



«La scrittura assume i tratti dell'opera sacrificale,
che implica una qualche distruzione dell'autore.»

Roberto Calasso

agosto 2021

retabloid

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
agosto 2021

Il copyright del racconto, degli articoli e delle foto
appartiene agli autori.

La *Novella del grasso legnaiuolo* tiene conto della
versione di Pietro Fanfani ed è stata curata
da Greta Bertella e Anna Biazzì.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

Leggiamo le vostre proposte: racconti, reportage,
poesie, pièce.

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,
illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono
sfuggiti.

redazione@oblique.it

Il racconto

Novella del grasso legnaiuolo 7

Gli articoli

L'opera in undici volumi

Francesco M. Cataluccio, «Il Foglio», 31 luglio-primò agosto 2021 27

Una letteratura conformista non è letteratura

Martina Testa, «MicroMega», luglio-agosto 2021 30

L'epoca della firma fluida

Fabiana Giacomotti, «Il Foglio», 5 agosto 2021 35

Gli dèi di Calasso

Alberto Manguel, «Robinson», 7 agosto 2021 38

Sguardi sulle vite degli altri

Leonardo G. Luccone, «Robinson», 7 agosto 2021 40

La lingua non si cambia con l'asterisco

Simonetta Fiori, «la Repubblica», 8 agosto 2021 42

Lo zen e l'arte di analizzare per ore i pedali per chitarra (ma un libro in pochi minuti)

Francesco Pacifico, «Linkiesta», 9 agosto 2021 45

L'asterisco toglie voce all'italiano

Maurizio Bettini, «la Repubblica», 11 agosto 2021 48

# <i>Le parole contano: sul genere e la localizzazione dei videogiochi</i>	
Cristina Resa, it.ign.com, 11 agosto 2021	50
# <i>La rivincita delle Marche, terra d'asilo per l'editoria</i>	
Marco Filoni, «il venerdì», 13 agosto 2021	57
# <i>La cultura occidentale si fonda su un'idea di amore Lgbt</i>	
Giulio Guidorizzi, «Domani», 14 agosto 2021	59
# <i>Il romanzo sono io</i>	
Vanni Santoni, «la Lettura», 15 agosto 2021	62
# <i>Romanzi senza fine</i>	
Roberto Cotroneo, «L'Espresso», 15 agosto 2021	65
# <i>La breve durata</i>	
Ida Bozzi, «la Lettura», 15 agosto 2021	68
# <i>Non solo classici nelle scuole</i>	
Luigi Ballerini, «la Repubblica», 20 agosto 2021	75
# <i>«Pinocchio», Tokarczuk e un folle Leonardo. Che 180 anni, Giunti!</i>	
Cristina Taglietti, «la Lettura», 22 agosto 2021	78
# <i>Woke, schwa & asterischi. Istruzioni per l'uso</i>	
Michele Gravino, «il venerdì», 27 agosto 2021	82
# <i>Calzetta e salamelecchi</i>	
Benedetta Manetti, «Il Tascabile», 27 agosto 2021	85
# <i>La scienza pura stampata in testa</i>	
Ernesto Ferrero, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 29 agosto 2021	92

# <i>Il romanzo sono io</i>	
Antonio Moresco, «L'Espresso», 29 agosto 2021	94
# <i>«A colpi di vocali non si cambia la realtà.»</i>	
Maurizio Crosetti, «la Repubblica», 29 agosto 2021	98
Le recensioni	
# <i>Molte «Origini», ma anche molti finali</i>	
Alessandra Iadicicco, «la Lettura», 8 agosto 2021	101
# <i>«I cani del nulla» e l'irritante gnagnera romana dell'esordio</i>	
Tiziano Gianotti, «Linkiesta», 9 agosto 2021	103
# <i>Emanuele Trevi o di come uno scrittore scrive di un critico che ha scritto di scrittori</i>	
Tiziano Gianotti, «Linkiesta», 16 agosto 2021	105
Gli sfuggiti	
# <i>L'alchimista letterario che trovò la formula per farsi «accessibile»</i>	
Davide Brullo, «il Giornale», 30 luglio 2021	107

Il sacro non viene visto. O terrorizzante o inavvertito. Ma lo stato in cui il sacro non viene percepito in quanto tale riproduce, all'inverso, la situazione del terrore originario.
—Roberto Calasso

Novella del grasso legnaiuolo

La città di Firenze ha avuto uomini molto sollazzevoli e piacenti nei tempi addietro, e massimamente nell'età passata, nella quale accadde nell'anno 1409 che, così come per lo addietro erano usi, ritrovandosi una domenica sera a cena insieme una certa brigata e compagnia di più uomini dabbene, così addetti al governo come maestri d'alcune arti miste e d'ingegno, quali sono pittori, orefici, scultori e legnaiuoli e simili artefici, in casa di Tomaso Pecori, uomo molto dabbene e sollazzevole e d'intelletto, appresso del quale essi erano, perché da loro pigliava piacere grandissimo; e avendo cenato lietamente, e sedendosi al fuoco, perché era d'inverno, quando in disparte e quando tutti insieme, qui, di varie e piacevoli cose ragionando, conferivano tra loro per la maggior parte dell'arte e professione loro. E mentre confabulavano insieme, uno di loro disse: «Che vuol dire che questa sera non c'è stato Manetto il legnaiuolo?» (ché così aveva nome uno, che era chiamato il Grasso), e nel rispondere si mostrò che qualcuno di loro gliene avesse detto e non ve lo avesse potuto condurre, quale che ne fosse stata la cagione. Questo legnaiuolo faceva la bottega in su la piazza di San Giovanni, ed era in quel tempo di quell'arte nel numero dei buoni maestri di Firenze; e fra le altre cose egli aveva fama di fare molto bene e i colmi e le tavole d'altari, e simili cose, per le quali non era allora atto ogni legnaiuolo; ed era piacevolissima persona, come sono la maggior parte dei grassi, e in vero aveva un poco del semplice piuttosto che no: d'età di anni circa ventotto, grande di persona, e compresso; onde nasceva che generalmente da ogni uomo egli era chiamato il Grasso. Ma non era però tanto semplice, che da altri che da sottili uomini fosse stata compresa la sua semplicità, come quella che non teneva in tutto dello sciocco. E poiché egli era sempre uso a trovarsi con questa brigata, non essendovi quella sera, diede loro materia di fantasticare la cagione della sua assenza; e non potendo altrimenti trovarla, conclusero che più che qualche sua bizzarria, di cui anch'egli risentiva un poco, non l'aveva trattenuto. Per il che ritenendosi da lui un poco scornati, perché generalmente erano questi tutti di migliore qualità e condizione di lui, e fantasticando piacevolmente come di questa ingiuria vendicare si potessero, disse quello che aveva prima mosso le parole: «Gli si potrebbe fare qualche giarda, e farcelo più savio per un'altra volta». «E che,» rispose uno degli altri «che gli si potrebbe fare, se non fargli con qualche trappola pagare una cena, e lui non vi si trovasse?». Era fra costoro Filippo di ser Brunellesco, uomo di meraviglioso ingegno e intelletto, come ancora è noto alla maggior parte degli uomini.

Costui dunque, che in quel tempo era d'età d'anni trentadue all'incirca, e che per l'essere molto uso col Grasso l'aveva caratato a puntino, e qualche volta cautamente ne pigliava piacere, poi che alquanto fu stato sopra di sé, disse: «Mi darebbe cuore che noi gli faremo una piacevole natta in luogo di vendetta del non essere venuto questa sera, di condizione che noi n'avremo ancora di grandi piaceri e di gran sollazzi: se voi mi deste credito, mi darebbe il cuore. Il modo ho pensato, che noi gli faremo credere che sia diventato un altro, e che non sia più il Grasso legnaiuolo» disse con un certo ghigno, ch'egli aveva per natura, e per la fiducia di sé. E ancora che la brigata conoscesse Filippo di grande ingegno (ché bene è orbo chi non vede il sole), perché a ciò che si dava, e in ciò che si travagliava, appariva così; però, benché non fossero tutti ignari affatto della semplicità del Grasso, quello ch'egli diceva pareva a tutti impossibile di farlo: a loro Filippo, assegnate le sue ragioni e argomenti cauti e sottili, come colui che era a quelli molto atto, con non molte parole li fece capaci che questo si poteva fare. E rimasti insieme d'accordo del modo in cui avessero a tenere che la cosa andasse segreta, conclusero così sollazzevolmente che la vendetta si facesse, e che gli si desse a credere che fosse diventato uno ch'aveva nome Matteo, noto a una qualche parte di loro, e al Grasso non meno, ma non però di quegli intrinsechi che si ritrovavano a mangiare insieme: e con le maggiori risa del mondo fecero questa conclusione; alcuni di loro recatisi così un poco da canto, che quanto più presto meglio. Il principio di questa storia sollazzevole non s'indugiò, anzi fu la seguente sera in questa forma. Filippo, come quello che era molto familiare di costui, e sapeva ogni cosa non altrimenti che si sapesse lui medesimo, perché tutto gli conferiva bonariamente (ché altrimenti non avrebbe potuto fare quello che lui intendeva), in su l'ora che è d'usanza di serrare le botteghe di simili esercizi per lavorare dentro con il lume se n'andò alla bottega del Grasso, ché mille altre volte v'era stato a quell'ora, e qui ragionando con lui un pezzo, giunse, come era ordinato, un fanciullo molto affannato, e domandò: «Usa venire qui Filippo di ser Brunellesco?». A cui Filippo, fattosi innanzi, disse: «Sono io colui, e che vai tu cercando?». Rispose il fanciullo: «Se voi siete colui, vi conviene venir testé sino a casa vostra». Disse Filippo: «Dio m'aiuti! che novelle?». Rispose il fanciullo: «Io son mandato a voi correndo, e la ragione è che da due ore in qua è venuto un grande accidente a vostra madre, ed è quasi che morta, sicché venite tosto». Filippo, fatto vista di meravigliarsi assai di questo caso, di nuovo raccomandandosi a Dio, prese licenza dal Grasso; ma lui, come ad amico, disse: «Io vo' venir con te, se bisognasse fare più una cosa che un'altra: questi sono casi che non si vuole risparmiare persona: io vo' serrare la bottega, e vengo». Filippo ringraziatolo disse: «Io non vo' che per ora tu venga: non dovrebbe essere di molta importanza questo caso per certo; ma, se niente bisognerà, io te lo manderò a dire: soprastà un poco in mio servizio in bottega e non ti partire per caso nessuno, se bisognasse; e se non ti mando a dire altro poi, va' per i fatti tuoi». E partito Filippo, avendo fermo il Grasso a bottega, e facendo sembante d'andare a casa sua, egli sotto una volta se n'andò a casa del Grasso, che era qui vicina a Santa Maria del Fiore; e aperto l'uscio con un coltello, come colui che sapeva il modo, entrò in casa, e si serrò dentro col chiavistello per modo che persona non vi potesse entrare. Aveva il Grasso madre, ma ella era ita in villa in quei dì in Polverosa a fare bucato, e a fare insalare la carne, e per altre faccende, come occorre, e di di in di doveva tornare, secondo quanto il Grasso stimava; ed era la cagione per cui lasciava l'uscio così; e Filippo lo sapeva. Soprastato il Grasso alquanto a bottega, e dipoi serrato quella, per soddisfare

più compiutamente la promessa di Filippo andò più volte di giù in su intorno a bottega, e dopo le molte, dicendo: «Le cose di Filippo non debbono andare male, non avrà bisogno di me»; egli con queste parole s'avviò verso casa sua, e giunto all'uscio, il quale saliva due scaglioni, volle aprire, com'egli era uso a fare; e più volte provandosi, e non potendo, s'avvide che l'uscio era serrato dentro. Perciò, picchiato forte, disse: «Chi è su? apritemi»; avvisandosi che la madre fosse tornata, e avesse serrato l'uscio dentro per qualche rispetto, o che ella non se ne fosse avveduta. Filippo, fattosi in capo di scala, contraffacendo la voce del Grasso che pareva tutto lui, disse: «Chi è giù?». Il Grasso, benché gli paresse piuttosto la voce d'altri che quella della madre, disse: «Io sono il Grasso». Di che Filippo finse che chi parlasse fosse quel Matteo che volevano dare a intendere al Grasso che fosse diventato, e disse: «Deh, Matteo, vatti con Dio, ch'io ho briga un mondo; dianzi essendo Filippo di ser Brunellesco a bottega mia, gli fu venuto a dire come la madre da poche ore in qua stava in caso di morte, ecco perché io ho la mala sera». E, rivoltosi indietro, finse di dire alla madre: «Fate ch'io cenì; è due dì che voi dovevate tornare, e tornate anche di notte»; e seguitò parecchie parole rimbrotose. Udendo il Grasso colui che era in casa così rimbrottare la madre, e parendogli non solamente la sua voce, ma tutti i suoi atti e modi, disse fra sé medesimo: «Che vuole dire questo? mi pare che costui ch'è su sia me, a dire che Filippo era alla bottega sua, e come gli fu venuto a dire che la madre stava male; e oltre a ciò grida con monna Giovanna, e ha tutta la voce mia: sarei io mai smemorato?». E sceso i due scaglioni, e tiratosi indietro per chiamare dalle finestre, vi sopraggiunse, come era ordinato, Donatello intagliatore, che fu della qualità che a ciascuno è noto, che era della brigata della cena e amico del Grasso; e giunto a lui, così al barlume, disse: «Buona sera, Matteo, cerchi tu il Grasso? poco è che se ne andò in casa, e non si fermò, ma tirò per i fatti suoi». Il Grasso, udito questo, se s'era meravigliato, ora si meravigliò più che mai, udendo che Donato lo chiamava Matteo. E rimasto così stupefatto e come smemorato, che il sì e il no nel capo gli tenzonavano, si tirò in sulla piazza San Giovanni, dicendo fra sé: «Io starò tanto qui che ci passerà qualcuno che mi conoscerà e dirà chi io sia»; seguitando: «Ahimè! sarei io mai Calandrino, ch'io sia sì tosto diventato un altro senza essermene avveduto?». E così stando mezzo fuori di sé, giunsero, come era ordinato, sei famigli di quelli dell'ufficiale della Mercatanzia, e un messo, e fra loro c'era uno che essi avevano finto che fosse creditore di quel Matteo che il Grasso si cominciava quasi a dare a intendere d'essere; e accostatosi al Grasso, si volse al messo e ai fanti, e disse: «Menate qui Matteo, questo è il mio debitore: vedi ch'io t'ho tanto codiato, che t'ho colto».

