in pieno agosto, passeggia sotto la pioggia, parla da sola, costruisce aquiloni, coltiva le più belle camelie della città, conosce le ricette di ogni medicina indiana, compresa una formula magica per far scomparire i porri. Il suo regno è la cucina. Quando prepara le focacce di Natale, gli sbattiuova ronzano, i cucchiari girano e girano nelle scodelle piene di burro e di zucchero, la vaniglia addolcisce l'aria, lo zenzero la rende piccante: odori di cottura, morbidi e stuzzicanti, saturano la cucina, si diffondono per la casa, e si allargano tra i prati. Alla fine di questa radiosa fatica, trenta focacce di Natale, zuppe di whisky, si allineano sugli scaffali e sul davanzale della finestra.

Questa visione ci riempie di calore: “dentro mi sento caldo e sprizzante di scintille come i ceppi che si stanno consumando, e libero come il vento del camino”. Capote sa che quello di Miss Sook Faulk è un mondo sacro: bisogna vederlo, osservarlo, mangiarlo, gustarlo, odorarlo, appropriarsene interamente; e allora scorgeremo anche Dio, come se fosse vivo davanti ai suoi occhi; e lo contempla con una nostalgia e un rimpianto dolorosi, perché Miss Sook Faulk e la sua cucina e il Natale e il Giorno del Ringraziamento sono perduti per sempre.

Cristina Taglietti, “Catalogna a Francoforte, la guerra della lingua”, *Corriere della Sera*, 10 agosto 2007  
*Esclusi gli autori che scrivono in castigliano. Zafón e Cercas si ribellano. Buchmesse in fermento per un invito che ha diviso la Spagna. Falcones: scelte politiche*

Pasticcio catalano sulle rive del Meno. La Fiera del libro di Francoforte comincerà solo il 10 ottobre, ma le polemiche sono già scoppiate da mesi in una triangolazione che dalla Germania rimbalza in Spagna e ritorna a Francoforte.

L'idea della Buchmesse di designare la «cultura catalana» (cioè le tre aree di Catalogna, Valencia e Isole Baleari) come ospite d'onore per l'edizione 2007 ha scatenato la rissa, ieri ripresa dalla Associated Press che ha parlato di «boicottaggio» della Buchmesse. Perché la Catalogna, attraverso l'Istituto di cultura Ramon Llull (l'equivalente catalano dell'Istituto Cervantes) a cui è stata affidata l'organizzazione del progetto e la lista degli invitati, ha scelto in prima battuta soltanto scrittori che scrivono in catalano. Così nella lista ufficiale di partecipanti ci sono nomi di autori magari bravi ma poco conosciuti come Baltasar Porcel, Quim Monzó o Pere Gimferrer, mentre sono rimasti fuori i catalani con il “viziutto” di scrivere in castigliano, anche se sono signori delle classifiche molto noti all'estero, come Carlos Ruiz Zafón, Ildefonso Falcones, Javier Cercas, Enrique Vila-Matas, Eduardo Mendoza, Juan Marsé.

L'Istituto Llull, secondo l'Associated Press, sarebbe poi tornato sui suoi passi e avrebbe cercato di ripescare alcuni grandi esclusi che, però, offesi per la seconda scelta, avrebbero respinto l'invito al mittente. Qualcuno è andato anche oltre. Come Vila-Matas che, invitato in Germania dall'editore tedesco per promuovere il suo nuovo romanzo «Doctor Pasavento», ha espressamente chiesto di posticipare il tour a dopo la fiera per evitare qualunque fraintendimento («mi piace l'idea di presentarmi in questa città con le mie valigie, quando tutto è finito»).

Le defezioni hanno spinto la «Frankfurter Allgemeine» a chiedersi: non è che la Catalogna viene a giocare in Germania con la squadra di riserva? Tanto più che il programma catalano non è neppure a buon mercato: il budget, a carico del governo spagnolo e delle autorità regionali, è di 12 milioni di euro, il più alto mai stanziato nella storia della Buchmesse da un Paese (in questo caso un'area) ospite.

Sembra una polemica culturale (un autore catalano che scrive in castigliano può rappresentare la cultura catalana oppure no?), in realtà è tutta politica, come ha detto con un distacco reso forte dai milioni di copie vendute in tutto il mondo con *L'ombra del vento* (edito in Italia da Mondadori), Ruiz Zafón al quotidiano di Barcellona «La Vanguardia», che sul tema ha aperto anche un forum con i lettori. L'Istituto di cultura Ramon Llull con la direzione di Joseph Bargallò si è radicalizzato in senso nazionalistico e la lista degli inviti, secondo gli accusatori, risponderebbe a questa logica («All'Istituto Llull ha vinto l'ala più intollerante – dice Marsé – e non voglio partecipare alla lotta»). La polemica, nei giorni passati, ha assunto toni accesi, raggiungendo addirittura i banchi del Parlamento catalano con opposte accuse di censura sfociata alla fine in una mozione che legittimava il fatto che la rappresentanza ufficiale della letteratura catalana a Francoforte fosse limitata a libri scritti in catalano.

«Sembra un film di spie e intrighi a corte – è l'idea di Zafón –, ma diretto da Ed Wood, il regista americano di B movie. È tutta una *bobada* (più o meno una cavolata, ndr) tanto più che, per un autore, andare a Francoforte, è una perdita di tempo a meno che non abbia l'opportunità di viaggiare molto e sia attirato dalla vacanza con l'autobus della scuola». Ancora più caustico Eduardo Mendoza (i suoi libri sono tradotti in italiano da Feltrinelli), che ha liquidato il tutto con un lapidario: «Mi interessa più la Scuola che la Fiera di Francoforte». E se il settantenne Baltasar Porcel (invitato) ha fatto notare che anche la Spagna, quando era stato il suo turno, non si era preoccupata delle lingue regionali, Ildefonso Falcones, diventato uno dei big della narrativa spagnola dopo il successo de *La cattedrale del mare* (Longanesi), ha fatto notare che non si può decidere d'autorità in che «cosa consiste la cultura catalana». Javier Cercas, uno degli scrittori più amati della sua generazione, autore di un vero e proprio caso letterario come *Soldati di Salamina* (Guanda), fa notare che i responsabili del progetto dovrebbero chiarire in tutti i modi che ciò che viene chiamata cultura catalana si esprime in due lingue, per concludere però che «non si capisce che cosa ci facciano degli scrittori in una fiera pensata per editori e agenti».

Insomma, alla fine la gita a Francoforte è diventata un gran pasticcio, con scrittori catalani che scrivono in catalano che rifiutano l'invito (come Sergi Pamies) oppure non invitati (come Valentí Puig, invisito ai nazionalisti più radicali). Probabilmente ha ragione Cercas quando dice che, a questo punto, chi va a Francoforte rischia di «prendere bastonate da tutte le parti».