E i famigli e il messo lo presero, e cominciarono a menarlo via. Il Grasso, rivoltosi a costui che lo faceva pigliare, e puntato i piè innanzi, gli disse: «Che ho a fare teco, che tu mi fai pigliare? di' che mi lascino: tu m'hai colto in scambio, ché io non sono chi tu credi, e fai una gran villania a farmi questa vergogna, non avendo a fare nulla teco: io sono il Grasso legnaiuolo, e non sono Matteo, e non so che Matteo tu dica». E volle cominciare a dargliene, come quello che è grande e di buona forza; ma quelli gli presero di subito le braccia, e il creditore fattosi innanzi lo guardò molto bene in viso, e disse: «Come! non hai a fare nulla meco? sicché io non conosco Matteo mio debitore, e chi è il Grasso legnaiuolo! io t'ho scritto in sul libro: e c'è di meglio, ch'io ne ho avuto la sentenza un anno fa o più: come! non hai a fare nulla meco? e dice anche che non

è Matteo, il ribaldo! menatelo via: questa volta ti converrà pagare, innanzi che tu te ne sbrighi: la vedremo se tu sarai colui o no». E così bisticciandosi insieme lo condussero alla Mercatanzia; e poiché era quasi mezz'ora avanti le otto della cena, e assai buio, per la via né là mai trovarono persona che lo conoscesse. Giunti qui, il notaio finse di scrivere il nome di Matteo al bastardello, ché di tutto era informato da Tomaso Pecori, di cui egli era molto domestico, e lo mise nella prigione. Gli altri prigionieri che v'erano, avendo udito lo strepito quando giunse, e nominarlo più volte Matteo, come fu tra loro, senza domandare altrimenti, come così avesse nome lo ricevertero, non essendovi per ventura alcuno che lo conoscesse, se non per veduta; e udendosi e vedendo chiamare Matteo da tutti coloro a quello che occorreva, tutto invasato quasi per certo gli parve essere un altro. Ed essendogli domandato perché egli era stato preso, disse: «Ho da dare a uno parecchi danari, e sono qui; ma io mi sbrigherò domattina di buon'ora» carico tutto di confusione. E i prigionieri dissero: «Tu vedi, noi stiamo per cenare, cena con noi, e poi domattina ti sbrigherai; ma bene t'avvisiamo, che qui si sta sempre qualche tempo più che non si crede: Dio ti dia grazia che così non intervenga a te». Il Grasso accettò l'invito, e poco cenò; e cenato ch'ebbero, uno di loro gli prestò una prodicina di una sua cuccia, dicendo: «Matteo, statti qui il meglio che puoi per stanotte, e poi domattina, se tu ne uscirai, bene sarà; e se no, manderai per qualche panno a casa tua». Il Grasso lo ringraziò, e s'acconciò per dormire il meglio che poté. Come il garzone, che era stato nel luogo del creditore, ebbe acconciato quello che gli parve il bisogno alla Mercatanzia, Filippo di ser Brunellesco s'accozzò con lui, e da lui ebbe ogni particolare e della presura e del condurlo in prigione, e andò via. Il Grasso, coricatosi in quella proda, ed entrato in questo pensiero, diceva da sé a sé: «Che debbo fare s'io sono diventato Matteo, ché mi pare esser certo oramai che così sia per quanti segni quant'io ho veduti, e accordandosene ognuno unitamente; ma quale Matteo è questo? Ma se avviene ch'io mandi a casa a mia madre, e il Grasso sia in casa, ché ve lo sentii, poiché così è, si faranno beffe di me». E in su questi pensieri, affermando ora d'essere Matteo e ora d'essere il Grasso, stette sino alla mattina, che quasi mai dormì sodamente, ma sempre in albagie, che lo tormentavano per tutti i versi. E levatosi come gli altri, stando alla finestrella dell'uscio della prigione, avvisandosi che per certo qui doveva capitare qualcuno che lo conoscesse per uscire dai dubbi in cui egli era entrato quella notte, entrò nella Mercatanzia Giovanni di messer Francesco Rucellai, il quale era della loro compagnia, e stato alla cena e alla piacevole congiura, ed era molto noto al Grasso, e gli faceva in quel tempo un colmo per una Nostra Donna, e pure il dì innanzi era stato con lui un buon pezzo a bottega a solleccarlo, e gli aveva promesso darglielo di lì a quattro dì. Costui, giunto alla Mercatanzia, mise così il capo dentro all'uscio dove rispondeva la finestra dei prigionieri, che era in quei tempi in terreno, alla quale il Grasso era; veduto Giovanni, lo cominciò a guardare in viso e ghignò; e Giovanni, come se cercasse chicchessia, guardò lui come se mai non l'avesse veduto, perché Matteo non era a lui noto, o ne fece vista, e disse: «Di che ridi, compagno?». Il Grasso disse: «Deh, di nulla» e, veduto che non lo raffigurava, gli domandò: «Uomo dabbene, conoscereste voi uno che ha nome il Grasso, che sta in su la piazza San Giovanni colà di dietro, che fa le tarsie?». «Dici a me?» disse Giovanni, seguitando: «Come! lo conosco sì bene: oh! egli è tutto mio, e tosto voglio andare sino da lui per un poco di lavoro che mi fa: sei preso a sua istanza?». Disse il Grasso: «No, santa Maria!»; poi seguitò: «Perdonatemi, però vi chiederò in libertà:

deh, fatemi un piacere, poiché per altro avete a ire da lui, deh, ditegli: «È preso alla Mercatanzia un tuo amico, e dice che in servizio tu gli faccia un poco motto». Disse Giovanni, guardandolo in viso continuamente, tenendo con fatica le risa: «Chi sei tu, ch'io ho a dire che mandi per lui?» affinché confessasse d'esser Matteo, per dargliene poi qualche volta noia. Disse il Grasso: «Non vi curate, basta dirgli così». Disse allora Giovanni: «Io lo farò volentieri, se basta» e partì; e trovato Filippo lo raggiugliò, ridendo, d'ogni cosa. Rimasto il Grasso alla finestra della prigione, fra sé medesimo diceva: «Oramai posso essere certo che non sono più il Grasso; oh! Giovanni Rucellai non mi levò mai occhio di dosso, e non mi conosce, che è a ogni ora in bottega, e non è però smemorato: io non sono più il Grasso di certo, e sono diventato Matteo; che maledetta sia la mia fortuna e la mia disgrazia, ché, se si scopre questo fatto, io sono vituperato, e sarò tenuto pazzo, e mi correranno dietro i fanciulli, e correrò mille pericoli. Oltre a questo, che avrò da fare dei debiti d'un altro io, e delle zacchere, che sempre me ne sono guardato, e di mille altri errori da poterne essere percolato? Poi questo non si può conferire, di questo non si può pigliare consiglio; e Dio lo sa se io n'avrei di bisogno! sicché in ogni modo io sto male. Ma vediamo se il Grasso venisse, e, venendo, intenderò forse quello che questo vuole dire: sarebbe mai lui diventato me?». E aspettato un gran pezzo che costui venisse, con questa fantasia, non venendo, si tirò indietro per dare luogo a un altro, guardando quando l'ammattonato giù, e quando il palco su, con le dita delle mani commesse. Era in quei dì nella detta prigione sostenuto per debito un giudice, assai valente uomo, e non meno per fama d'altra letteratura che di leggi notissimo, il nome del quale è bene tacerci. Costui, posto che non conosceva il Grasso, e nessuna notizia avesse di lui, vedendolo sì malinconioso e con questi atti, e credendo che fosse per rispetto del debito così nell'animo gravato, come quello che aveva ordinato il caso suo, e non gli dava più noia, e ne doveva uscire presto, s'ingegnò di confortarlo per carità, come si fa qualche volta, dicendo: «Deh! Matteo, tu stai sì malinconioso, che se tu fossi lì per perder la persona, o in pericolo di qualche gran vergogna, basterebbe; e, secondo ciò che dici, questo è un piccolo debito. Non si vuole nelle sfortune così abbandonare: perché non mandi per qualche amico o parente? non hai tu persona? Eh, cerca di pagare, o d'accordarti in qualche modo che tu esca di prigione, e non ti dare tanta malinconia». Vedendosi il Grasso confortare tanto amorevolmente, e con così buone parole, non disse a lui, come avrebbe forse fatto un altro: «Perché non badate al fatto vostro?» ma deliberò più saviamente, conoscendolo per un uomo dabbene, e fece pensiero di parlargli con ogni riverenza benché fosse qui, e aprirgli il caso suo intervenuto interamente; e tiratolo così da un canto della prigione, gli disse: «Messere, posto che voi non conosciate me, io conosco bene voi, e so che voi siete valente uomo: è perché l'umanità vostra usatami mi dà cagione che ho deliberato di dirvi quella cosa che mi tiene così malinconioso, ch'io non voglio che voi crediate, né voi né persona, che per un piccolo debito, ancora ch'io sia povero artefice, io stessi con tanta pena; ma altro c'è in vero che mi preme, e forse cosa che non avvenne mai più a persona del mondo». Il dottore non si meravigliò poco udendogli dire queste parole, e stava a udirlo con grande attenzione.

Il Grasso incominciò da capo, e sino alla fine gli disse quello che a lui era intervenuto, con fatica celando le lacrime, pregandolo strettamente di due cose: l'una, che mai con persona di questo ne parlasse per l'onore suo; l'altra, che gli desse qualche consiglio e rimedio, aggiungendo: «Ché so che avete lungamente letto di molte cose, e storie d'antichi, e di moderni, e di uomini che hanno

scritto molti avvenimenti: trovaste voi mai simile caso?». Il valente uomo, udito costui, subito considerato il fatto, immaginò delle due cose dovere essere l'una, cioè, o che costui fosse uscito dal manico per qualche umore malinconico superchio, o per questo caso presente, come uomo di poco animo, o per qualche altro; o veramente che fosse una beffa, com'era: e per intenderlo meglio, a questo rispose averne di molti letto, cioè, d'essere diventato di uno un altro, e che quello non era caso nuovo; e c'era anche di peggio, che c'era di quelli che erano diventati animali bruti, come fu Apuleio, che diventò asino, e Atteone, che diventò cervo: «È di molti altri si legge ch'io non ho testé nella mente» disse come colui che fece pensiero di trarsi un poco di mattana. A cui il Grasso disse: «Oh! questo non l'avrei mai creduto» e quella fede vi dava che si dà a ogni cosa vera; poi soggiunse: «Ora ditemi, se io, che ero il Grasso, sono diventato Matteo, di lui che ne deve essere?». A cui il dottore rispose: «È necessario ch'egli sia diventato il Grasso; questo è caso scambievole, e così suole intervenire, per quello che si legge e per quello ch'io ho veduto sino a qui, che pure è stato qualche volta; e altrimenti non può essere: ben lo vorrei un poco vedere costui: questo è bene un caso da ridersene». «Per quelli cui non è toccato» disse il Grasso. «È così» seguì il giudice «gran disgrazie sono, e Dio ne guardi ogni uomo; tutti siamo sotto questo bastone. Io ebbi già un mio lavoratore, a cui intervenne questo caso medesimo». Il Grasso sospirava molto forte, e non sapeva più che dire, poiché così era. Il giudice aggiunse: «Similmente si legge dei compagni di Ulisse, e d'altri trasmutati da Circe. È il vero per quello che io odo e anche ebbi letto, s'io mi ricordo bene, che qualcuno ne è ritornato, ma rade volte avviene, se il caso invecchia punto» disse per metterlo in più viluppi; d'onde il Grasso stupiva. E stando in questi termini erano circa le nove che non aveva ancora mangiato, quando due fratelli di questo Matteo vennero alla Mercatanzia, e domandarono al notaio della cassa se qui fosse preso un loro fratello che aveva nome Matteo, e per quanto v'era, perché volevano trarlo di prigione: il notaio della cassa disse di sì, e facendo vista di cercarlo in sul libro, dopo qualche volgere di carte, disse: «C'è per tanto, alla petizione del tale». «Troppi sono i danari» disse uno di loro; poi dissero: «Noi gli vorremmo un poco parlare, e poi daremo ordine di pagare per lui»; e andati alla prigione dissero a uno che era alla graticola: «Di' costà a Matteo che sono qui due suoi fratelli, che si faccia un poco costì»; e nel guardare in là, troppo bene vi conobbero questo dottore a caso, che parlava col Grasso. Fattogli l'ambasciata, il Grasso domandò al dottore quello che avvenne poi al suo lavoratore; e dicendogli che non ritornò mai, il Grasso raddoppiato di pensieri venne alla grata, e lo salutò, al che il maggiore di quei fratelli cominciò a dire: «Pure sono delle tue usanze, Matteo» sempre guardandolo in viso; «tu sai quante volte noi t'abbiamo per questi tuoi cattivi modi ammonito, e quante volte noi t'abbiamo cavato da questa prigione e dalle altre, e non giova il dirti nulla, ché sempre fai peggio: quanto noi siamo agiati in danaro al farlo Dio lo sa meglio che persona, ché hai consumato da un pezzo in qua un tesoro: e in che se ne vide mai nulla di bene di ciò che tu spendesti? anzi, tu li hai gettati via, e bubbolati. Senza contare che a giuoco ognuno si fa beffe di te: che non ti sono mezzi rubati? e noi ne patiamo le pene, e anche è la vergogna tutta nostra, ché tu non la temi punto; anzi pare che tu faccia ogni cosa per vituperare il compagno, e ti pare d'aver giustificato la causa, quando tu hai detto: "Tu m'hai colto in scambio". Sei tu un bambino? tu sei pure oramai fuori di fanciullo. Ma sia certo di questo, che, se non fosse per l'onore nostro e per gli stimoli di nostra madre, della quale ci duole più che di te, che è vecchia