Anna Tonelli, Nello Ajello, “Calvino il ‘comunista’”, *la Repubblica*, 12 agosto 2007

*Sessant'anni fa, a Ferragosto 1947, lo scrittore ligure conquistava il Premio Riccione con “Il sentiero dei nidi di ragno”. Ora dall'archivio del premio spuntano dei documenti inediti che raccontano i retroscena di quel primo riconoscimento letterario*

Il giallo della vittoria dimezzata

«Non è un capolavoro ma è quanto di meno peggio è stato mandato al concorso». Un giudizio severo, quello di Sibilla Aleramo, che sponsorizza l'esordiente Italo Calvino pur non folgorata dal romanzo. E infatti *Il sentiero dei nidi di ragno* vince il Premio Riccione, ma ex aequo con *Morte in piazza* di Fabrizio Onofri, un nome destinato a rimanere in ombra, almeno nel campo della narrativa. Autori però definiti entrambi «comunisti», sulla cui vittoria cala il sospetto della scelta di parte, favorita da una giuria letteraria con dichiarate appartenenze al Pci. «Colpa del presidente della commissione, qualcuno dirà certamente, la scrittrice e comunista Sibilla Aleramo», mette le mani avanti Giorgio Fanti sulle colonne del *Progresso d'Italia*. Con lei in giuria siedono Elio Vittorini, Cesare Zavattini, Guido Piovene, Mario Luzi, Corrado Alvaro, Romano Bilenci. «Saremo quattro comunisti (Vittorini, Bilenci, Luzi, oltre a me) – si preoccupa la stessa Aleramo – e due soli indipendenti (Zavattini e Piovene): spero che non si abbia a pensare che il mio giudizio sia inquinato da spirito di parte».

Nonostante i giurati amici, quello di Italo Calvino non è un esordio trionfale. Lo testimoniano i documenti ritrovati presso l'Archivio del Premio Riccione, in gran parte inediti, resi pubblici in occasione del sessantesimo anniversario. È l'agosto del 1947, l'estate della non ancora compiuta ricostruzione. Riccione vuole lanciare la sfida alla Versilia, promuovendo il Premio Nazionale Riccione in concorrenza con il già affermato Premio Viareggio, che proprio nello stesso anno fa vincere il postumo *Lettere dal carcere* di Gramsci. Una sezione dedicata ai romanzi d'esordio, un'altra ai copioni teatrali. In piena filosofia neorealista, nel bando viene esplicitato che il concorso è riservato a «un'opera letteraria narrativa di contenuto sociale». Dopo essersi informato sui componenti della giuria, come attesta una sua cartolina autografa, Calvino decide di partecipare con *Il sentiero dei nidi di ragno*, un romanzo resistenziale con protagonista un ragazzino che ruba una pistola a un tedesco trovando come nascondiglio un viottolo utilizzato dai ragni per fare il nido. A Riccione Calvino, giovane cronista de *l'Unità*, cerca la rivincita, provando per la prima volta la strada del romanzo. Solo pochi mesi prima lo stesso dattiloscritto che invia a Riccione viene bocciato al Premio Mondadori, con una pesante stroncatura di Giansiro Ferrata che lo definisce «mancante d'invenzione, troppo tranche de vie, scritto in gergo».

Pur avendo la promessa di pubblicazione da parte di Einaudi in tasca, l'aspirante scrittore ritiene che la passerella di un premio letterario nazionale possa essere utile per farsi conoscere dal mondo editoriale, magari attraverso il parere favorevole di scrittori prestigiosi. Ma i plausi arrivano solo in parte. Anche se Calvino sarà designato vincitore insieme a Onofri, il romanzo non convince a fondo tutti i giudici letterari. «Non manca qualcosa di buono, di vivace, ma il racconto risulta un po' immobile», scrive Luzi. Zavattini lo vota perché di fatto viene «raccomandato» da Sibilla Aleramo che peraltro sembra preferire l'altro romanzo vincitore «scritto da un giovane del mio partito, ora capo dell'Agit-Pop». Piovene approva l'indicazione per mancanza di concorrenti. Laconico il verdetto finale della giuria: «Esaminati i ventotto manoscritti concorrenti, la giuria non ha potuto riscontrare in nessuno di essi qualità artistiche tali da suscitare il suo deciso consenso». Di qui la segnalazione di dieci opere per «la commossa partecipazione dimostrata dai concorrenti alle recenti vicende della nostra vita nazionale», con l'attribuzione del premio (duecentomila lire) ex aequo a Calvino e a Onofri.

Una vittoria dimezzata che scontenta lo stesso Calvino. Convinto di aver scritto un romanzo «scabroso e difficile», confida all'amico Eugenio Scalfari di aver raccontato «un'esperienza di malvagità e schifo umani, ma con una speranza di redenzione quasi cristiana (terrena però), più dichiarata che raggiunta». L'autore del *Sentiero* sapeva di poter scontentare «palati conservatori e benpensanti», ma non si aspetta giudizi così poco lusinghieri. A Silvio Micheli scrive in una lettera: «Secondo Pavese è bellissimo, secondo Natalia anche, secondo Ferrata è sbagliato, senza fantasia, scritto in gergo, pieno di

convenzioni e non so cosa altro, secondo Vittorini così così, secondo Balbo il primo romanzo marxista, secondo i miei genitori un insieme di sconcezze che non capiscono come il loro figlio abbia potuto scrivere». Con la giustificazione di essere inviato a Praga per *l'Unità*, Calvino diserta la cerimonia di premiazione al dancing Savioli, la notte di Ferragosto, presieduta da Umberto Terracini, allora presidente dell'Assemblea Costituente.

«Il *Sentiero* continuerà a bruciare a Calvino – spiega Andrea Dini, docente di lingua e letteratura italiana alla Montclair State University, studioso delle carte del Premio Riccione –. Al giudizio negativo dei giudici Mondadori faceva ruota quello non esattamente lusinghiero dei ricconesi che donava a Calvino un successo di stima, solo un segnale di incoraggiamento».

*Il sentiero dei nidi di ragno* viene pubblicato da Einaudi alcuni mesi dopo: romanzo numero undici della serie “I coralli”, dopo *Il compagno di Pavese* e *È stato così* di Natalia Ginzburg. Questa volta gli elogi sono più delle critiche. «Il più bel racconto sull'esperienza partigiana», lo loda Pavese. Il riscatto di chi considera «la Resistenza una storia per pochi», commenta Caprara su *Rinascita*, facendo del *Sentiero* un cult resistenziale.

Anna Tonelli

Italo lo scoiattolo tra Ariosto e Urss

Una sorpresa, una delusione, un mezzo tradimento. Cerco d'immaginare l'impressione che suscitò a suo tempo, tra i giurati del Premio Riccione, l'arrivo di quel dattiloscritto sormontato da un titolo anodino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, e firmato da un quasi ignoto Italo Calvino.

Correva l'estate del 1947. Nella letteratura e nel cinema spirava il vento del neorealismo, che imponeva di raccontare le più recenti traversie, specie la Resistenza, in tono d'epopea. Quella direttiva, il Pci l'aveva infatti inserita fra le proprie Tavole della Legge. Si trattava di un riflesso nostrano del cosiddetto realismo socialista: un ricettario ruvidamente pedagogico, quest'ultimo, vigente in Urss. I delegati culturali delle Botteghe Oscure ne imponevano l'adozione fra i militanti e, in genere, nei ranghi dell'«umanità socialista».

Assai più tardi, risalendo ai propri esordi letterari, lo stesso Italo Calvino mi avrebbe riferito, in materia, un ricordo rivelatore. Protagonista, Emilio Sereni. Costui, dottissimo plenipotenziario culturale delle Botteghe Oscure provava fastidio di fronte all'impiego troppo frequente, da parte dei compagni di partito, della semplice nozione di «egemonia». Si trattava a suo parere di un eufemismo adottato da Antonio Gramsci per motivi di cautela carceraria. Adesso, in un contesto radicalmente mutato – sosteneva Sereni – sarebbe stato più giusto parlare con franchezza, anziché di egemonia, di «dittatura del proletariato» applicata alle arti.

Come immaginare, tornando a noi, che nei dibattiti in corso tra i giurati della Riviera adriatica non giungesse l'eco di simili suggerimenti? Chi dà oggi una scorsa al *Sentiero dei nidi di ragno* con l'occhio alla giuria del “Riccione” si rende conto che il ventiquattrenne romanziere ligure era caduto piuttosto male. A presiedere quella giuria era la scrittrice Sibilla Aleramo, che appunto in quell'agosto aveva varcato la settantina. Ancora dotata di fascino, vantava amori numerosi e illustri. Risaliva al 1906 *Una donna*, il suo romanzo più noto, molto “vissuto” e dallo stile romanticamente svenevole. A testimoniare il suo tardivo avvicinamento al Pci valeva poi un volume dal titolo *Luci della mia sera*. La sua iscrizione al partito portava la data del 1946. Una neofita insomma, poco incline a praticare sconti. Era perciò difficile che lei si lasciasse attrarre da quel romanzo nel quale la vicenda partigiana assumeva sembianze agresti e infantili. Era una Resistenza privata dei suoi attributi canonici: un'intenzione anti-eroica aleggiava tra le righe. Premiamolo, insomma – era la sostanza del discorso – ma con una motivazione che magari induca il suo autore a ravvedersi. Nulla, nel verdetto della giuria riassunto da Anna Tonelli, lascia intendere che al Premio Riccione sia toccato in sorte di insignire, sia pure ex aequo, un capolavoro della narrativa italiana del Novecento. Molto di rado il conformismo è un consigliere oculato o profetico.

Nei giorni del “Riccione”, Italo Calvino ha già estimatori e detrattori. Il più fervido tra i primi è Cesare Pavese, che ha capito tutto, sia di quella prova d'esordio che della generale attitudine espressiva del suo giovane amico. Lo definisce infatti «uno scoiattolo della penna», che sa «osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, diversa» e avverte nella sua prosa «un sapore ariostesco». Fra i detrattori figura quel Giansiro Ferrata, che non solo ha bocciato di recente *Il sentiero* al Premio Mondadori, ma nel 1963, all'epoca della *Giornata di uno scrutatore*, insisterà nel trovare Calvino «sconcertante» e incapace di trattare «i nostri problemi moderni» senza «distrarsi dai temi concreti».

Tiepidi i giudici dell'assise romagnola. Un po' sdegnoso appare, dal suo canto, il premiato, che spiega la sua assenza alla premiazione adducendo un incarico ricevuto dall'*Unità*: partecipare al Festival mondiale della gioventù, che si svolge a Praga, e raccontarne ai lettori. Non è, in realtà, un pretesto per nascondersi alla Aleramo e agli altri. Le cronache praguesi di Calvino, a rileggerle sull'*Unità*, sono vivaci e antiretoriche. Lo «scoiattolo» si esibisce in questo cantiere della sinistra cosmopolita mimando con agilità le mosse delle sue coetanee: «Signorine alla moda dalle unghie laccate» che «si lanciano mattoni di mano in mano come giocassero a palla sulla spiaggia». Si può capire che a sinistra, e specie sui giornali, si privilegi un tono meno distaccato e un po' più plumbeo, ma Calvino non sa e non vuole. Sempre più decisa sarà, nei fatti, la sua renitenza ad accogliere il realismo socialista (o le sue filiazioni periferiche) come una categoria dello spirito.

Nell'autunno del '48, quando l'ufficio culturale del Pci, nella persona del solito Sereni, volle cementare i pilastri dell'ortodossia artistica, sostenendo la superiorità della cultura sovietica, realistica ed impegnata, su quella dell'Occidente, elitaria e decadente, Calvino reagì con un sorriso disarmante. «Hai stabilito», obiettò a Sereni, «un chiaro concetto di quel che oggi ha da essere la nostra letteratura e la nostra arte: e ti allontani fregandoti le mani. È allora che comincia il nostro lavoro e cominciano i problemi». È allora che «dobbiamo cavarcela da soli». Si ha un bel dire allo scrittore: «Sii Omero» (così imprudentemente era stato raccomandato di fare ai romanzi «progressisti») «ma la distanza tra noi e Omero come la colmi?».

Sui binari inforcati all'epoca del *Sentiero*, Calvino viaggerà sempre. Lo chiameranno decadente. Lo accuseranno di idolatrare l'«io lirico» che «uccide la narrativa». Gli addebiteranno di disertare, raccontando le sue favole, la lezione offerta da Gramsci sul «folclore come concezione del mondo e della società». Tutto inutile. Lo scoiattolo ariostesco continuerà a saltellare da un ramo all'altro, di libro in libro. Infastidito, leggero, ironico. E quando sarà il momento di rompere davvero con il partito di Togliatti, le motivazioni estetiche da lui addotte faranno tutt'uno con quelle politiche. Non a caso, nel luglio del '57, dando l'addio al comunismo opterà per la favola. Agli ex dirigenti e compagni racconterà una parabola marinara ambientata nel Cinquecento, *La Grande bonaccia delle Antille*. Si legge Antille ma si capisce Italia. Dove il veliero del Pci giace “in panne” nelle secche della Storia.



Giorgio De Rienzo, “Il dizionario? Un'avventura tra le parole che cambiano”, *Corriere della Sera*, 15 agosto 2007

«Le parole sono bisbetiche», diceva Manzoni: spesso si fanno «più ritrose e intrattabili delle cose», anche se la lingua è stata «lavorata dagli uomini per intendersi tra di loro, non per ingannarsi a vicenda». le parole, scrisse a un amico, «hanno a dire da sé, a prima giunta, quel che vogliono dire; e quelle che hanno bisogno di interpretazione non la meritano». Questo però è un sogno. Da sempre la lingua è un labirinto, in cui ogni generazione lascia tracce di sé, talvolta misteriose, quasi inventasse un gioco per farsi riconoscere dai posteri. Sono ancora molti a ricordare, per esempio, che Fausto Coppi fu il «Campionissimo» e che Rivera divenne l'«Abatino», per quel suo starsene in mezzo al campo senza scomporsi troppo e per sudare poco.

Ma quanti giovani sanno dare oggi a «Veleno», «Baffo» e «Spillo» i nomi degli interisti Lorenzi, Mazzola e Altobelli? Immaginiamo che tra vent'anni a qualcuno capiti di leggere una frase come questa: «Una foglia morta di Pinturicchio gela San Siro». Ve lo vedete il malcapitato consultare dizionari ed enciclopedie per arrivare a ipotizzare che un quadro sconosciuto del pittore del tardo Quattrocento abbia fatto tremare di freddo un santo mai vissuto? E qui invece si parla soltanto di Del Piero che, con un calcio di punizione dalla parabola che sale e poi scende all'improvviso, segna un goal non gradito a chi gremisce lo stadio di Milano.