e cagionevole a quel modo, questa era quella volta, tante ce n'hai fatte, che noi t'avremmo lasciato pensare a te; e protestati questa volta per sempre, ché, se tu c'incappi mai più, ne vada ciò che vuole, tu ci starai un buon pezzo più che tu non vorrai: e ti basti questo per questa volta». E, stato un poco sopra sé senza dir nulla, seguì: «E per non essere ogni dì veduto fare queste novelle, noi verremo per te stasera qua in su l'avemaria, quando ci sarà meno gente, ché ognuno non abbia a sapere le nostre miserie, e non abbiano tanta vergogna per i fatti tuoi». Il Grasso si voltò loro con buone parole, parendogli oramai senza nessun dubbio essere Matteo (da che costoro sborsavano, e ambedue continuamente l'avevano guardato in viso, e non v'era buio), dicendo loro che per certo mai più avrebbero avuto briga dei fatti suoi, e che non avrebbe tenuto più i modi ch'egli aveva fatto sino a qui; e che se mai più cadeva in simili errori e si facessero beffe di lui, e della madre, e d'ogni mezzo ch'egli adoperasse, risolvendosi in tutto oramai essere Matteo, pregandoli per Dio che, come fosse l'ora, venissero per lui; e loro dissero di farlo, e partirono, e lui si voltò indietro e disse a quel dottore, tirandolo da sé a lui: «Questa è bella!, poiché sono venuti qua a me due fratelli di Matteo, di questo Matteo in cui scambio io ci sono; come ho io a dire?» e guardava in viso il giudice «e mi hanno parlato a faccia a faccia ambedue, e a lume, come voi poteste vedere, non altrimenti che se io fossi Matteo, e dopo una lunga ammonizione m'hanno detto che all'avemaria verranno per me, e mi trarranno di prigione»; soggiungendo: «Fino a ora mai non l'avrei creduto; ma io sono ora chiaro di quello che voi mi dite». Poi disse: «Sicché quel vostro lavoratore non ritornò mai quel primo...». «Non mai, il poveretto» disse il giudice. Il Grasso lasciò andare un gran sospiro, poi soggiunse e disse: «Ecco, che mi traggano di qui, dove andrò io, e dove tornerò? a casa mia non sarebbe da tornare: ma qual è la casa mia? questo è il bello: intendetemi voi» e guardava il giudice; «perciò, se v'è il Grasso, ché v'è di certo, ché l'ho udito con questi orecchi, che dirò io, che io non ne sia tenuto pazzo e uccellato? Oh, ben sapete: io andrò in casa come mia; il Grasso vi sarà per ventura, e dirà: "È costui impazzito?". E se non v'è, e torni poi, e mi trovi, come andrà questo fatto? chi ha a rimanere qui, chi se n'ha ad andare?». E soggiungeva: «Ben sapete: oh, s'io non vi fossi stato, non m'avrebbe mia madre fatto cercare, e non m'avrebbe trovato pure s'io fossi stato nelle stelle? ma vedendoselo innanzi non le è noto questo caso». Il giudice con gran fatica teneva le risa, e aveva un piacere inestimabile, e disse: «Non andarvi, ma vattene con questi che dicono esser tuoi fratelli, e vedi dove ti menano, e quello che fanno di te: che puoi perdere da questo? innanzitutto essi pagano pure per te». «È il vero» disse il Grasso; e il giudice seguì: «E uscirai di prigione, e avendoti per fratello senza dubbio, chi sa, forse che avrai tu migliorato: essi sono forse più ricchi di te».

E stando in questi ragionamenti, cominciandosi a fare sera, al giudice pareva mille anni di spiccarsi da lui per ridere, e non poteva più in nessun modo. Quelli che si facevano fratelli del Grasso se n'erano stati qui nella Mercatanzia sempre ridendo, aspettando che fosse tempo, e avevano veduto sbrigare la causa di quel giudice, e lo videro uscire così onestamente che non parve se non come se venisse dal parlare al Grasso, come fanno alle volte per qualche cliente nelle cause, e lo videro andare via. E loro dipoi si fecero innanzi, riposto che fu il notaio a sedere, e fatto vista d'aver accordato il creditore e la cassa; il notaio si levò di nuovo da sedere con le chiavi della prigione, e, andato là, disse: «Qual è Matteo?». Il Grasso, fattosi innanzi, disse: «Eccomi, messere» non facendo più dubbio nessuno d'essere diventato Matteo. Il notaio

lo guardò, e disse: «Questi tuoi fratelli hanno pagato per te il tuo debito e tutto, sicché tu sei libero»; e aperto l'uscio della prigione disse: «Va' qua». Al Grasso, uscito fuori, essendo già molto bene buio, parve un bel fatto d'essere fuori di prigione senza aversi mai cavato danaro di mano. E poiché quel di egli era stato senza mangiare, fece pensiero d'andarsene a casa, come fu fuori dell'uscio: poi, ricordandosi che v'aveva sentito il Grasso la sera dianzi, si mutò, e fece pensiero di seguire il consiglio del giudice, e si avviò con costoro, i quali stavano di casa a Santa Felicità, al cominciare della Costa; e mentre che andavano insieme, così dolcemente, non con quella rigidità che fecero alla prigione, l'andavano riprendendo per la via, e lo ragguagliavano del dispiacere che n'aveva preso la madre, e gli ricordavano le promesse fatte loro l'altra volta di non tenere più questi modi. E domandandogli da che gli era venuto che diceva d'essere il Grasso, s'era che gli paresse d'esser quello, o s'era affinché credessero d'averlo colto in scambio e lo lasciassero; il Grasso non sapeva che rispondere, e stava sopra di sé, e cominciava a pentirsi d'essere ito con loro: duro gli pareva confessare d'esser Matteo; e dall'altra parte dicendo: «S'io dico di nuovo essere il Grasso, forse che non mi vorranno, e avrò perduto la casa loro e la mia»; prometteva loro non tenere più simili modi; e a quella parte d'aver loro detto d'essere il Grasso non rispondeva, ma metteva tempo in mezzo. E in questi termini giunsero a casa, e giunti qui se n'andarono con costui in una camera terrena, dicendogli: «Statti qui tanto che sia ora di cena» come non volendolo presentare alla madre per non darle malinconia. Ed essendo qui il fuoco e una tavoletta apparecchiata, l'uno di loro rimase al fuoco con lui, l'altro se n'andò dal prete di Santa Felicità, che era loro parrocchiano, ed era una buona persona, e disse: «Io vengo a voi con fiducia, come deve andare l'uno vicino all'altro, e anche perché voi siete mio e nostro padre spirituale. Noi siamo tre fratelli (perché voi abbiate notizia meglio d'ogni cosa, e vi possiate meglio adoperare) qui assai vostri vicini, come voi avete forse notizia». «Sì» disse il prete, che lo conosceva all'incirca. E colui seguì: «Ed eccovene uno fra noi che ha nome Matteo, il quale ieri fu preso per i suoi debiti alla Mercatanzia; e perché questa non è la prima volta che noi ve l'abbiamo cavato, egli se n'è data tanta malinconia che pare che sia uscito mezzo di sé, e ci pare come una cosa invasata intorno a questo caso, benché in tutte le altre cose in vero egli è quel Matteo che si suole o quasi: e in quello che manca è che si è dato a intendere d'essere diventato un altro uomo che Matteo. Mai udiste la più fantastica cosa! e dice pure d'essere un certo Grasso legnaiuolo, a lui noto però, che sta a bottega dietro San Giovanni, e ha casa lungo Santa Maria del Fiore; e con lui s'è tentato in più modi di trarglielo dal capo, e mai c'è stato rimedio. Per il che noi l'abbiamo tratto di prigione, e ricondotto a casa, e messo in una camera, affinché fuori non siano intese queste sue pazzie; ché sapete che chi una volta comincia a dare di questi segni, tornando poi nel migliore sentimento del mondo, sempre è uccellato. E anche, se nostra madre se ne avvedesse prima che ritornasse, egli potrebbe essere cagione di qualche inconveniente: che ne so io? le donne sono di poco animo, ed ella è cagionevole e vecchia. E pertanto, concludendo, noi vi preghiamo in carità che voi veniate sino a casa (noi v'abbiamo per valente uomo, e sappiamo che voi siete buona persona, e vi fareste coscienza di scoprire simile vergogna; e per questo non abbiamo voluto adoperare altri), e che v'ingegniate a trargli questa fantasia dal capo, e ve ne resteremo sempre obbligati, e presso di Dio sarà di qualche merito: senza contare che voi ne siete anche tenuto rispetto alla salute sua, ché è delle pecorelle vostre, e ne avete a render conto: ché, se gli si fosse volto il cervello essendo in peccato mortale,

morendo senza ritornare, sarebbe forse dannato». Il prete rispose che era il vero, e che era suo obbligo, e non solamente lo voleva fare, ma durarne ogni fatica. E questo è il vero, che, oltre all'obbligo, egli era anche di natura servente. E poi, stato un pezzo sospeso, disse: «Potrebbe essere di qualità che la fatica non si perderebbe; accozzatevi con lui»; aggiungendovi: «Se non si porta pericolo. No, santa Maria!». Disse l'altro: «Oh! io v'intendo, voi volete dire, se fosse infuriato». «Oh, ben sai,» disse il prete «quelli a codesto modo, oltre il prete, non riguarderebbero il Padre, perché pare loro un'altra cosa che quello che è». «Messere il prete, io v'intendo,» disse colui «ché avete ragione di domandarne; ma costui, com'io vi dico, è una cosa invasata piuttosto che infuriata, e per questo da fuori non v'avvedreste voi né persona quasi dei suoi errori; e in vero, se fosse infuriato, noi ne saremmo fuori d'ogni speranza, e non useremmo questa diligenza, perché radi o nessuno ne ritornano. Costui si può piuttosto dire che abbia smarrito un poco la via, che perduta in tutto; e vorremmo che la madre non ne sapesse nulla: e poiché noi speriamo bene, facciamo così». «Se così è, io lo vo' vedere» rispose il prete «e metterci ogni diligenza; ché in vero in codesto grado egli è debito d'ognuno; e conosco che v'è il pericolo di vostra madre, come voi dite, e si vuole ch'ella non abbia codesto dispiacere, se si può». Al che costui lo menò alla casa, e alla camera dov'egli era. Quando il Grasso lo vide, che si sedeva con questi suoi pensieri, si levò ritto, veduto l'abito del prete; e il prete disse: «Buona sera, Matteo»; e il Grasso rispose: «Buona sera e buon anno». «Or così mi dici!» disse il prete, a cui pareva già essere guarito; poi lo prese per la mano, e disse: «Matteo, io sono venuto per starmi un poco teco» e si pose a sedere al fuoco, e se lo tirò con la mano così a lato in su una seggioletta; e veduto che non faceva dimostrazione della pertinacia d'essere il Grasso, come gli era stato detto, cominciò a pigliare qualche speranza di bene, facendo cenni a quello che ve lo aveva condotto che i segni non erano sino a qui se non buoni, e gli fece cenno che rimanesse di fuori, e così fece; poi mosse il prete le parole in questa forma: «Ti deve esser noto, Matteo, com'io sono il tuo prete della parrocchia, e il tuo padre spirituale; e il debito nostro è consolare tutti i nostri popolani di quello che noi possiamo e dell'anima e del corpo. Io sento cose che assai mi dispiacciono, e questo è, che pare che in questi dì tu sia stato in prigione per tuo debito. Io vo' che tu intenda, che queste non sono cose nuove né a te né ad altri, né tali debbono parere, perché questo mondo dà sempre e di queste e delle minori e delle maggiori, e si vuole essere sempre preparati ad avere pazienza; questo dico io, perché odo che tu te n'hai data tanta malinconia che sei stato in sull'impazzire: e valenti uomini non fanno a questo modo, ma con lo scudo della pazienza e della provvidenza, per quanto possono, dove bisogna riparano a ogni cosa, e questo è il senno. Che sciocchezza è questa, fra le altre che io odo, che tu hai fatto, e fai, che tu dica non essere più Matteo, e per ogni modo voglia essere un altro che si chiama il Grasso che è legnaiuolo, e farti uccellare per questa tua pertinacia con tuo poco onore? In vero, Matteo, tu sei molto da riprendere, che per una piccola avversità tu t'abbia posto tanto dolore al cuore che pare che tu sia uscito di te. Per sei fiorini! oh! è questa perciò sì gran cosa?! e anche testé che sono pagati. Matteo mio,» disse il prete stringendogli la mano «io non vo' che tu faccia più così; e per mio amore voglio (e anche per l'onore tuo e di queste tue genti, che mi paiono persone tanto dabbene) tu mi prometta, che da qui innanzi tu ti leverai da questa fantasia, e attenderai ai fatti tuoi, come fanno le persone dabbene e gli altri uomini che hanno qualche sentimento; e raccomandatene a Dio; ché chi pone la speranza in lui non la pone

invano. Ne seguirà che tu farai bene e onore a te, e a questi tuoi fratelli, e a chiunque bene vi vuole, e anche a me. Come! è però sì gran maestro questo Grasso, o sì gran ricco, che tu voglia piuttosto essere lui che te? che vantaggio ci vedi tu a fare così? Poi anche presupponiamo che costui fosse un degno uomo, e che fosse più ricco di te (che, secondo che mi dicono questi tuoi, è piuttosto qualche grado meno), per dire d'esser lui tu non avrai però la sua dignità né le sue ricchezze, quando n'avesse: fa' di questo caso a mio modo, ché ti consiglio di quello che fa per te. Ahimè! fra le altre cose, se ti s'affibbiasse addosso un'infamia di questa ragione, tu porteresti pericolo che i fanciulli non ti si avvicinasero dietro, di che tu saresti in briga e in abominio tutto il tempo della vita tua; e questo sarebbe quello che tu n'avresti guadagnato; e io ti prometto di rapportare bene di te a questi tuoi fratelli, e di farli stare contenti, e d'amarti e aiutarti sempre come buon fratello. Orsù, Matteo, disponiti d'essere uomo e non bestia, e lascia andare queste frascherie: che Grasso e non Grasso? fa' a mio modo, che ti consiglio del bene tuo». E lo guardava in viso dolcemente. Il Grasso, udito costui con quanto amore gli diceva questo fatto, e le accomodate parole ch'egli usava, non dubitando punto d'essere Matteo, in quell'istante gli rispose che era disposto a fare quel che poteva di quello che gli aveva detto: e perché conosceva che di tutto egli diceva il bene suo, gli promise da quel punto innanzi fare ogni forza che mai più si darebbe a credere d'essere il Grasso, come sino a quel punto aveva fatto, se già non ritornasse il Grasso; ma che da lui voleva una grazia, se possibile fosse, e questo era che al Grasso gli voleva un poco parlare per buona cagione; e che parlando con lui egli stimava facilmente levarsi da questo; non s'accozzando con lui, e non parlando, dubitava di promettere cosa a cui non avrebbe atteso poi. Al che il prete ghignò e disse: «Matteo mio, tutto codesto è contrario ai fatti tuoi, e ancora vedo che tu hai questo fatto nel capo: che vuol dire “se già io non ritornassi il Grasso”? io non l'intendo: perché ti bisogna parlare col Grasso? che hai tu a fare con lui? ché quanto più ne parli, e con quante più persone, più discoprirai questo fatto; e tanto è peggio, e tanto è più contro a te». E tanto intorno a ciò gli disse, che quello lo fece contento che non gli dovesse parlare, ma pure malvolentieri glielo consentì. E partendosi il prete disse ai fratelli quello che gli aveva detto, e quello che gli aveva risposto e promesso di fare per ultimo, e che benché con grande difficoltà gliene aveva consentito: e per certo suo parlare, che non intendeva così bene, non sapeva bene affatto in vero se gli avrebbe atteso, ma che aveva fatto quello ch'egli aveva potuto. Uno di quei fratelli gli pose un grosso d'argento in mano per fare più credibile la cosa, e lo ringraziarono dell'opera sua, e lo pregarono che pregasse Dio che lo rendesse loro sano. Il prete aperse la mano e strinse, e, preso commiato da loro, se ne tornò alla chiesa.