Come orientarsi allora nella Babele di parole che cadono nella nostra vita quotidiana dalla tivù e dai giornali, dai blog di Internet e dai gerghi? L'unico metodo per rimettere ordine nelle nostre teste frastornate può essere quello di riabituarsi a frequentare i dizionari. A patto però che il vocabolario non si trasformi a sua volta in un bene di rapido consumo, ma sappia restare quello che deve essere: un vero e proprio libro di lettura. «Perché del dizionario – mi dice Francesco Sabatini, presidente dell'Accademia della Crusca – va sempre fatto un uso attivo, quasi creativo: se è un repertorio di parole organizzato non solo per soddisfare, ma per creare curiosità, deve diventare uno strumento di conoscenza che permetta avventure splendide (oltre che istruttive) nel mondo dei significati».

Apriamo un vocabolario. Ecco «acquistare». Il significato più corrente è ottenere in possesso o in proprietà: «Acquistare un titolo in Borsa» oppure «un terreno». Ma si può acquistare anche per aggiungere qualcosa al nostro patrimonio di doti e possibilità: c'è chi «acquista fama e forza», chi «acquista meriti presso Dio». Non basta. Acquistare può significare guadagnare: «Acquistar terreno» vuol dire infatti guadagnar vantaggio. E al senso materiale si affianca un senso figurato: «Acquistano terreno», cioè migliorano la propria posizione, donne in carriera. Questo è il primo viaggio che si può compiere leggendo un dizionario come libro, «ma ce n'è un altro – spiega Sabatini – forse oggi ancora più utile ed è quello di seguire la variazione di significato delle parole in base alle relazioni grammaticali».

Qualche esempio per essere chiari. Un verbo: «Formare». Nei suoi significati propri può avere un valore di causa, esprimere cioè l'azione di qualcuno che opera per ottenere effetti: significa allora dare forma a qualcosa, educare qualcuno, far nascere alcunché. Ma può avere anche un valore copulativo (equivale a essere) ed esprimere il rapporto tra le parti e il tutto che ne risulta: «Questi ragazzi formano (sono) un gruppo affiatato». Una congiunzione: «Benché». Può affiancare due frasi individuabili: «Sono venuto, benché fossi stanco». Può sottintendere una frase e creare un'articolazione di periodo più complesso: «Sono venuto, benché ne avrei fatto volentieri a meno», che sta per «sono venuto, benché (ti debba confessare che se avessi potuto) ne avrei fatto volentieri a meno».

Consultare un dizionario significa dunque, conclude Sabatini, «non solo imparare significati, ma altrettanto riflettere sui meccanismi di una lingua (grammatica e usi), e soprattutto entrare nella sua storia. Vuol dire acquisire nozioni (o regole) ma ancor più ripercorrere l'avventura splendida della trasformazione nel tempo di questa lingua. E ciò accade soprattutto se un dizionario sa coniugare tradizione e attualità». Un caso per tutti è l'anacoluto (cambio brusco di soggetto), modulo tipico del parlato, che può avere tuttavia anche nella scrittura valori espressivi, come documentano testi letterari alti, da Dante a Manzoni, su su fino al nostro Novecento neorealista.

Redazione, “Sylvia Plath, quando il verso diventa immagine”, *Il Giornale*, 21 agosto 2007

A otto anni Sylvia Plath scrisse la sua prima poesia. Questo talento precoce per i versi le biografie lo raccontano da tempo. Quel che si sa soltanto da pochi giorni, invece, è che Sylvia bambina illustrava prosa e poesia con disegni e schizzi, che non considerava completo uno scritto se non era accompagnato da un'immagine e che questa passione non l'abbandonò nemmeno negli anni successivi. Lo rivela il volume *Eye Rhymes: Sylvia Plath's Art of the Visual*, che uscirà a ottobre negli Stati Uniti per la Oxford University Press e verrà presentato al Festival letterario di Cheltenham, in occasione dei 75 anni dalla nascita della poetessa.

Ritratti, diari a disegni, bozzetti degli anni della scuola, sogni in «technicolor» che costituiscono vere e proprie storie illustrate, una serie di fotografie e alcuni dipinti espressionisti e modernisti eseguiti dalla Plath quando era studentessa d'arte allo Smith College sono stati raccolti nel volume, che comprende opere inedite e stampate per la prima volta, come i disegni ritrovati nel 1996 nella soffitta dell'ultima casa abitata dalla Plath. Moglie del poeta Ted Hughes, che per anni si è occupato in modo molto controverso della gestione postuma delle sue opere, la Plath è spesso ricordata per la melanconia e il dolore che attraversano le sue poesie, sentimenti che la condussero a un tentativo di suicidio a ventun anni – narrato nel romanzo semi-autobiografico *La campana di vetro* – e al suicidio a trentuno: con il gas, dopo aver scritto *L'orlo*, la sua ultima poesia, nella casa che era stata di W.B. Yeats a Londra, dove viveva coi suoi due bambini, messi a dormire al sicuro al piano superiore con accanto alcune fette di pane imburrato. «È un peccato che a soli vent'anni la Plath abbia optato esclusivamente per la scrittura» – ha dichiarato Kathleen Connors, una delle due curatrici del volume – «perché stava per sviluppare un tema artistico personale. I suoi ultimi lavori, ad esempio, raffiguravano egregiamente i limiti delle possibilità offerte alle donne negli anni Cinquanta e il “matrimonio” tra la cultura militare e quella commerciale».

Alessandra Farkas, “Kerouac censurato”, *Corriere della Sera*, 22 agosto 2007

*Sesso gay, pedofilia, parolacce e misoginia nella versione proibita di «On the road». Le pagine mai pubblicate, a causa delle pressioni maccartiste, del romanzo uscito nel 1957*

Omosessualità, pedofilia, parolacce, misoginia. Sono alcuni degli ingredienti inediti che emergono da *On the Road. The Original Scroll* («Sulla strada. Il rotolo originario»), la versione integrale, mai pubblicata prima, del leggendario romanzo che ha trasformato Jack Kerouac nell'icona della Beat Generation. A cinquant'anni esatti dall'uscita in libreria del capolavoro, la Viking Penguin pubblica la riproduzione non censurata del manoscritto originale, acquistato nel 2002 dal proprietario della squadra di football degli Indianapolis Colts, Jim Irsay, per due milioni e mezzo di dollari.

«Il manoscritto originale è un libro completamente diverso dall'edizione apparsa per la prima volta il 5 settembre 1957», spiega il professor Joshua Kupetz, docente di Letteratura all'Università del Colorado, che ha lavorato al progetto insieme a un gruppo di studiosi internazionali. «Il sesso è molto più esplicito. Il linguaggio è scevro da pudori e in ogni pagina abbondano i termini slang più espliciti e scurrili per descrivere parti dell'anatomia femminile e maschile».

Nella nuova edizione sono ripristinati anche i nomi veri dei protagonisti, Allen Ginsberg, Neal Cassady, William S. Burroughs, precedentemente mascherati dagli pseudonimi Carlo Marx, Dean Moriarty e Old Bull Lee. Truman Capote, assente dal romanzo, torna nella riedizione del manoscritto. Così come una miriade di eroi secondari, «decapitati» nel '57 per evitare guai con persone che si sarebbero potute sentire diffamate o attaccate per i loro comportamenti privati. Dall'omosessualità – tabù negli anni Cinquanta – ai rapporti con ragazzine minorenni.

Quelle pagine non videro mai la luce, oscurate dalla stessa censura maccartista che aveva ritardato di ben sei anni la pubblicazione del libro. «Il delirio ultra conservatore dei tempi lo castigò», incalza Kupetz, secondo cui il libro fu amputato anche per motivi puramente letterari. «*On the Road* rinnegava duecento anni di romanzo anglosassone codificato, inventando un nuovo tipo di prosa senza paragrafi e punteggiatura. Kerouac fu un rivoluzionario stilistico, sulla scia di James Joyce. Cioè un eretico».

L'ironia della sorte volle che fosse lui stesso a «riscrivere» il suo capolavoro: «lo scrittore era intrappolato tra due impulsi contrastanti: creare una nuova forma d'arte rivoluzionaria ed essere pubblicato, farsi conoscere dal pubblico. Il pragmatismo, alla fine, prevalse». Ma da quelle 408 pagine senza tagli, esce un uomo molto diverso dall'immagine convenzionale nota nel mondo.

L'aspetto più moderno e inedito riguarda forse il suo approccio alla sessualità. «Kerouac non pensava in termini binari di gay ed eterosessuali. Secondo lui la gente non era mai definita dall'atto sessuale. Un uomo poteva andare a letto con un altro uomo, come Cassady e Kerouac, senza mai compromettere la propria virilità e capacità di amare le donne».

Ma con il gentil sesso, si scopre, non aveva esattamente un rapporto idilliaco. «Era molto più interessato agli uomini e alla loro storia, non importa quanto travagliata e contraddittoria», afferma Kupetz. «Le donne al contrario sono tutte relegate in sottofondo; stereotipi caricaturali che si rifanno alla convenzione di femminilità dei tempi: sante o puttane. Oserei dire che certa misoginia permea l'originale. Perché anche lui era fallibile, umano e confuso».

Nel manoscritto una pedofilia latente permea i desideri di molti protagonisti. «Tra i personaggi censurati c'è Justin Briarly, che nella versione ripulita si chiama Denver Dee Doll. È un uomo maturo che recluta ragazzini di belle speranze per aiutarli nella vita. E che aveva avuto rapporti con Neal Cassady quando era un teen-ager, corteggiando anche gli altri giovani del futuro gruppo di Columbia: Ed White e Hal Chase». Lo stesso Kerouac esprime questo tipo di tensione, alla fine del libro, quando la combriccola di amici va in Messico e in un bordello si innamora di una giovanissima prostituta. «È una scena più problematica nella versione originale che in quella uscita nel 1957», spiega Kupetz.

Ma lo studioso non si aspetta che il libro diventi il nuovo manifesto della *gay culture*. «Nel mio corso universitario insegno *On the Road* come una tragedia. Dove i personaggi alla fine non trovano ciò che cercano e tutte le promesse di amore fraterno s'infrangono quando Sall abbandona Dean nelle strade di New York. Nell'originale, l'epilogo è ancora più cinico e crudele».

Nonostante Kerouac abbia più volte ribadito di essere eterosessuale, secondo lo studioso i suoi rapporti gay, documentati, sono stati «molto più frequenti di quanto lui stesso non abbia mai voluto ammettere». Se fosse nato oggi, forse si sarebbe identificato come gay. Ma ovviamente è una congettura. Allora l'identità gay non era ancora entrata a far parte dell'immaginario collettivo e della nostra cultura. Kerouac era un franco-canadese che si sentiva un completo outsider in America, nonostante sia ricordato come il grande scrittore americano che ha catturato la quintessenza del Paese. In realtà la sua prima lingua era stata il *joual*, dialetto franco-canadese, e per anni ha lottato per assimilarsi alla cultura degli Stati Uniti, dallo sport alla cucina.

Daniele Abbiati, "Proust va a letto con l'angelo della perversione", *Il Giornale*, 23 agosto 2007

Proust è l'anagramma di «stupro». È forse per un destino scritto nelle lettere del suo cognome trasposte in una lingua da lui amata, che l'autore della *Recherche* debba essere sessualmente radiografato e violentato, dagli storici. Se lo sapesse, magari lo ecciterebbe. Perché una vena di masochismo, lui, l'aveva eccome. L'orecchio attento la coglie, in filigrana, nella sua opera. E quello meno scafato la trova spiegata in un libro che ne esplora i lati più intimi e inquietanti: *Proust in love*, di William C. Carter (Castelvecchi, pagg. 298, euro 18, traduzione di Sara Marchegiani). Dagli anni del liceo Condorcet, con le acerbe infatuazioni per i compagni Daniel Halévy e Robert Dreyfus, fino agli ultimi mesi di vita, passati a scrivere e rimuginare, «traducendo» in personaggi femminili i tratti distintivi degli altri uomini per i quali di volta in volta perse la testa (Reynaldo Hahn, Lucien Daudet, Bertrand de Fénelon, Alfred Agostinelli, Albert Nahmias, Marcel Plantevignes, Ernest Forssgren, Henri Rochat e un tale Vanelli, oltre a vari fanciulli in fiore mai colti e soltanto sfiorati e annusati...), Proust viene rivoltato come un calzino, attingendo soprattutto alla sua magmatica corrispondenza e a quanto scrissero in tema gli esperti del ramo Paul Morand, André Gide e Jean Cocteau.

Come in un casino dei tempi che furono, ogni episodio ci si presenta ammiccando alla maniera delle «professioniste». C'è l'aneddoto-cocotte ironico del duello con un giornalista, Jean Lorrain, clamorosa checca esibizionista che aveva sputtanato Marcel in un articolo: l'epico scontro dura lo spazio di qualche secondo, il tempo necessario ai due per sparare più o meno alla cieca senza ovviamente colpire il bersaglio, con i gridolini dei testimoni a far da colonna sonora... C'è quello sdolcinato e romantico dei due super regali fatti ad Agostinelli: una Rolls-Royce e un aeroplano, che contribuiscono a disastare le finanze di Marcel, già piuttosto claudicanti. C'è poi quello che ti fa provare il brivido dell'imprevisto, come il brutto quarto d'ora passato nella notte fra l'11 e il 12 gennaio 1918 quando, in una retata al bordello di Rue de l'Arcade gestito dal viscido Albert Le Cuziat finiscono alcuni pesci grossi, e con loro il terrorizzato pesciolino «Proust, Marcel, 45 anni, benestante, 120 (in realtà, 102, ndr), Boulevard Haussmann», come recita il verbale di polizia. C'è persino quello mondano e internazionale del fugace (e formalissimo) incontro con Oscar Wilde di passaggio a Parigi.

C'è anche un aneddoto che ha l'aspetto della più lurida fra le battute e che suscita schifo (e un po' di pena). Quando non riusciva a... concludere con il giovanotto di turno, il Nostro ripiegava su un combattimento di topi affamati, tenuti in apposite gabbiette dal titolare della casa d'appuntamenti. Le bestiole, dilaniandosi a morsi, mettevano fine alla degradante nottata. Per non parlare del peggiore di tutti, il più subdolo e orrendo, quello che oltraggia l'affetto più caro. Si ricorderà, nella *Recherche*, l'offesa alla memoria del compositore Vinteuil da parte di sua figlia, che si dedica a pratiche saffiche con un'amica proprio davanti alla fotografia del padre. Ebbene, secondo Cocteau, Proust a volte teneva davanti a sé l'immagine dell'adorata madre, quando guardava le lotte fra i topi.