Nel tempo che il prete aveva fatto con lui, era venuto segretamente Filippo di ser Brunellesco, e con le maggiori risa del mondo, discosto dalla camera, si fece ragguagliare di tutto da uno di quei fratelli, e dell'uscire della prigione, e di quello di cui avevano ragionato per la via, e dipoi; e nel raccontargli ciò, gli disse di quel giudice che avevano veduto in prigione parlare col Grasso, e come l'avevano veduto uscire libero; e Filippo aveva tutto bene notato e riposto nella memoria, aggiunto a quello che gli disse il riscuotitore che lo fece pigliare. E avendo recato in una guastaduzza un beveraggio, disse a colui: «Fate che, mentre che voi cenate, gli diate a bere questo, o in vino o in che modo vi pare che non se ne avveda. Questo è un oppio, che lo farà sì forte dormire che, mazzicandolo tutto, egli non si sentirebbe che parecchie ore di tempo dopo»; e fatta questa conclusione con costoro, andò via.

I fratelli, tornati in camera, si posero a cena col Grasso, che erano già valicate le tre ore e mezzo, e così cenando gli diedero il beveraggio, che non era né ostico né amaro, per modo che non se ne avvide. E cenato che ebbero, stati un poco al fuoco, ragionando tuttavia di questi suoi cattivi modi, e pregandolo che per sua fé fosse contento di rimanersi di questi modi, e massimamente per loro amore e per amore della madre, di questa pazzia di credersi esser diventato un altro; e che era troppo grande errore, e che non si meravigliasse se lo pregavano, che noceva quasi meno a loro che a lui: ché il di era intervenuto questo caso, che passando per Mercato Nuovo per provvedere a quei danari, uno di loro si sentì dire dietro: «Vedi colui che è smemorato, che ha dimenticato essere chi egli è, e gli par essere diventato un altro»; benché un altro dicesse: «Non è quello, è il fratello». E mentre ch'erano in su questi ragionamenti la medicina dell'oppio cominciò a lavorare per modo che il Grasso non poteva tenere gli occhi aperti; a cui costoro dissero: «Pare, Matteo, che tu caschi di sonno. Dovesti poco dormire stanotte passata». E colsero nel segno. A cui il Grasso rispose: «Io vi prometto che, da che nacqui, mai ebbi sì gran sonno». Costoro gli dissero: «Vatti a letto a tua posta»; e a fatica fu fornito di spogliarsi, e, itosene nel letto, s'addormentò in forma che, come aveva detto Filippo, avendolo mazzicato non si sarebbe sentito; e russava come un porco.

In su l'ora a ciò deputata tornò Filippo di ser Brunellesco con sei compagni, perché egli era grande e grosso, tutti e sei di quelli della cena del Pecori, e persone aitanti, e nuovi pesci e sollazzevoli, che desideravano d'essere partecipi di questo sollazzo, avendone cominciato a intendere parte, perché egli li aveva tutti ragguagliati d'ogni cosa col maggiore sollazzo del mondo, ed entrarono nella camera dov'egli era, e sentendolo forte dormire, lo presero e misero in una zana con tutti i suoi panni, e lo portarono a casa sua, ove per ventura la madre non era ancora tornata di villa, e loro sapevano tutto, ché vegliavano ogni cosa. Lo misero nel letto, e posero i panni suoi dov'egli era uso a porli; ma lui, che soleva dormire da capo, lo posero dai piè; e fatto questo tolsero la chiave della bottega, che era appiccata alla sua correggia, e se n'andarono a detta bottega, e, entrati dentro, tutti i suoi ferramenti da lavoro tramutarono da un luogo a un altro; e così fecero dei ferri delle pialle, mettendo dove stava il taglio di sopra, e così dei manici dei martelli, e alle seghe mettendo i denti di dentro, e così in effetti fecero a tutte le sue masserizie di bottega che poterono, e tutta la bottega travolsero, che pareva che vi fossero stati i demoni; e trambustato ogni cosa, riserrarono la bottega e riportarono la chiave a casa del Grasso e l'appiccarono dov'egli era uso ad appiccarla; e usciti fuori, e riserrato l'uscio, se n'andarono a dormire a casa loro.

Il Grasso, alloppiato dal beveraggio, dormì tutta quella notte senza mai risentirsi. Ma la mattina in su l'avemaria di Santa Maria del Fiore, avendo fatto il beveraggio tutta l'opera sua, si destò essendo già buona mattina, riconosciuto la campana e aperto gli occhi, e veduto alcuno spiraglio per la camera, riconobbe essere in casa sua, e gli venne una grande allegrezza al cuore subito, parendogli essere ritornato il Grasso e in signoria d'ogni sua cosa, parendogli prima avere peggio che in compromesso, e quasi lacrimava per letizia non stando in sé; ma pure gli dava noia, e si meravigliava d'essere ai piè del letto, ché soleva dormire da capo; e ricordandosi delle cose successe, e dove s'era coricato la sera, e dove si trovava allora, entrò subito in una fantasia d'ambiguità: se aveva sognato quello, o se sognava al presente; e gli pareva di certo vero quando l'una cosa e quando l'altra; e guardava la camera dicendo: «Questa è pure la camera mia quando

ero Matteo, ma quando entrai io qui?», e quando si toccava con l'una mano il braccio dell'altra e quando il contrario, e quando il petto, affermando certo d'essere il Grasso: poi si rivolgeva: «Se così è, come andai io preso per Matteo? ché mi ricordo pure ch'io stetti in prigione, e che mai nessuno mi conobbe se non per Matteo, e che io ne fui cavato da quei due fratelli; ch'io andai a Santa Felicità, e il prete mi parlò cotanto, e cenai, e andai a letto laggiù, che mi venne sì gran sonno». Ed era in grandissima confusione di nuovo se era stato sogno, o se sognava allora; e cominciò di nuovo ad avere dispiacere d'animo, ma non di condizione che non vi lampeggiasse dentro sempre qualche cosa di letizia, ricordandosi di quello che gli aveva detto quel giudice in prigione, stimandosi di dovere piuttosto essere ritornato il Grasso che altro; e bene che si ricordasse di tutto quanto successo dalla presura sino a dove s'era coricato la sera dinnanzi, non gli dava noia essendo ritornato il Grasso, ma gli pareva che fosse andata per i piè suoi. Poi si gli mutava l'animo nelle cose di prima, e ridiceva fra sé medesimo: «Chi sa s'io mi son sognato quello, o s'io mi sogno testé?» e dopo qualche sospiro corale disse: «Dio m'aiuti». E uscito dal letto come addietro e vestitosi, tolse la chiave della bottega e se n'andò là, e, aperta, vide in comune e in particolare tutte le masserizie travolte. Ed essendo ancora nell'inestricabile pensiero della camera, veduto questo, in un punto da nuovi pensieri fu assalito, cancellando tutti quelli vecchi con lo stoppaccio del calamaio, e mentre che si veniva ricordando di questi suoi casi, non fermando bene nell'animo se lo faceva o se sognava, ritornando alla letizia d'essere ritornato il Grasso e in possesso delle sue cose, eccoti giungere i due fratelli di Matteo, e trovatolo così impicciato, facendo vista di non conoscerlo, disse uno di loro: «Buondi, maestro». Il Grasso, rivoltosi e riconosciutoli, senza rispondere al saluto, e senza agio di pensare alla risposta o consigliarsi seco, disse: «Che andate voi cercando?». Rispose uno di loro: «È vero che noi abbiamo un nostro fratello, che aveva nome Matteo, il quale da alcuni dì in qua, per una presura fattagli per i suoi debiti, per malinconia gli s'è un poco volto il cervello. Egli è di nostra vergogna perciò, ma è pur così; e tra le altre cose che dice, c'è di non esser più Matteo, come egli ha nome, ma il maestro di questa bottega, che pare che si chiami il Grasso; e noi avendolo molto ammonito, e fattoglielo dire, né con mezzo né con altro non lo possiamo rimuovere da questa semplicità, o stoltezza come che noi la vogliamo chiamare. E pure iersera vi conducemmo il prete nostro da Santa Felicità (ché stiamo in quel suo popolo, ed è una buona persona), ed egli gli aveva promesso di levarsi questa fantasia dalla testa, e cenò della migliore voglia del mondo, e se n'andò a dormire in nostra presenza; poi stamani, che persona non lo sentì, lasciò l'uscio aperto, e, forse fu ancora molto tempo innanzi d'ì, uscì di casa: dove si sia ito noi non lo sappiamo; e pertanto noi eravamo venuti qui per vedere se ci era capitato, o se tu ce ne sapessi dire nulla». Come il Grasso intese che costoro, che il dì innanzi l'avevano tratto di prigione a loro spese, e così ricevutolo in casa a mangiare e albergare, non lo conoscevano per loro fratello, gli parve in tutto essere certificato d'essere ritornato il Grasso, giacché s'era veduto anche venire da casa sua, e fece pensiero di sbeffeggiarli, non toccandogli il culo la camicia per la letizia, e disse loro: «Io guarderei se fosse alla Misericordia, s'egli è fanciullo». Ma non stette fermo in questo pensiero, ché avendo tra le mani un pialletto, con cui veniva racconciando il ferro, pigliandolo così a piena mano (ché aveva un gran manone), li guardò in viso: al che coloro, non trovandolo della vena che s'aspettavano, ebbero paura che non traesse loro, e fecero pensiero di levarglisi da innanzi, e ritrarsi.

E il vero è che il Grasso non era di quell'animo; nientedimeno, partiti costoro, non potendo il Grasso pensare come questa cosa fosse andata, fece pensiero di lasciare per un poco la bottega, e andarsene sino in Santa Maria del Fiore, per avere agio di pensare ai fatti suoi, e per certificarsi meglio s'egli era il Grasso o Matteo nei riscontri degli uomini; ancora che a motivo d'essere albergato in casa sua, e perché quei due fratelli non lo conoscevano più per Matteo, gliene pareva quasi essere certo. E girandogli quella ambiguità di nuovo nella testa, s'era stato sogno o davvero, e quello ch'egli era allora, andava ora verso il mantello, che voleva torre, ora lo dimenticava e si volgeva a un altro luogo, e ora ritornava a quello pieno d'albagia: pure fece tanto che vi si abbatté; e tirato lo sportello a sé, e andando verso la chiesa, come col mantello, quando andava verso quella quattro passi, e quando ne tornava indietro tre. Alla fine vi si condusse dicendo fra sé medesimo: «Questo è stato uno strano caso: dica il giudice ciò che vuole, io non so come questo caso sia andato»; poi diceva: «Errando ognuno, non uno solo, nel conoscermi, per certo ne deve essere qualche cosa». E cercando di spiccarsi da questi pensieri e cercare solamente s'era bene ritornato il Grasso, non se ne poteva spiccare; e rispetto al caso suo dubitava tuttavia di non trasmutarsi in Matteo medesimo, o in qualche altro. E con tutti questi pensieri che gli attraversavano la mente, a un tratto desiderava d'intendere, per esser chiaro s'era come gli aveva detto il giudice, quello che era stato in questo tempo di Matteo: e non parendogli qui d'essere veduto da chi lo appuntasse, andava in giù e in su, secondo che riferì poi chi lo incontrò, che pareva un leone ferito.

Era di di lavoro, e v'era poca gente e non si guardava da persona, e gli pareva luogo da sfogarsi con sé medesimo: ed essendo in questi termini per chiesa, incontrò Filippo e Donatello, che andavano ragionando insieme, come era loro usanza; essendovi quella volta andati a sommo studio, ché erano stati di vedetta, e che lo videro entrare. Filippo sapeva che il Grasso non aveva notizia alcuna né se quella era giarda, né se quella non l'era; né stato era il caso che potesse avere sospetto di loro: e quello che gli avevano fatto, pareva loro averlo fatto molto nettamente e coperto. Filippo, mostrandosi assai lieto, facendosi dalla lunga per dissimulare bene, disse: «Le cose andarono pure assai bene di mia madre, fu un accidente, che quando fui a casa era già quasi passato via, e però non mandai per te: ella l'ha avuto altre volte; i vecchi fanno così. Io non t'ho veduto poi: che fu di te iersera? hai inteso questo caso di Matteo Mannini?». Ed egli impazzito, non volgendosi meno verso Donatello che verso lui: «Che cosa è?» disse Donato. Rispose Filippo: «Non sai tu?» e volgendosi al Grasso gli disse: «Pare che la sera che noi eravamo insieme, colà tra le due e le tre ore, egli fosse preso qui circa la piazza; ed era con i messi colui che lo faceva pigliare (non so io chi fosse, ma questo non fa nulla al fatto) e diceva a messi e famigli pure: “Chi volete voi? voi m'avete colto in scambio, io non ho debito con persona, io sono il Grasso legnaiuolo, volete voi me?”». Al Grasso pareva che quello che Filippo diceva fosse naturale, e fuori d'ogni sospetto d'essere consapevole di lui d'alcuna cosa; e seguì Filippo così: «Quello che lo faceva pigliare gli si accostò, perché il messo gli disse: “Guarda quello che tu ci fai fare, noi stiamo a te di questo fatto; se non è quello, tu ti perderai le spese; ché noi vorremo essere pagati; senza che senza colpa noi anche ne potremo aver briga”. Quello che lo faceva pigliare, che era un riscuotitore d'un fondaco, gli s'accostò, e lo guardò fiso, e disse: “Contraffà il viso, il ribaldo”; poi ripostogli mente disse: “Egli è pur Matteo, menatelo via, la buscherà questa volta”; e mentre che lo menavano, disse sempre per la via che era