L'Andrea Sperelli di d'Annunzio voleva «fare della propria vita un'opera d'arte». Proust, ancor più esteta del protagonista de *Il piacere*, attua il proposito inverso: fare della propria arte il senso della propria vita. E queste macchie grottesche, questi tagli assurdi, questi buchi volgari che Carter ci indica nella sua tela, se suscitano nel lettore ovvi moti d'insofferenza, non riescono a rovinare la visione complessiva di un mondo in cui tutto si tiene grazie alla forza dell'amore, quale che sia. «Quando si ama, l'amore è troppo grande perché possa trovar posto tutto quanto in noi, s'irradia verso la persona amata, incontra in lei una superficie che lo arresta, lo costringe a tornare verso il punto di partenza, e questo rimbalzo della nostra stessa tenerezza noi lo chiamiamo i sentimenti dell'altro, lo troviamo tanto più dolce di quanto fosse all'andata, perché non sappiamo che proviene da noi». L'ha scritto un pervertito o un angelo?

Émile Faguet, “Contro i devoti al culto degli scrittori oscuri”, *il manifesto*, 23 agosto 2007

*Diciannovesima puntata del nostro agosto letterario. Da un grande critico e scrittore francese una arringa rivolta a demolire quegli autori che tramite giri di frase, inversioni di senso e un certosino lavoro di sostituzione di parole pertinenti con termini oscuri, ottengono l'ambito risultato di trasformare frasi chiare in espressioni sibilline. Provate a ripercorrere alla rovescia il cammino di questi scrittori fumosi. Riconduceteli alla semplicità*

Esiste una categoria di scrittori, che se vengono considerati dal punto di vista della lettura, meritano particolare attenzione. Si tratta, o almeno così vengono chiamati, degli «autori difficili», ovvero coloro che non è possibile capire a una prima e forse neppure a una seconda lettura: succede con i Lycofrone, i Maurice Scève, i Mallarmé. Questi autori godono di grande reputazione, hanno un coro e un controcoro di grandi estimatori. Il primo è composto da coloro che pretendono di comprenderli, il secondo da coloro che non osano dire che non li capiscono affatto e dichiarano di trovarli deliziosi. In entrambi i casi è una questione di fanatismo, essendo la loro ammirazione frutto della stima in cui tengono la propria intelligenza e del disprezzo in cui tengono l'intelligenza altrui. Sono, in ogni caso, degli «iniziati», dotati di tutta la tracotanza e l'intransigenza propria agli adepti di qualche insondabile mistero. Detto questo, però, non hanno torto in tutto e per tutto. Partono infatti dal principio che ogni testo comprensibile al primo colpo e da chiunque non può essere letteratura. È un principio non del tutto falso. Uno slancio sentimentale può essere capito da tutti. Per esempio i versi «ti amavo senza costanza. Cosa avrei fatto se fossi stato fedele?» possono essere compresi facilmente e non è detto che, data la loro assoluta intelligibilità, debbano essere considerati triviali. È pur vero, tuttavia, che ogni testo in cui vi sia del pensiero non può essere altro che un luogo comune, se viene capito al primo tentativo. Se, al primo colpo, non siete riusciti a capire nulla della *Mise en liberté* di Victor Hugo, non posso che complimentarmi con voi. C'è dunque qualcosa di giusto nel principio espresso dagli appassionati delle letture difficili. Ma loro esagerano, in primo luogo quando escludono dalla letteratura ogni forma di sensibilità, o per lo meno ogni sensibilità che non accolga altro che sentimenti molto ricercati e difficilissimi da penetrare. In secondo luogo, sbagliano quando, a proposito di un pensiero, pretendono che niente di questo pensiero debba essere capito a una prima lettura. Un pensiero dovrebbe invece presentarsi, almeno a prima vista, in modo tale da attrarre l'attenzione del lettore e da essere almeno parzialmente (o apparentemente) accessibile. Bisogna poi che questo pensiero induca livelli successivi di lettura, di modo che a poco a poco ci si accorga della sua ricchezza e del fatto che sembri, a ogni interpretazione, per così dire inesauribile. Quel che saremo riusciti a interpretare al primo colpo non sarà altro che un luogo comune. Ma è importante che un pensiero originale sia di primo acchito ospitale e solo in seguito si riveli degno di un esame approfondito ed esigente. È proprio questo ciò che non accettano coloro che ammirano gli autori ostici. Pretendono che il pensiero si difenda immediatamente da ogni lettura profana, e si difenda proprio grazie alla sua oscurità, al fine di attirare verso di sé solo i raffinati, gli indovini, coloro che sono dotati di una intelligenza delicata e sublime. Vogliono che il pensiero si faccia il vuoto attorno per essere i soli ad avere il piacere di raggiungere quella zona deserta, entrare in quel santuario e, soprattutto, uscirne dichiarando di essere gli unici ad aver capito tutto quanto c'era da capire. Ovviamente, è una mania intellettuale. Prendiamo ad esempio il tal autore, del quale non ho capito una sola riga e che, invece, ragazzini, donne, bambini capiscono perfettamente, fino al punto di assicurarmi che quanto dice li stupisce ben poco, dato che loro lo avevano pensato prima di lui. Non mi resta, in questo caso, che scusarmi e ripetere che non capisco, malgrado sia grande il mio desiderio e ancora maggiore lo zelo che ci metto. (...) Questo genere di lettori potrebbe essere diviso in tre categorie. Da un lato, ci sono coloro che non capiscono, sanno di non capire, ma dichiarano di comprendere e ammirare. Sono i falsi devoti al culto degli autori oscuri: si comportano in questo modo per calcolo, per convenienza, per vanità e per farsi passare per tipi intelligenti. Ci sono poi quelli che comprendono qualcosa, magari poco ma pur sempre qualcosa. Persone che cercano testi inintelligibili per non abbandonarsi del tutto passivi alla lettura, per non essere ridotti in tutto e per tutto al ruolo degli adepti e per non scoprirsi devoti, più o meno inconsciamente, a nessun altro che se