il Grasso legnaiuolo, affermando: “Per tale segnale, ch’io serrai pure testé la bottega”; e mostrava una chiave» che eran tutte cose ch’egli aveva fatto, che erano intervenute appunto com’era stato a Filippo riferito da quel giovane, e seguiva: «E odo che fu una festa medesimamente nella Mercatanzia. Può essere che tu non abbia udito nulla?! ché se n’è fatto le maggiori risa del mondo». Donatello fece anche lui vista di non saperne nulla; poi disse: «Io mi ricordo pure testé che se ne ragionò ieri in bottega; ma io ero in fantasie e infaccendato, e non vi badai. Ma io sentii, ora che mi ricordo, questi nomi Matteo e Grasso, e “andar preso”, e non fui accorto di domandarne poi, non avendo allora nel capo il Grasso. Deh, dimmi un poco, Filippo, che caso è questo, poiché tu lo sai: oh, questo è bene da ridere sì, che n’andava preso, e non voleva essere Matteo; com’è ito questo fatto?». Disse Filippo: «Non può essere che il Grasso non lo sappia. Che fu ieri di te? può essere che non ti fosse venuto a dire a bottega, ché odo che se ne tennero cento cerchi per Firenze» disse per dargli bene in sul viso. «Io fui tre o quattro volte ieri per venire a bottega tua per intendere questo fatto, e non so perché si restò ch’io non vi venni». Il Grasso guardava ora Filippo e ora Donatello, e voleva rispondere ora all’uno e ora all’altro, e mozzava le parole, e un tratto ora qui e ora qua che pareva una tale cosa invasata, come quello che non intendeva bene, se dicevano davvero, o se se l’uccellavano. E dopo un gran sospiro disse: «Filippo, son pure nuove cose queste!». Filippo andò di tratto a quello che voleva dire, e si tenne con fatica di ghignare; poi disse: «Tu dicevi che non avevi udito nulla; com’è ito questo fatto?» e volevano che con loro insieme si ponesse a sedere per udirlo più ad agio. Il Grasso si pentiva d’aver risposto quelle parole, e non sapeva che fare, ed era tutto impacciato, perché quando gli pareva che costoro ne ragionassero puramente, e quando il contrario. In questo eccoti venire Matteo, che sopraggiunse loro addosso che non se ne avvidero, come quello che era anche lui stato di vedetta (tutti ordini di Filippo); e aiutò la fortuna, ché non poteva giungere più appunto, e salutò. Il Grasso si volse verso lui, e si smarrì affatto, e fu per dire: «Furono testé a bottega i tuoi fratelli, che ti vanno cercando» e poi si tenne. Disse allora Filippo: «Dove vieni tu, Matteo? noi intenderemo pure questo fatto; testé eravamo noi con teco, or ci è ognuno». Disse Donato a Matteo: «Andasti tu preso a queste sere? di’ il vero; ché mi dice Filippo—». «Che non andò forse mai presa persona?» disse Matteo; poi disse a Filippo, che lo guardava in viso: «Vengo da casa». «Oh,» disse Filippo «si diceva che tu eri stato preso». «Ben, io fui preso; e fu pagato, e sono uscito: io sono pure qui, che diavolo è questo! non si ha a ragionare mai più altro che dei fatti miei? tutta mattina me n’ha infradiciato mia madre, tosto ch’io fui in casa; e quei miei fratelli stanno intozzati, e mi guardano come se io mettessi corna poi ch’io tornai di villa, e mi dicono testé che mi incontrano qua: “A che ora andasti tu stamani fuori, e lasciasti l’uscio aperto?”; mi paiono impazziti insieme con mia madre: io non l’intendo: e dicono non so che preso, e che hanno pagato per me: pazzie in effetti». Disse Filippo: «Dove sei tu stato? è parecchi dì che io non ti vidi». Disse Matteo: «Io ti dirò la propria verità a te, Filippo: il vero è che io avevo debito con un fondaco di sei fiorini di suggello, che l’ho tenuto in parole un pezzo, perché io sono stato tenuto anche io, che ne ho da avere otto da uno di Empoli, e li dovevo avere parecchie coppie di di fa, secondo che ultimamente m’aveva promesso, che li avevo designati per questo, e che m’avanzasse. Io promisi al creditore mio il sabato di darglieli il martedì, che non mancherebbe per nulla, come m’aveva promesso colui; e avendo lui la sentenza (ché in vero è un pezzo ch’io glieli ho avuti da dare, che sono stato in

disagio di danari), affinché non mi facesse villania, io presi partito d'andarmene qui al luogo nostro a Certosa, e vi son stato due dì, e perciò non m'hai veduto, ché non è un'ora che io tornai: ed eccomi avvenuto il più bel caso che udisi mai. Io me n'andai in villa martedì dopo a desinare; e poiché io non avevo faccenda, ed è mille anni che non vi si andò, e non v'è nulla, se non un letto (ché noi facciamo venire il vino di vendemmia, e così ogni altra cosa nei tempi loro), io m'andai dondolando per la via per consumare tempo, e bevvi due tratti al Galluzzo, per non avere a dare a cena noia al lavoratore, e giunsi a casa di notte, e gli chiesi un poco di lume, e me n'andai a letto. È cosa da ridere quello ch'io vi dirò testé; mi ci pare ognuno impazzito, io lo dirò di nuovo; e io lo sono forse più che gli altri: io m'allacciavo stamani in villa, e avevo aperto una finestra: vi dirò il vero: io non so se io mi sogno testé, o s'io m'ho sognato quello ch'io vi dirò: mi pare essere un altro stamane a me: Filippo, è cosa da ridere; or lasciamo andare. Dice il lavoratore mio, che m'aveva dato il lume: "Che fu ieri di voi?". Dico io: "Non mi vedesti tu iersera?". Dice colui: "Non io, quando?". Dico io: "Smemorato! non m'accendesti tu la lucerna, ché sai che quella non ardeva?". Dice colui: "Sì, la sera innanzi; ma iersera non vi vidi, né ieri in tutto dì; mi credevo che voi ve ne foste ito a Firenze, e mi meravigliavo che voi non m'aveste detto nulla, stimandomi che voi ci foste venuto per qualche cagione". Dunque dormii io tutto il dì di ieri: e domando al lavoratore: "Che è oggi?"; ed egli mi dice che è giovedì. In effetti, Filippo, io trovo che io ho dormito un dì intero e due notti intere senza mai risentirmi: io ho fatto un sonno solo».

Filippo e Donatello facevano vista di meravigliarsi assai, e stavano con attenzione a udire. Disse Filippo: «La polvere deve essere ita giù». Disse Matteo: «Io vi so dire che la veggo». «Non sarebbe da stare a scotto teco» disse Donato. Ma questo avere dormito tutto questo tempo, che era stato il caso del Grasso, lo faceva meravigliare, e diceva fra sé medesimo: «Io non ho rimedio nessuno, io ho a impazzire di certo; questo non avrei io mai creduto da tre dì indietro, eppure sono...». E seguì il suo dire Matteo: «Ma io ho sognato le più pazze cose che si sentissero mai». Disse Filippo: «Il capo vuoto v'è, si vorrebbe mangiare». «E riscontro testé» seguì Matteo «un garzone del fondaco di quei sei fiorini, che mi fa scusa, e mi dice che non mi fece pigliare lui, che è quello che me li suole chiedere, un buon garzone, e dice: "Mi duole di tante spese, quante voi n'avete avuto su: e per quello che io veggo, sono pagati". E insieme con queste parole ho io intese le parole di mia madre in vero, e di quei miei fratelli, che mi parevano impazziti: com'io vi dicevo testé, li hanno pagati, ma in che modo, questo non so io ancora: io volli intendere da questo garzone; e in effetti questo tempo che io m'ho creduto dormire, come le cose siano andate, io sono stato la maggior parte in prigione: Filippo, acconciala tu, ch'io per me non so come questo fatto sia andato: mi pareva mille anni di vederti, per dirtelo e riderne teco». Poi si volta al Grasso, e dice: «Io sono stato la maggior parte di questo tempo tra casa tua e bottega tua; io t'ho da fare ridere. Io mi trovo aver pagato un debito di parecchi fiorini, e mi pareva, in questo tempo ch'io ho dormito, essere un altro: oh, è così certo come io mi veggo qui tra voi; ma chi sa s'io mi sogno testé o allora?». Disse Donato: «Io non t'ho inteso bene, di' un'altra volta; io pensavo ad altro. Oh, voi mi fate impazzire a me. Oh, tu dicevi testé che eri stato in villa». Al che Matteo: «Io m'intendo bene io». Disse Filippo: «Devi voler dire sognando». Allora Matteo disse: «Filippo m'ha inteso». Il Grasso non fece mai, zitto; e stava come uno invasato, e molto attento a udire, per vedere s'egli era stato lui

in quel tempo. Filippo stava come un porcellino grattato, e perché qualcuno faceva segno di fare cerchio, perché quando l'uno e quando l'altro di costoro non si poteva tenere di ridere qualche poco, dal Grasso in fuori che era trasognato, Filippo, preso per la mano il Grasso, disse a tutti quanti: «Andiamocene un poco in coro, e non si farà cerchio; ché questa è una delle più belle storie che udisi mai nei miei dì, questo voglio intendere io. Deh, dimmi un poco, Matteo, questa storia, e ne udirai un'altra da me in un altro luogo, che s'è detta qui per tutta la terra, che mi accenni che non è tutt'una»; e si posero tutti a sedere in uno di quei canti del coro, che si potevano largamente vedere l'uno con l'altro: il quale coro in quei tempi era tra i due pilastri, che sono prima che s'entri nella Tribuna; e stati un poco, perché Filippo mostrava d'aspettare quello che diceva Matteo, e Matteo d'aspettare Filippo, Filippo cominciò a parlare prima, e rivolgendosi più verso Matteo, che teneva il sacco bene, che verso il Grasso, perché il Grasso non se ne guastasse, disse queste parole ridendo: «Odi quello che s'è detto per Firenze: io l'ho testé detto a costoro, come si dice, e udiremo poi te, poiché tu vuoi ch'io dica prima io. Si dice che lunedì sera tu fosti preso». «Preso io?» disse Matteo. «Sì,» disse Filippo «per questo tuo debito che tu dici»; e volgendosi verso Donato disse: «Vedi che v'era pure qualche cosa». Disse Donato a Matteo: «Dovette essere quand'io ti trovai che tu picchiavi l'uscio al Grasso l'altra sera». Disse Matteo: «Quando? io non so s'io picchiai mai il suo uscio». «Come non picchiasti il suo uscio?» disse Donato «non ti favellai io all'uscio suo?». Matteo fece viso di meravigliarsi, e seguitando le parole Filippo con Matteo: «E che tu dicevi per la via, e prima ai messi, e a colui che ti faceva pigliare: "Voi m'avete colto in scambio, voi non volete me, io non ho debito con persona", e ti difendevi quanto tu potevi con dire che tu eri pure il Grasso. E tu dici che eri in villa, e secondo che tu mostri, e a quell'ora, nel letto e dormivi; questo fatto com'è andato?». «Si dica che vuole,» disse Matteo «ma tu motteggi: io sono stato in villa, com'io v'ho detto, e per non n'essere preso, ché in vero n'avevo paura. E quello che dice Donato testé, io lo giurerei in su la pietra sagrata, che né allora né mai io non picchiai l'uscio del Grasso. Intendete com'è ita la cosa, che è differente cento miglia da codesta. Io commisi a un notaio mio amico, che sta in Palagio, che mi facesse avere un bollettino per debito, e che me lo mandasse sino in villa, e credetti d'averlo sino ieri. Il notaio mi scrisse una polizza stamani a buon'ora, e mi mandò un tavolaccino a posta fatta, dicendomi che i Collegi non s'erano radunati, e che erano in villa, una parte, e che, non essendovi altra necessità, i Signori non li avevano voluti far tornare per i bollettini: aggiungendovi ch'io potrei soprastare in villa qualche dì, s'io aspettavo questo; e perciò sono tornato, e sto in sul noce, e sono stato; ma poiché son pagati, va bene. Filippo e Donato, questo è proprio il vero. Ma quello ch'io ho sognato in frattempo è cosa da ridere veramente, Filippo, senza motteggiare: né mai mi parve sognare cosa, che nel sogno mi paresse più vera. Mi pareva essere in casa di costui» e toccò il Grasso «e che la madre fosse mia madre; e così favellavo domesticamente con lei, come se ella fosse proprio, e qui mangiavo e ragionavo dei miei fatti, ed ella mi rispondeva; ché ho nel capo mille cose che lei mi disse; e me n'andavo a letto in quella casa, e mi levavo, e andavo a bottega a legnaiuolo, e mi pareva volere lavorare, com'io ho veduto mille volte il Grasso quand'io mi sto a bottega con lui alcune volte; ma non mi pareva che vi fosse ferro che stesse nell'ordine suo, e tutti li racconciavo». Il Grasso lo guardava come impazzito, che pure allora aveva avuto i ferri fra le mani. E seguitò Matteo: «E poi, provandoli per lavorare, non mi servivano, e tutti mi facevano a un modo, e mi pareva

porre altrove che dove usavano di stare, con animo di racconciarli quando avessi tempo, e toglievo degli altri, e tutti mi riuscivano a un modo; e mi pareva rispondere a chi mi veniva a domandar delle cose, come se io fossi stato proprio lui, ché così mi pareva essere in effetti; e andavo a desinare, e ritornavo a bottega, e la sera serravo e andavo a casa e a letto, com'io ho detto, e la casa mi pareva proprio com'è, e com'io l'ho veduta, ché in vero vi sono stato col Grasso, come sa».

Il Grasso era stato ammutolito un'ora, e non gli pareva potere fare proposito che al dirlo facesse per lui innanzi a Filippo, che sapeva che vedeva il pelo nell'uovo; ma questo sogno gli aveva racconciato la cappellina in capo, che non gli poteva stare meglio, d'esser in un viluppo inestricabile: il dire di quel sogno d'un dì e due notti gli pareva che avesse condito tutto il tempo dei travagli suoi. E Filippo e Donato si facevano le maggiori meraviglie del mondo di questo sogno. Poi disse Filippo: «A questo modo non pare che tu andassi preso, o Matteo; e tu dici pure che colui è stato pagato, e che tu sei stato in villa: questa è una matassa che non la rinverrebbe Aristotele». Disse il Grasso, aguzzando la bocca, e menando il capo, e pensando forse quello che Matteo diceva, che gli pareva esser diventato lui, e quello che quel giudice gli aveva detto nella Mercatanzia: «Filippo, queste sono nuove cose, e, per quello che io sento, sono venute altre volte: Matteo ha detto, e voi avete detto, e anche io avrei da dire, e forse tanto e in modo che voi mi terreste pazzo; io mi voglio stare cheto: Filippo, deh, non ne ragioniamo più». E allora veramente gli parve che quello che aveva detto quel giudice fosse un'espressa verità, avendo tanti riscontri; e certissimamente per quel tempo gli pareva essere stato Matteo, e che Matteo fosse stato lui; ma per via di quel dormire, che Matteo avesse avuto meno travagli, e non di tanta importanza, né molto molesti, rispetto alla qualità di colui ch'egli era diventato. Ma ora gli pareva pure esser ritornato il Grasso, vedendo e udendo la storia di Matteo, che anche non era più il Grasso: e non essendo ancora tornata la madre da Polverosa, gli pareva mille anni di vederla per domandarle se in fra questi tempi ella fosse stata in Firenze, e chi era, quella sera che picchiò, stato in casa con lei, e chi aveva aperto la bottega in frattempo; e prese commiato da loro, che non lo poterono in nessun modo ritenere; benché non gli facessero altro che leggera e cortese forza, perché non se ne guastasse ancora, e perché desideravano di potersi sfogare di ridere, ché non ne potevano più. Pure Filippo disse queste parole: «Si vuole che noi ceniamo una sera insieme»; d'onde il Grasso, senza rispondere a quello, partì.

Se Filippo e Donato e Matteo risero poi fra loro non è da domandare; ché, per chi li vide e udì, parevano impazziti più che il Grasso, e massimamente Donato e Matteo, che non si potevano in nessun modo ritenere. Filippo ghignava e guardava l'uno e l'altro. Il Grasso fece pensiero di serrare la bottega, e andarsene insino in Polverosa, secondo che vide per esperienza, dove, trovandosi con la madre, non trovò che fosse stata in Firenze, e gli disse per quale caso ella era soprastata. Il perché, pensando e ripensando sopra questo fatto, e ritornando in sé e in Firenze, concluse che fosse una beffa, non intendendo però il come; ma gli pareva così, non essendo in questo tempo stata la madre in Firenze, e la casa tanto senza persona: e non se ne poteva scoprire, e non gli dava il cuore di difendersi d'essere vignato, essendogliene ragionato per persona; e massimamente gli dava noia il travagliarsene Filippo, che non gli pareva di potersene riparare. Fu perciò che fece pensiero d'andarsene in Ungheria, ricordandosi pure allora che v'era stato richiesto, e fece pensiero di trovare chi lo aveva tentato, che era uno stato già suo compagno,

e anche insieme stati con maestro Pellegrino delle tarsie, che stava in Terma, il quale giovane alcuni anni innanzi s'era partito, e se n'era ito in Ungheria, e là aveva fatto molto bene i fatti suoi per mezzo di Filippo Scolari, che si diceva lo Spano, nostro cittadino, che era allora capitano generale dell'esercito di Gismondo; che fu figliuolo questo Gismondo di Carlo re di Boemia, e fu re d'Ungheria, un savio e avveduto re, che fu poi eletto imperatore al tempo di Gregorio XII, e fu coronato Cesare da papa Eugenio IV. E questo Spano dava recapito a tutti i fiorentini che vi capitavano, che avessero virtù, o intellettuale o manuale, come quello che era un signor molto dabbene, e amava la nazione oltremodo, come doveva amarla lui, e fece a molti del bene. In questo tempo era venuto questo tale in Firenze per sapere se poteva condurre di là qualche maestro dell'arte sua, per molti lavori che egli aveva tolti a fare, e più e più volte n'aveva ragionato col Grasso, pregandolo che v'andasse, mostrandogli che in poco tempo si sarebbero fatti ricchi. Il Grasso lo incontrò a caso: fattogli si innanzi gli disse: «Tu m'hai più volte ragionato del venire teco in Ungheria, e io t'ho sempre detto di no; ora, per un caso che m'è intervenuto, e per certa differenza ch'io ho avuto con mia madre, ho deliberato, in caso che tu voglia, di venire: ma, se tu hai il capo a ciò, io voglio essere mosso domattina, poiché, se io soprastessi, la venuta mia sarebbe impedita». Colui gli rispose che quello gli era molto caro, ma che così l'altra mattina non poteva, perché non aveva ancora spedita ogni sua faccenda; ma che v'andasse quando volesse, e lo aspettasse a Bologna, e che in pochi dì vi sarebbe stato: e così rimase il Grasso per contento. Rimasti d'accordo con le condizioni insieme, tornatosene il Grasso a bottega, tolse alcuni suoi ferri, e sue bazzicature per portare, e tolse qualche danaro ch'egli aveva: e fatto questo, se n'andò in borgo San Lorenzo, e tolse un ronzino da rimettere a Bologna, e la mattina seguente vi montò su, e prese il cammino verso quella, senza farne motto o a parenti o ad altro, che pareva ch'egli avesse la caccia dietro: e lasciò in casa una lettera che s'indirizzava alla madre, la quale diceva ch'ella s'obbligasse per la dote con chi era rimasto in bottega, e che se n'era andato in Ungheria con intenzione di stare più anni. E mentre ch'egli andava per Firenze (ché si lasciò anche vedere il meno che poté in quel breve tempo, pure gli era necessario il fare così), e sino a poi ch'egli era a cavallo, s'abbatté in qualche luogo, dove sentì che si ragionava di questo suo caso, ognun ridendo e facendosene beffe; e sentì da qualcuno così di rimbalzo che era stata una giarda. Le quali cose erano uscite prima da quel garzone che lo fece pigliare, e poi da quel giudice; ché Filippo così sollazzevolmente s'era accozzato con lui, e domandatogli quello che il Grasso diceva in prigione, e scopertogli il caso, di che il giudice l'aveva con le maggiori risa del mondo ragguagliato di tutto; e generalmente si diceva per Firenze che gli era stata fatta da Filippo di ser Brunellesco; la qual cosa quadrava molto al Grasso, che sapeva chi Filippo era, e troppo bene, poiché s'avvide ch'egli era dileggiato, s'avvisava che fosse venuto da lui: e questi ragionamenti tutti lo confortavano grandemente a seguire il suo proposito. E in questo modo parti il Grasso da Firenze, e lui e il compagno da Bologna se n'andarono in Ungheria. Questa brigata della cena seguì nell'ordine suo di ritrovarsi alle volte insieme; e per la prima volta che si ritrovarono di nuovo, fu in quel medesimo luogo con Tomaso Pecori. E quasi rispetto a quella giarda, per riderne tutti insieme, vollero quel giudice che era sostenuto nella Mercatanzia, che, intendendo chi essi erano, v'andò volentieri, sì per avere la familiarità d'alcuno, sì per essere più interamente ragguagliato del tutto, e sì per ragguagliarne loro, ché vedeva che n'avevano voglia; e così vi vollero quel garzone

che fu col messo, Matteo e quei due fratelli che menarono la danza della prigione e di casa e al fuoco. Vollero il notaio della cassa e non vi poté andare. Il giudice con gran piacere udì tutto il caso successo, e così disse loro le domande sue, e quello ch'egli aveva risposto d'Apuleio e di Circe e d'Atteone e del suo lavoratore, per farglielie vieppiù verosimili; dicendo: «Se altro mi fosse occorso, anche gliel'avrei detto»; e si facevano le maggiori risa del mondo, balzando di questo caso in quell'altro secondo che si ricordavano. E veduto come il caso era successo, e quanto la fortuna aveva servito, e del prete e del giudice e d'ogni altro avvenimento generalmente, di modo che quel giudice usò loro questo motto, che non si ricordava essere mai stato in tutto il tempo della vita sua a convito dov'egli avesse avuto maggiore quantità di vivande e migliori; e che la maggior parte erano state sì buone che rare volte o non mai ne capitava nelle mense dei re e degli imperatori, non che degli altri minori principi, e di uomini privati come erano loro. E non v'era nessuno che non gli paresse malagevole, quando fosse intervenuta a lui, a difendersi della natta; tanta era stata la cautela e l'ordine di Filippo. Il Grasso e il compagno, giunti in Ungheria, si dettero da fare, ed ebbero buona ventura; perciò in pochi anni vi diventarono ricchi, secondo le loro condizioni, per favore del detto Spano, che lo fece maestro ingegnere, e si chiamava Maestro Manetto da Firenze, e vi stette con buona reputazione, e se lo menava seco in campo, quando egli andava negli eserciti, e gli dava buona provvigione, e alcuna volta bei e ricchi doni, che certi casi sopportavano, perché lo Spano era liberale e magnanimo, come se fosse nato d'un re, verso ogni uomo, ma massimamente verso i fiorentini che, oltre alle altre virtù loro, erano di quelle cagioni che l'avevano tirato in quel luogo; e si poteva il Grasso fare ogni sua faccenda, ché ne fece col compagno e senza assai, quando non era in campo. E venne poi in Firenze più volte in spazio di più anni per più mesi per volta; e alla sua prima venuta, essendogli domandato da Filippo della cagione della partita da Firenze in tanta furia e senza conferire nulla cogli amici, ordinatamente gli disse questa novella ridendo continuamente, con mille bei casi dentro, che erano stati in lui proprio, che non si potevano sapere per altri, e dell'essere il Grasso, e del non essere, e se egli aveva sognato, o se sognava quand'egli rammemorava il passato: di condizione che Filippo non n'aveva mai nel passato risone sì di buon cuore come fece questa volta. Il Grasso lo guardava in viso dicendogli: «Voi lo sapete meglio di me, che mi dileggiaste tanto in Santa Maria del Fiore». Diceva Filippo: «Lascia pure fare, questa ti darà ancora più fama che cosa che tu facesti mai o con lo Spano o con Gismondo, e si dirà di te di qui a cento anni». Il Grasso rideva, e Filippo non meno questa volta: e con tutto questo mai sapeva stare con altri che con Filippo quando gli avanzava un punto di tempo, ancora che fosse certificato d'ogni cosa; e Filippo motteggiava quand'egli era con lui, e diceva: «Io sapevo sino allora ch'io ti avevo a fare ricco; ce ne sono assai che vorrebbero essere stati il Grasso, e che fosse loro stata fatta una di queste natte: tu ne sei arricchito, e sei stato familiare dell'imperatore del mondo, e dello Spano, e di molti altri gran principi e baroni». E in effetti questa sua tornata, o venuta, e le altre che furono poi, ritenendosi egli sempre con Filippo, dettero occasione e agio a Filippo, in più tempo e più volte, d'esamarlo e sottrarlo, mediante il ragguaglio del giudice e di quel garzone, tritamente d'ogni particolare; perciò la maggior parte delle cose da ridere erano state, come si dice, nella mente del Grasso; d'onde n'è nato che la novella s'è potuta più tritamente scrivere, e darne intera notizia, perché Filippo la replicò poi qualche volta appunto, e da quelli che

la udirono s'è tratta poi questa. E ciascuno che la udi da lui afferma che sia impossibile il dirne ogni particolare di come andò, sicché qualcuna delle parti molto piacevoli non sono rimaste addietro, come la raccontava Filippo e come era stata in vero, perché fu raccolta, poi che Filippo morì, da alcuni che l'udirono più volte da lui; come fu da uno che si diceva Antonio di Matteo dalle Porte, da Michelozzo, da Andreino da San Gemignano, che fu suo discepolo e suo erede, dallo Scheggia, da Feo Belcari, da Luca della Robbia, da Antonio di Migliore Guidotti, e da Domenico di Michelino, e da molti altri, benché a suo tempo se ne trovasse scritto qualche cosa, ma non era che un terzo del caso, e in molti luoghi frammentata e mendosa. E ha forse fatto questo bene, che è stata cagione che non si è interamente perduta. A Dio sia grazia, amen.

Francesco M. Cataluccio

L'opera in undici volumi

«Il Foglio», 31 luglio-primò agosto 2021

Al Catalogo adelphiano, come opera unitaria e coerente, si è aggiunto, come una spina dorsale, il Libro di Roberto Calasso in undici «capitoli»

Era sembrato a molti assai strano che un editore esperto come Roberto Calasso facesse uscire contemporaneamente due suoi libri (*Bobi e Memè Scianca. Un'isola della memoria*) assieme nello stesso giorno, alla vigilia delle vacanze estive. Ora che Calasso (1941) se n'è andato, dopo una lunga malattia (a chi chiedeva notizie della sua assenza, veniva risposto: «È molto stanco»), tutto è più chiaro: questi libri sono l'ultimo tassello di un disegno preordinato. Un testamento di memorie del lavoro di tutta una vita. I due piccoli libri concludono una vicenda editoriale straordinaria e una produzione letteraria di un'Opera in undici volumi, per un totale di cinquemila pagine, apparsi a partire dal 1983 (*La rovina di Kasch*), che attraversano varie epoche e paesaggi intellettuali: dall'India dei Veda alla Parigi di Baudelaire, dalla Praga di Kafka alla pittura del Tiepolo, dai miti greci alla Bibbia. Uno stile letterario molto efficace al servizio di una filosofia eclettica, sostenuta da un'enorme e affascinante erudizione (un'opera unica i cui fili interni sono stati accuratamente ricostruiti da Elena Sbrojavacca, nel volume *Letteratura assoluta*, pubblicato quest'anno da Feltrinelli). Perché i suoi ultimi libri possono essere davvero considerati una sorta di testamento, e non soltanto un «prima delle cose ultime»? *Memè Scianca. Un'isola della memoria* è certamente lo scritto più

autobiografico di Calasso, uomo assai restio a parlare di sé, se non per raccontare i *sui* libri. Qui Calasso narra ai suoi figli (Josephine e Tancredi, avuti dalla scrittrice tedesca Anna Katharina Fröhlich), che glielo hanno chiesto, ciò che ricorda dei suoi primi dodici anni, di cui loro non fanno quasi nulla. Paragona la natia Firenze durante la guerra alle steppe di oltrecaucaso dove visse da bambino il futuro prete, filosofo, scienziato russo Pavel Florenskij alla fine dell'Ottocento (di lui, proprio recentemente, Adelphi ha ripubblicato il capolavoro *Le porte regali*, sulle icone russe). Calasso dice che per i figli, come tutti i ragazzi d'oggi, ciò che è accaduto prima di loro è abbastanza simile e confuso, un indifferenziato temporale senza molte differenze: «Appartiene tutto a quell'età incerta e fumosa che precedeva la loro nascita».

La sua Firenze (quando si era buffamente rinominato «Memè Scianca») era quella degli anni subito dopo la guerra, era separata da tutto, anche dal resto d'Italia: «Una lastra impenetrabile e trasparente confermava quella convinzione della città di essere *a parte*». E anch'io, da fiorentino nato una quindicina d'anni dopo, posso confermare che era ancora così negli anni Sessanta. Anche se non mancavano i fermenti culturali e religiosi e figure come il nonno materno, alla biblioteca del quale il giovane Roberto

attingeva per le sue prime letture, Ernesto Codignola, filosofo e pedagogista fondatore dell'importante casa editrice Nuova Italia e della pionieristica ed eccellente (detto per esperienza personale) Scuola Città Pestalozzi.