stessi. Infine ci sono coloro – sinceri e disinteressati, i veri cultori – che dichiarano di potere ammirare solo quello che non capiscono. Esistono, sono in tanti, più di quanti non si creda. La loro è una precisa disposizione d'animo, implica l'attrattiva del mistero, la curiosità dell'occulto, la seduzione dell'abisso, una vertigine dolce. (...) Gli autori difficili esigono, comunque, che ci si faccia i denti e le ossa sui loro testi, altrimenti si rischia il ridicolo. Durante la mia adolescenza, ho incontrato letterati che consideravano il secondo Faust di Goethe incomprensibile e ritenevano ostico e oscuro Victor Hugo. Quanti libri di quanti Béranger avranno letto per arrivare a simili conclusioni? E, tuttavia, come leggere gli autori difficili? Non tutti sono accessibili a persone qualunque come noi e ve ne sono di comprensibili solo per gli adepti delle tre categorie a cui accennavo. A volte, si trovano autori che sono oscuri di natura, in modo del tutto spontaneo; sono capaci di qualcosa che esorbita le mie capacità di comprensione: mettere su carta un pensiero che ancora non è stato elaborato chiaramente neppure nelle loro teste. Per questo tipo di autori, la parola o la frase non sono strumenti di analisi, non sono prove per testare ciò che si pensa. Autori di questo tipo bisognerebbe lasciarli perdere. Poi ci sono quelli oscuri per scelta. Sono i più numerosi, lavorano per ottenere lo status e la gloria di scrittori «difficili». Pensano in modo chiaro, come tutti, poi con un paziente, anzi certosino lavoro di sostituzione di parole pertinenti con parole oscure, di giri di frase, di inversioni di senso, ottengono l'ambito risultato di rendere fumoso ciò che all'inizio non lo era affatto. Fanno esattamente il contrario di quegli autori che scrivono solo «per essere capiti». Lavorano per trasformare una frase chiara in una espressione sibillina. Affermano – mi si assicura che la frase è autentica – «il mio libro è finito, non mi resta che complicarlo un po'». Nietzsche diceva: «alla fine, siamo diventati chiari!». Loro affermano: «Alla fine diventiamo oscuri!». Si difendono dall'indiscrezione grazie a questa fumosità, respingono la chance di ritrovarsi comprensibili ai più. Lo considererebbero una offesa e una vergogna. Nietzsche ha colto molto bene il loro ragionamento e le loro intenzioni: «quando si scrive non è detto che sempre si voglia essere capiti, è possibile anche che non lo si desideri affatto. Dire che non comprendiamo un libro non equivale a muovergli una obiezione: può darsi che fosse parte del disegno dell'autore non essere capito». In realtà questo impegno degli autori difficili, questo *noli me tangere, noli me intelligere*, risulta in gran parte vano, perché di fatto saranno interpretati, adottati, accolti, quanto meno «toccati» proprio da coloro che temono di ritrovare fra i propri lettori, ossia dai più sciocchi. Quelli che capiscono poco, solitamente corrono appresso alle cose in cui c'è veramente poco da capire. Ma consiste proprio in questo, alla fin fine, il loro lavoro: si velano, si mascherano, si travestono fino al momento in cui si considerano impenetrabili. Provate a ripercorrere alla rovescia il cammino di questi scrittori, riconduceteli pazientemente alla semplicità. Invertite le inversioni, cambiate i termini impropri con quelli che più convengono, deducete il senso generale da un frammento, sempre che un senso ci sia. Tramite una lettura alternativa, penetrate nel senso delle parole dell'autore, e, se possibile, cercate a poco a poco di capire i piccoli procedimenti attraverso i quali ha sottratto le proprie idee allo sguardo degli altri, poi fate a pezzi quei procedimenti fino a che non vi troverete in presenza dell'idea di partenza. Idea che, con tutta probabilità, vi apparirà ordinaria, ma almeno in alcuni casi pur sempre interessante. (...) Il lavoro che bisogna fare sugli autori difficili va nella direzione contraria alla loro. Si sono ammantati di complicazioni, dunque bisogna metterli a nudo e giudicarli, criticarli, amarli o provarne disgusto solo così: nudi. Si potrebbe avanzare, però, questa obiezione: se è vero che quando si legge un autore semplice si è propensi a prendere l'abitudine di mettere nei suoi scritti più cose di quelle che ha realmente pensato, non succederà che, spogliando gli autori oscuri di tutti i loro giochetti, si fa loro torto e li si priva dell'unico merito di cui dovrebbero andare fieri? Succede, è vero, ma si sono meritati la punizione: conviene spogliare e privare di tutto quelli che vogliono sembrare più ricchi di quanto non siano. Ricondurli alla povertà, contro ogni pretesa di ricchezza. È un esercizio faticoso, ma utile e salutare. Comporta la traduzione di un linguaggio cifrato. Il problema è trovare la cifra. Cercarla è una lotta. Quando l'abbiamo trovata è la vittoria. Non dico certo che si debba sprecare la propria vita a decodificare cifre e codici, ma ritengo tuttavia che sia un esercizio non del tutto privo di piacere e, in fin dei conti, di profitto. (Traduzione di Marco Dotti)

Beppe Severgnini, "L'italiano", *Corriere della Sera*, 28 agosto 2007  
*Un manuale contro i misfatti verbali per riabilitare una lingua bistrattata.*

Il congiuntivo è morto, dicono. Omicidio, suicidio o evento accidentale? Nessuna di queste cose. Credo si tratti della conseguenza logica di un fenomeno illogico. Sempre meno italiani, quando parlano, esprimono un dubbio; quasi tutti hanno opinioni categoriche su ogni argomento (vino e viaggi, case e calcio, sesso e sentimenti). Pochi dicono: «Credo che col pesce si possa bere anche il vino rosso». I più affermano: «Credo che col pesce si può bere anche il vino rosso» (poi ordinano Tavernello bianco frizzante).

La crisi del congiuntivo non deriva dalla pigrizia, ma dall'eccesso di certezze. L'affermazione «Speravo che portavi il gelato» non è solo brutta: è arrogante («Come si permette, questo qui, di venire a cena senza portare il gelato?»). La frase «Speravo (che) portassi il gelato» è invece il risultato di una piccola illusione, cui segue una delusione contenuta e filosofica. Accade, nella vita, che la gente dimentichi di portare il gelato.

Il momento difficile del congiuntivo ha anche una concausa: la fretta con cui scriviamo. Solo così si spiega questo lancio dell'Ansa del 14 giugno 2007, dove si attribuisce ad Al Gore un periodo ipotetico quanto meno avventuroso. «Stiamo di fronte a un'emergenza planetaria – ha spiegato. – La calotta polare potrebbe sparire in 35 anni e se consentissimo che avvenissimo, ci sarebbero conseguenze così incredibili da distruggere le nostre categorie di giudizio».

Ma la crisi del congiuntivo – ripeto – ha un'origine chiara: pochi oggi pensano, credono e ritengono; tutti sanno e affermano. L'assenza di dubbio è una caratteristica della nuova società italiana. A furia di sentirci dire (dalla pubblicità, dalla televisione, dalla politica) che siamo belli, giusti e simpatici, abbiamo finito per crederci.

Chi esprime cautela (e usa il congiuntivo) rischia di passare per insicuro. Non da oggi, a dire il vero. Ricordo l'esame per diventare giornalista professionista, a Roma. Vivevo a Londra, in quel periodo; e durante la prova orale iniziavo ogni risposta con «Credo che sia...», «Mi sembra si tratti...». L'esaminatore s'è irritato: «Smetta di dire "credo..." e "mi sembra..." Le cose le sa o non le sa!». Gli ho risposto: «Vivo in un Paese dove dicono I believe... (io credo) anche prima di comunicare l'ora esatta: l'orologio potrebbe essere fermo».

Mi rendo conto d'aver sbagliato. Gli orologi degli scongiuntivati vanno sempre. È la testa, ogni tanto, che si ferma.

Qualcuno penserà: allora l'affermazione «Penso che Luca è un somaro» è scorretta! No, è corretta. In questo caso, «io penso» equivale a «io so» (cui segue, ovviamente, l'indicativo). «Penso che Luca sia un somaro» lascia aperta la possibilità che Luca non lo sia. «Penso che Luca è un somaro» smette di essere un'ipotesi, e diventa una constatazione: Luca ha dato prova di tutta la sua somaraggine, e non è più lecito dubitarne.