Ma Firenze non può alla fine che rimanere «un'isola della memoria»: per crescere bisogna andarsene altrove, come fece anche Bobi Bazlen con Trieste. Alla figura di Roberto «Bobi» Bazlen (1902-1965), critico letterario, traduttore e scrittore, è dedicato il secondo libro di Calasso, perché la figura di questo «irregolare» è stata fondamentale nella sua formazione e, soprattutto, nella nascita della casa editrice Adelphi (nel 1962), fondata assieme a Luciano Foà. Calasso tende un po' a sottovalutare l'importanza per Bazlen degli anni giovanili a Trieste, e di quel mondo culturalmente affascinante (Weiss, Svevo, Saba, Slapater, Quarantotti Gambini) che invece Cristina Batocletti (*Bobi Bazlen. L'ombra di Trieste*, La nave di Teseo, 2017) ha ben ricostruito: Bazlen è stato quello che è stato perché è nato e cresciuto a Trieste. Poi per fortuna si è sciolto da quell'ambiente tossico ed è fiorito altrove. Ma Trieste è sempre stata per lui un posto del cuore, suo malgrado. Calasso ricorda piuttosto le invettive che Bobi lanciava contro Trieste e preferisce soffermarsi sui loro rapporti quando iniziarono a frequentarsi a Roma. Bazlen fu per Calasso maestro, amico e mallevadore. Qualcosa di indescrivibile: «Zona indomabile, attraente ma elusiva, distinta da ogni altra. [...] Uragano silenzioso». Bazlen non faceva quasi nulla e viveva modestamente. Faceva il consulente per la casa editrice Einaudi (dove lavorava

«Quando Bobi mi parlò per la prima volta di qualcosa che sarebbe stata Adelphi e non aveva ancora un nome mi disse faremo solo i libri che ci piacciono molto.»

Foà), ma era generoso di consigli, cercava di influenzare un po' tutti con i suoi gusti. Leggeva e leggeva e aveva un intuito straordinario per le qualità letterarie e intellettuali di un autore. È allora, agli inizi degli anni Sessanta, che iniziò a pensare a una nuova casa editrice che fosse più libera dall'impostazione comunista-crociana dell'Einaudi (nel 1958 Boringhieri se n'era andato e aveva fondato una sua casa editrice specializzata in libri scientifici e antropologici, e poi in psicoanalisi). Calasso ricorda che la sua casa editrice nacque dall'Einaudi ma, soprattutto, *contro* di essa: «Quando Bobi mi parlò per la prima volta di qualcosa che sarebbe stata Adelphi e non aveva ancora un nome mi disse “Faremo solo i libri che ci piacciono molto”». Bazlen, dice Calasso, «ha ideato l'Adelphi» (p. 69), ma era un «matto indovino» che proponeva libri meravigliosi, ma senza alcuna attitudine per poter mandare avanti una casa editrice. Calasso è stato quindi l'Editore che ha messo in pratica le idee e i progetti di un uomo che mancava del tutto di senso pratico: «La filosofia della casa editrice era quella di diffondere libri “unici” alla ricerca di lettori affini». L'Adelphi fu inizialmente identificata con l'edizione critica delle opere di Friedrich Nietzsche, sulla base di oltre ventimila documenti manoscritti inediti conservati a Wiemar (nella Germania comunista), che Foà, Bazlen e il filosofo Giorgio Colli, affiancato dall'allievo Mazzino Montinari, avevano già tentato di far pubblicare all'Einaudi, incontrando la strenua opposizione dello storico Delio Cantimori. Ma non era soltanto un problema ideologico. Così scriveva Giorgio Colli in una lettera del 3 luglio 1958: «Caro Foà, ti scrivo, secondo il tuo desiderio, sulla questione Nietzsche... Le difficoltà di questa impresa sono imponenti, sia dal punto di vista politico-culturale, sia evidentemente dal punto di vista finanziario. Sebbene non sia possibile fare previsioni precise, si può calcolare, aggiungendo alle opere un'edizione completa delle lettere, su un totale di 25/30 volumi di 700 pagine». La giovane casa editrice rischiò quasi subito di fallire con le opere

«La casa editrice come forma è una somma di oggetti cartacei che messi insieme possono anche essere considerati come **un unico libro**.»

Nietzsche. Calasso si dimostrò editore di grande raffinatezza e talento intuitivo, facendo conoscere i grandi autori della letteratura mitteleuropea (il libro più venduto dell'Adelphi è ancora *Siddharta* di Herman Hesse) e, in seguito, rilanciando autori che in Italia, pur essendo già pubblicati, avevano avuto pochissimo successo. Una volta entrati nel catalogo Adelphi quei libri diventavano esclusivamente della casa editrice e venivano considerati come novità, anche quando erano identici alla prima edizione (altro caso è quando, come per Simenon, Kundera, Singer e molti altri, si è proceduto meritoriamente a nuove traduzioni). Una volta, dopo un dibattito, feci notare a Calasso questa che mi sembrava una «scorrettezza» verso gli altri editori: Adelphi aveva appena pubblicato (2011) *Poesie* di Fëdor Tjutčev, nella bella traduzione di Tommaso Landolfi. L'edizione era identica a quella dell'Einaudi del 1964, ma nel colophon non se ne faceva menzione. Mi rispose che quando un libro diventa Adelphi *era Adelphi*. Ciò in fondo era coerente con la sua idea che «la casa editrice come forma è una somma di oggetti cartacei che messi insieme possono anche essere considerati come un unico libro».

Per questo motivo si può concordare con Calasso quando si è convinto e ha fatto capire che, ad un certo punto, l'Adelphi si è identificata con lui, editore-intellettuale-scrittore, fautore e sostenitore del progetto di un «unico libro». Al Catalogo, considerato come un'opera unitaria e il più possibile

coerente, si è aggiunto, come una sorta di spina dorsale, il Libro di Calasso in undici «capitoli». Un editore che scrive libri non è una novità, ma unico è il progetto letterario di Calasso. Lo storico e editore Giulio Bollati, a chi gli chiedeva perché avesse scritto pochissimi libri, rispondeva che «li scriveva pubblicando quelli degli altri». Fino agli inizi degli anni Ottanta è stato così anche per Calasso (a parte la pubblicazione, nel 1974, sempre in Adelphi, di *L'impuro folle* sul caso clinico, del quale si occupò Sigmund Freud, del paranoico Daniel Paul Schreber), poi però ha dedicato sempre più energie ai suoi libri, che sono poi stati tradotti in molte lingue e avranno ancora bisogno di essere interpretati nel complesso del suo lavoro: visto che anche i libri che ha scelto e pubblicato per Adelphi li considera *suoi* libri. Calasso comunque, delle chiavi di interpretazione della sua Opera Complessiva, le ha lasciate, disseminandole qua e là in conferenze e interviste.

Rimane quindi, oltre al rimpianto per la scomparsa di una delle figure più interessanti e originali della cultura italiana del Dopoguerra, la domanda: se Calasso era l'Adelphi che ne sarà ora della casa editrice, che lui aveva fatto di tutto per mantenere libera e indipendente? Il suo maestro Bobi Bazlen direbbe forse che «quel che è fatto è fatto». Gli affezionati, e grati, lettori della casa editrice si augurano che ci sia ancora molto da fare, mantenendo quello stile e quella qualità inconfondibili.

«La filosofia della casa editrice era quella di diffondere **libri unici** alla ricerca di **lettori affini**.»

Martina Testa

Una letteratura conformista non è letteratura

«MicroMega», luglio-agosto 2021

Un ventennio di liberismo incontrastato e un decennio di propagazione dei social network hanno creato un pubblico di lettori fragili, disabituati al dibattito

LA CENSURA DEL (LIBERO) MERCATO

Uno dei temi più dibattuti negli ultimi tempi. Ma subito mi devo fermare e ricominciare con più precisione: una delle parole che si sono sentite ripetere più spesso sui media, negli ultimi tempi, è «censura». A forza di sentirla ripetere, questa parola, mi è stato quasi materialmente impossibile non cominciare a ragionarci io stessa: nel mio ambiente, che è quello dell'editoria letteraria, c'è la censura? Ci sono le cose che non si possono più dire, i libri che non si possono più pubblicare? C'è una forma di dittatura? Di autocensura?

Dal 2000 a oggi ho lavorato come editor in due piccole case editrici indipendenti. Formate in parte dalle stesse persone, ispirate agli stessi principi: potrei quasi dire che non ho mai cambiato posto di lavoro. Stessa mansione, quella di selezionare opere di letteratura angloamericana per pubblicarle in traduzione; stessa missione, quella di rendere disponibili in italiano, con l'aiuto di un piccolo gruppo di persone a me affini, opere che mi sembrano, per un motivo o per l'altro, valide e importanti da far leggere alla gente.

Malgrado tutta questa coerenza, però, sento che negli ultimi anni il mio lavoro è cambiato. E nelle ultime settimane, a forza di sentir ripetere la parola «censura», mi è venuto da pensare che sì, forse è cambiato

per via di una censura. Una censura operata *dal mercato*. Per come la vedo io, da editor specializzata in letteratura angloamericana, allo stato attuale la principale forma di censura sul mio lavoro la esercita il (cosiddetto libero) mercato.

Tanto per cominciare, l'attuale struttura del mercato editoriale rende sempre più difficile costruire un catalogo a partire da una ricerca autonoma. La digitalizzazione ha reso enormemente più facile la diffusione dei materiali letterari, ma questo significa che decine di editori italiani (ed europei) ricevono le stesse proposte dalle stesse agenzie letterarie angloamericane nelle stesse settimane; la sensazione è sempre più quella di selezionare opere a partire da un insieme preselezionato da altri.

Nel caso della letteratura angloamericana, questo insieme viene in massima parte preselezionato attraverso canali piuttosto rigidi: corsi universitari di scrittura creativa, più o meno prestigiosi e costosi, dai quali una serie di agenzie letterarie, con sede quasi esclusivamente a New York e a Londra, pescano gli allievi più promettenti, cioè quelli più adatti a trovare pubblicazione, e preferibilmente pubblicazione presso uno dei cinque enormi gruppi editoriali¹, anch'essi

1. macmillan, hachette, HarperCollins, Penguin Random House e Simon & Schuster, questi ultimi due in via di fusione.

«L'attuale struttura del mercato editoriale rende sempre più difficile costruire un catalogo a partire da una **ricerca autonoma**.»

tutti con sede a New York e Londra, che dominano commercialmente il mercato, egemonizzano molti premi letterari nonché le liste dei migliori libri dell'anno secondo Barack Obama, il «New York Times» e decine di altre testate.

Di fatto, nel valutare le centinaia di proposte che arrivano ogni anno dalle agenzie letterarie angloamericane, ho la sensazione di selezionare merce da un campionario, e so che il grosso del campionario non è fatto dai prodotti di tante aziende locali sostenibili, ma da quelli di una manciata di multinazionali monopolistiche. La mia libertà di scelta è fortemente ridotta all'origine: la produzione letteraria anglofona che non trova la via delle grandi agenzie newyorkesi e londinesi rimane invisibile, troppo sommersa perché l'editoria internazionale possa valutarla.

Ma, da editor, la mia attuale sensazione di mancanza di libertà ha una dimensione più ampia e più profonda. Anche se volessi e sapessi attingere da una fonte meno «inquinata», ossia dal panorama letterario di un altro territorio, dove la produzione fosse meno irreggimentata che negli Stati Uniti e l'attività di scouting potesse avvenire in maniera più libera (e meno stressata dall'affollarsi della concorrenza), dovrei comunque scontrarmi, al momento della scelta delle opere da pubblicare, con una forma di censura che mi appare più generale e pervasiva, atmosferica, nell'editoria del mio paese: quella basata sull'implicito imperativo del *compiacimento* del pubblico. Sembra ormai dato per assodato che il lettore sia innanzitutto un cliente. Che il lettore vada, quindi, essenzialmente, *soddisfatto*, affinché torni a comprare, affinché non smetta di comprare. Bisogna capire quali sono i suoi gusti e andargli incontro. Bisogna capire cosa vuole. Bisogna intercettare le sue esigenze. E di che tipo di esigenze parliamo?

IL LETTORE-CLIENTE

Due anni fa mi è stato chiesto («è un gioco! È divertente!») di partecipare a uno speed date letterario; una forma di incontro diretto fra editore e lettore, organizzato da una piattaforma italiana di e-commerce librario. Funzionava così: sei editor erano seduti di fronte a una cinquantina di lettori. Al trillo di un campanello, davanti a ogni editor andava a sedersi un lettore, al quale era stato chiesto di barrare alcune voci di un elenco per meglio identificare i propri bisogni o desideri; il lettore consegnava all'editor l'elenco, e l'editor aveva dieci minuti per consigliare al lettore un libro del proprio catalogo, sulla base dei desideri espressi. Poi, a un nuovo trillo del campanello, davanti all'editor andava a sedersi un altro lettore con un altro elenco di desideri.

Ho quindi passato sessanta dei minuti più difficili della mia vita professionale a cercare di consigliare opere letterarie pubblicate dalla mia casa editrice che potessero rispondere a esigenze come (trascrivo le voci più gettonate): «Vorresti mollare tutto e partire»; «hai bisogno di ridere»; «esci da una storia d'amore e vuoi stare meglio»; «cerchi un libro da leggere sui mezzi mentre vai a [sic] lavoro»; «cerchi un libro da regalare a una persona importante».

In buona sostanza, si trattava di indurre i lettori all'acquisto cercando di soddisfare le loro esigenze emotive ed esistenziali riassunte in un menu di opzioni. Ma può davvero ridursi a questo il ruolo di un editore (e tanto più di un editor)? Profilare psicologicamente il lettore-cliente attraverso una serie di categorie per proporgli libri come soluzione ai suoi problemi?