Chi altri è autorizzato a ignorare il congiuntivo? Vediamo: Dante e Cipputi per esempio.

Inferno, X, 54: «Credo che s'era in ginocchie levata»; XIII, 25: «Cred'io ch'ei credette ch'io credesse».

Paradiso, II, 60: «Credo che fanno i corpi rari e densi»; XXVII, 35: «E tale eclissi credo che 'n ciel fue»; XXXIII, 92: «Credo ch'i' vidi».

L'Italia di Cipputi, pagina 212: «Come classe operaia ci snobbano alla grande, Cip»; «Te l'avevo avvertito, Lambrazzi, che se ci facevano entrare al club era per criticarci i calzini».

La scelta dantesca mi è stata spiegata da Francesco Sabatini dopo una visita alla Crusca: «Le mando uno spiedino di indicativi per congiuntivi nei nostri santi padri: non "sviste", ovviamente, ma cedimenti all'uso parlato, tendente alla semplificazione morfosintattica (che avrebbe fatto altri passi già prima di ora, se l'italiano si fosse diffuso ampiamente per tempo)».

L'abitudine di Cipputi è illustrata invece da Edmondo Berselli nell'introduzione dedicata all'eroe di Altan: «... abbiamo tutti alle spalle questa lingua italiana di fabbriche e di classi popolari, che ricorda le case di ringhiera e i casermoni delle periferie, che distorce e sbaglia i congiuntivi canonici, ma segnala



una cultura che ha capito i processi di omologazione della modernità e si rifiuta di accettarli nonostante le lezioni televisive».

Convincenti entrambi, direi. E, in modi diversi, premonitori. Giorgio De Rienzo, autore di *Scioglilingua. Guida alla grammatica italiana* (2006), ammette: «L'uso la vince sempre nella lingua: congiuntivi e condizionali avranno vita breve». A questa profezia aggiunge però una preghiera: «Sarebbe bello tentare di resistere per restituire al nostro tempo, tutto proiettato (apparentemente) su ciò che è oggettivo e reale, il molto che è invece soggettivo e possibile». Come dire: il congiuntivo è malato, ma per il funerale c'è tempo.

Ho assistito alla Giornata dell'Orientamento all'Istituto Luca Pacioli di Crema, la mia città (...). Ero in un'aula, seduto dietro al solito banco acquamarina, che è il colore dei ricordi per milioni di noi. Stavano parlando tre ex alunne, ora ventenni: Laura, che lavora in un'assicurazione; Simona e Alessandra, impiegate come programmatrici in azienda. A un certo punto, sono rimasto di stucco. Laura ha detto: «Non pensavo mi assumessero...». Simona ha spiegato: «Se non avessi studiato qui...». Alessandra ha concluso: «Spero che quello che ho appena detto vi abbia interessato». Sbalorditivo: tre italiane su tre che usavano i congiuntivi.

Ora, io non vorrei sembrare snob, né pedante come i vecchi professori di liceo (che nostalgia; non se ne può più di tutta questa gente interessante). Ma vi assicuro che se quello fosse stato un colloquio di lavoro, le avrei assunte tutt'e tre.

Sintassi da salvare

Severgnini ha scritto il suo «L'Italiano. Lezioni semiserie» per denunciare le violenze commesse contro la nostra lingua, senza voler condannare nessuno. «Lo scopo è la riabilitazione», dice: perché «la criminologia linguistica è divertente», «i malavitosi della sintassi sono gente interessante», come «i fuorilegge dell'ortografia e i disadattati della punteggiatura». Con questo spirito di saggia (e ironica) indulgenza Severgnini viaggia fra le «malefatte» di che parla e scrive, regalando bonari consigli, senza rinunciare a tirate d'orecchie, specie a chi della parola dovrebbe fare un uso accorto, con politici e giornalisti in prima fila. Vagabondiamo nel libro pescando regole e idiosincrasie. Consiglio fondamentale: eliminare ciò che è superfluo e può diventare sciocco, cercare di evitare quello che è vago. Ecco due «sostantivi poco sostanziosi» e un «avverbio velenoso». Si dice percorso di vita: «Cos'è questo jogging esistenziale»? Si reclama una sincera verità: «una verità non sincera equivale a una bugia». C'è un abuso insopportabile di tempo reale per dire subito ovvero contemporaneamente. Chi ascolta potrebbe anche pensare che esista «un tempo irreali» o «un tempo repubblicano». Sul podio delle proprie idiosincrasie Severgnini mette un avverbio (assolutamente), un aggettivo (straordinario) e un sostantivo (problema). Sono con lui.

Quando sento alla televisione un intervistato rispondere a una domanda con un «assolutamente» non seguito da una negazione (o affermazione) mi viene voglia di gettare una scarpa contro il televisore. Poi penso che il televisore l'ho pagato e allora mi limito a usare il telecomando. È vero, oggi tutto diventa «straordinario»: un picnic in piazza Duomo come una vacanza a Pietra Ligure. «Straordinario – commenta Severgnini – non è solo enfatico; è subdolo. Finge infatti di ignorare che, in Italia, l'ordinario è un sogno irrealizzabile (mai visto un traffico ordinario, un governo ordinario?). Salta l'ostacolo, invece d'affrontarlo».

Problema è un sostantivo inflazionato: anzi è «una muffa sottile cresciuta sui nostri discorsi. Per staccarla, dovremmo prima vederla». Ricordo una riflessione di Pontiggia. «Problema. Parola usata per dire che non c'è: non c'è problema. Variante euforica: no problem. Tipica delle esistenze assillate da troppi problemi. Ha una funzione liberatoria e per questo ricorre anche quando non è il caso. Mi può portare in via Bixio? Non c'è problema, dice il taxista. Poi ci impiega cinquantacinque minuti. Questo è il problema».

Un altro vezzo insopportabile: l'uso delle virgolette «per prendere le distanze dalle parole che si stanno usando». È un modo spesso vigliacco per non esprimere con schiettezza un qualsiasi concetto. Da

sgridare ancor di più sono quelli che dicono «tra virgolette». «Se poi accompagnano l'espressione orrenda con un gesto – mani alzate, le dita che si contraggono nell'aria, come se dovessero fare il solletico sotto le ascelle di Fassino – nessuna esitazione: schiaffeggiateli». «Scrivere è come scolpire, bisogna togliere», dice Severgnini. E spiega con divertente pedanteria come si può ridurre un periodo da 50 a 27 parole per dire la stessa cosa. È una lezione (anche morale) per chi è abituato a parlare (o scrivere) senza aver pietà per chi ascolta o legge. Ma soprattutto il libro insiste su un concetto fondamentale: il diluvio di parole, l'uso dei tecnicismi, la costruzione di «periodi cespugliosi o oscuri», in una «foresta di subordinate», deve destare sospetti di inganni, perché simula una superiorità intellettuale in cui la trasparenza del dire è considerata (con fraudolenza) riprovevole. La realtà è che «molti usano il linguaggio come uno scudo a difesa della casta, o come una cortina fumogena a nascondere qualcosa».