Lo strumento, se così vogliamo, «ludico» dello speed date letterario mi sembra tristemente rivelatorio di una tendenza sempre più diffusa: quella a

«Nel momento in cui l'editoria non problematizza le caratteristiche di questo pubblico, ma lo mette tale e quale al centro del proprio lavoro, **che tipo di letteratura si proporrà?**»

captare i presunti desideri del pubblico invece che plasmarne e educarne il gusto, e a incoraggiare una forma di lettura «emotiva», basata su meccanismi di evasione o di immedesimazione o di rassicurazione. Il pubblico dell'editoria letteraria, del resto, è quasi solo un pubblico di ceto medio (economicamente ben più precario di quello di trenta o quarant'anni fa) che legge perlopiù o per distrarsi, per rilassarsi, o per trovare conferme e rispecchiamento di sé nei personaggi dei romanzi, nella loro postura, nelle loro idee. Un ventennio di incontrastato neoliberalismo e un decennio di altrettanto incontrastata propagazione del sistema dei social network ne hanno fatto un pubblico di individui magari colti e culturalmente aggiornati, ma fragili, sotto pressione, con pochissimi spazi collettivi, disabituati al dibattito, profondamente conformi alla propria «bolla» socio-culturale. Nel momento in cui l'editoria letteraria non problematizza le caratteristiche di questo pubblico ma lo mette tale e quale al centro del proprio lavoro, nel momento in cui considera questo tipo di pubblico il cliente che ha sempre ragione, che tipo di letteratura si proporrà? Difficilmente letteratura che sfida, che disturba, che rischia di offendere, o anche soltanto che mescola i punti di vista e confonde i piani di realtà; molto più massicciamente letteratura basata sull'immedesimazione in un personaggio che racconta con «autenticità», con «credibilità» il proprio vissuto, la propria storia; letteratura con un protagonista che richiede la nostra piena empatia e quasi mai si mette e ci mette in posizione di contraddizione morale; letteratura non ambigua, in cui tutto è chiaro e definito (a partire dalla categoria merceologica a cui il libro appartiene: *young adult*, *literary fiction*, *speculative fiction*, *upmarket women's*

fiction, *true crime*, *literary thriller*, *queer fiction*; quando ho cominciato a lavorare nell'editoria non conoscevo nessuna di queste etichette che ora sembrano indispensabili per la costruzione del campionario). È da qui, da questa istanza di compiacimento del lettore-cliente, che nascono una serie di fenomeni: 1) l'ascesa nell'ambito angloamericano di quella che è stata definita criticamente *sanctimony literature* («letteratura bigotta»)², in cui i protagonisti sono essenzialmente dalla parte del giusto e fanno sentire dalla parte del giusto i lettori (a volte, dalla parte del giusto anche solo *perché sono lettori*, a differenza delle masse di non lettori che perseverano nella loro ottusa ignoranza); 2) la preferenza, da parte degli editori, per autori che abbiano già un proprio brand personale sui social network, che si siano già costruiti una piattaforma di consenso su cui capitalizzare raccontando storie e diffondendo idee coerenti con il loro brand: per autori, insomma, che abbiano già dei follower da cui ricavare lettori; 3) la tendenza a promuovere i libri attraverso la presenza fisica, il corpo, la faccia, la voce dell'autore, a cui viene richiesto il video promozionale, la partecipazione ai festival, la disponibilità per le presentazioni in libreria: perché il rapporto diretto con l'autore gratifica il lettore, crea una sorta di intimità «emotiva» che invoglia all'acquisto.

All'interno di questo sistema orientato alla soddisfazione del lettore-cliente, mi sembra che ci siano delle voci che non si sentono più. Che fine fanno gli autori che propongono personaggi contraddittori, ambivalenti, che chiedono empatia verso esseri umani distanti dal lettore e magari moralmente deprecabili?

2. Becca Rothfeld, *Sanctimony Literature*, «Liberties Journal», n. 3, primavera 2021.

«Anche per un editore indipendente votato alla ricerca, all'originalità delle proposte, come quello per cui lavoro, **sottrarsi alla logica del compiacimento del lettore-cliente** appare sempre più difficile, se si vuole sopravvivere.»

Che fine fanno i romanzi che non si basano sull'arco narrativo di un personaggio? I romanzi allegorici, i romanzi metaletterari, i romanzi sul divino? I romanzi satirici, che per definizione dovrebbero urtare e destabilizzare le coscienze? I romanzi meno pacificati, meno *feelgood*, i romanzi sovversivi?

E ancora: che fine fanno gli autori che non hanno nessuna presenza sui social network, che vogliono parlare solo attraverso la propria opera, che non sono a loro agio ad apparire in pubblico, che sono proprio impossibilitati a farlo perché hanno un lavoro o una condizione fisica che non gli permette di fare un tour di presentazioni in libreria?

Anche per un editore indipendente votato alla ricerca, all'originalità delle proposte, come quello per cui lavoro, sottrarsi alla logica del compiacimento del lettore-cliente appare sempre più difficile, se si vuole sopravvivere. Il mercato si è contratto: se vent'anni fa un piccolo editore letterario poteva pubblicare qualche decina di titoli all'anno che vendessero più di mille copie, oggi per una novità le mille copie in un anno sono un traguardo tutt'altro che scontato. Non è certo un contesto che inviti a sperimentare, a osare, ad andare in controtendenza; piuttosto, a inseguire, esattamente come fanno i grandi gruppi editoriali, un potenziale best seller, cercando di fiutarlo prima degli altri per aggiudicarselo a un prezzo abbordabile. Ma anche quando il colpo riesce, quando un piccolo editore «azzecca» un titolo da decine di migliaia di copie, c'è un assurdo paradosso: una parte consistente del fatturato proviene dalle vendite su Amazon, una piattaforma di e-commerce che con il suo smisurato potere costruito su basi sindacalmente e fiscalmente inique schiaccia e deforma il mercato a proprio vantaggio; una parte consistente del fatturato

proviene dalle vendite tramite librerie (fisiche e online) e società di distribuzione di proprietà di grandi gruppi industriali italiani che operano praticamente in regime di monopolio; una parte cospicua delle energie dei dipendenti dell'editore sono state spese nella produzione di contenuti gratuiti per i social network: aziende multinazionali che traggono profitto da una serie di processi (la quantificazione del consenso, la trasformazione di sé in brand, la creazione di «bolle» cognitive, la polarizzazione delle opinioni) di cui l'esito ultimo è l'appassimento del dibattito intellettuale se non proprio del pensiero libero e democratico.

Insomma, il raro successo commerciale di un editore intenzionato in qualche modo ad agire in maniera autonoma e libera rispetto ai trend del mercato contribuisce comunque a rafforzare un sistema che in vari modi ne limita, ne controlla, ne minaccia l'azione.

UN ECOSISTEMA MALATO

È questo scenario asfissiante che mi viene in mente quando sento parlare, negli ultimi tempi, di «censura» e «dittatura»: una struttura che impone logiche commerciali sulla produzione letteraria e editoriale. Una volta identificato questo scenario, è possibile modificarlo? Come dicevo all'inizio, «censura» non era un termine che avevo in mente prima che mi venisse sottoposto con tanta forza dai media; il termine che compare nei miei ragionamenti è più che altro «ecosistema». A me sembra che l'attuale ecosistema dell'editoria letteraria sia malato, stia avvizzendo, che intere sue parti si stiano avviando all'estinzione. Un motivo fondamentale mi sembra il fatto che, teso com'è a ottimizzare l'esperienza dei clienti, non favorisce davvero la creazione di

lettori. Un ecosistema dominato da enormi piattaforme commerciali e grandi gruppi industriali, un ecosistema in cui prosperano il *personal branding*, la ricerca del consenso quantificato e immediato, il dibattito semplificato e polarizzante, la mercificazione dell'«autenticità», produce lettori in varia misura conformisti, settari, concentrati su di sé, ansiosi, insicuri. Non sono lettori ideali per la letteratura. Quella che punta esclusivamente alla soddisfazione di questi lettori finisce per essere un'editoria letteraria cauta, prevedibile, che guarda solo al breve periodo, che non può davvero fiorire. C'è bisogno di un ecosistema che produca lettori diversi: più curiosi, più intraprendenti, più disposti a essere scandalizzati e disturbati, meno spaventati dall'altro da sé, dall'ambiguo, dal complesso, lettori con una comfort zone molto più ampia. Vanno creati lettori nuovi. Se l'editoria letteraria non comincia a porsi seriamente, e magari collettivamente, la questione di dove e come creare nuovi lettori, temo sia destinata a una lentissima morte per asfissia.

Questo potrebbe essere un momento migliore di altri per riflettere sulla questione. Si sta ragionando, o si dovrebbe ragionare, sulle linee di sviluppo economico da dare al paese nei prossimi anni, all'uscita dalla pandemia. Economisti come Fabrizio Barca e Mariana Mazzucato parlano di riprogettazione del mercato, di nuove forme di cocreazione del valore fra impresa privata e settore pubblico. E allora perché l'editoria letteraria non dovrebbe in parte ripensarsi in questi termini? Perché non immaginare che quei nuovi lettori si debbano creare attraverso una collaborazione molto più stretta con le scuole, con l'università, con le amministrazioni territoriali, con le associazioni di

cittadinanza? Perché stiamo investendo tante energie nell'ossimorico tentativo di creare o mantenere in vita un pubblico per la letteratura tramite Instagram (o tramite lo speed dating con gli editor), invece che nello sforzo di coprogettare corsi, laboratori, rassegne, premi letterari, gruppi di lettura, percorsi di formazione, spazi per la lettura: iniziative non commerciali che però il mercato possono ampliarlo, e riorientarlo? Perché cerchiamo giovani social media manager (giovani produttori di traffico commerciale per aziende altrui), invece che giovani capaci di inventare progetti innovativi di collaborazione fra pubblico, privato e terzo settore per la creazione di nuovi lettori, intesi più come lettori e meno come clienti? Può darsi che la ricetta giusta non sia affatto questa. Se non è questa, ne potremo pensare altre. Ma accanirsi in certe polemiche sovrastrutturali mi sembra meno utile che tentare un ragionamento collettivo sul futuro dell'ecosistema dell'editoria letteraria. Io ne ho conosciuto uno più sano, negli anni Novanta: un ecosistema in cui nella mia città nascevano case editrici indipendenti, in cui i libri si scoprivano entrando nelle librerie, in cui esisteva la critica letteraria e a nessuno sarebbe mai venuto in mente di scattare una foto a un libro appena acquistato, in cui il panorama letterario era molto meno colonizzato dal mainstream statunitense. Non lo dico con lo spirito della vecchia nostalgica, ma unicamente per mettere in prospettiva lo status quo attuale: *un'altra editoria* era possibile, l'ho vista, me ne sono nutrita, mi ha formato, e non posso pensare che un'altra editoria non sia possibile di nuovo. Per uscire dagli anni bui della pandemia con un senso di concreta speranza bisognerebbe iniziare a immaginarne le forme.

«A me sembra che l'attuale ecosistema dell'editoria letteraria sia malato, stia avvizzendo, che intere sue parti si stiano avviando all'estinzione. Un motivo fondamentale mi sembra il fatto che, teso com'è a ottimizzare l'esperienza dei clienti, **non favorisce davvero la creazione di lettori.**»

Fabiana Giacomotti

L'epoca della firma fluida

«Il Foglio», 5 agosto 2021

Intervista a Giacomo Moletto, capo di Hearst Europe e Italia, sulla scomparsa del mito del contratto in esclusiva e i vantaggi di un'organizzazione orizzontale

«Firme famose e grandi competenze non hanno bisogno di un contratto esclusivo a tempo determinato: si possono legare a case editrici con formule diverse, anche di partnership, magari.» Ascoltare un editore di giornali mentre teorizza la fluidità del genere Grandi Firme del Giornalismo e afferma che «una redazione totalizzante non è più un modello possibile», quando per trent'anni chi ha un mercato ha firmato contratti capestro, la rubrica all'estero sì ma due libri all'anno no, è il vero, grande segno della rivoluzione in atto nell'editoria. Ma è soprattutto l'evidenza che «l'esclusiva», qualunque sia, è una questione morta insieme con il Michele degli anni del whisky Glenn Grant, per i pochi che ricordano lui e quegli anni gloriosi della stampa femminile, gli Ottanta, quando bastava lanciare una testata di grande formato in carta patinata perché frotte di aziende della moda se ne contendessero gli spazi pubblicitari. Le concessionarie le chiamavano, senza vergogna, contenitori. Oggi nulla si contiene ma invece deborda lungo il flusso del web e le esigenze del Seo; tutto è instabile e mutevole nel mare di un'informazione scarsamente riconosciuta e pagata peggio, in cui naufraghi troppo numerosi e troppo pesanti rischiano di mandare a fondo la zattera della Medusa, come quel morto sulla sinistra del dipinto di Géricault, che uno dei superstiti del

naufragio non sa bene se continuare a trattenere con la mano o sospingere in acqua. È tutto fluido, ma anche chiarissimo. Dunque, per tutta la durata di questa chiacchierata con Giacomo Moletto, country manager di Hearst Italia e chief operating officer di Hearst Europe, non abbiamo evocato nemmeno una volta le ragioni vere, basiche, per le quali negli ultimi due mesi abbia accompagnato alla porta, pur con ricchissimi scivoli fino a cinquantasei mensilità, una cinquantina di impiegati, circa altrettanti professionisti e tutti i direttori, sostanzialmente la metà dell'organico, adottando per i femminili «Elle», «Marie Claire», «Cosmopolitan», il maschile «Esquire» e, in parte, «Gente», un modello organizzativo incentrato su una figura di coordinamento (un uomo, Massimo Russo, da cui reazioni futilmente stizzite della categoria, visto che metà delle testate femminili ancora attive sono state lanciate da uomini e la storia dell'editoria ne è piena) e molti caporedattori potenziati. La diffusione stampata dei magazine «centrale, perché offre quella unicità di visione che il digitale non può garantire» è conservata ma sarà limitata, soprattutto per «Cosmopolitan» che già realizza il 78% del proprio conto economico col digitale e che infatti a breve uscirà a cadenza bimestrale. Il riassetto è però principalmente organizzativo, e mira alla verticalizzazione dei contenuti

e alla orizzontalità delle redazioni, governate da un ufficio centrale, «sul modello dei quotidiani», che è dichiarazione condivisibile fino a un certo punto, visto che nei quotidiani il ruolo e la personalità del direttore nell'indirizzo e nella guida sono determinanti. È però vero, come osserva Moletto, che le competenze richieste adesso per dirigere una testata di moda, un tempo limitate alla creatività e alle relazioni, siano ormai difficilmente ascrivibili a una sola persona, ed è anche vero che i nuovi lettori cerchino un rapporto diretto con la testata e con alcune delle sue firme, più che con un solo e unico referente. In ogni caso, quel che Moletto avrebbe potuto dire sulle cause di questa riorganizzazione è noto a tutti, da anni, al di là delle querimonie di rito della categoria, ed è scritto nei bilanci che ci ha fornito: nel 2018, compresa la pubblicità nazionale e internazionale, Hearst Italia fatturava 88,7 milioni, di cui il 12,5% relativi al digitale; nel 2019 il fatturato era sceso a

80,1 milioni e il peso del digitale era cresciuto al 15%. Nel 2020 ha fatturato 55,36 milioni, circa il 40% in meno, mentre il digitale continuava a crescere e ha registrato un boom del 204% in più nei primi sei mesi dell'anno in corso. Una situazione come questa [...] equivale a un piano di ristrutturazione già scritto. Il boss di Hearst dice che il progetto in corso «è sperimentale rispetto all'Europa», ma che potrebbe «anche restare un caso unico», in quanto si tratta di «una scelta talmente rivoluzionaria da richiedere una certa cautela». In traduzione: nessun altro ha un organico pesante quanto l'avevamo noi. Su questa casa editrice, stratificazione progressiva di epoche e testate rusconiane («Gente», «Gioia» poi assorbito da «Elle»), paramondadoriane («Cosmopolitan» e «Marie Claire»), pararizzoliane (ancora «Elle»; non dimenticheremo mai il giorno in cui Maurizio Romiti, all'epoca amministratore delegato di Rizzoli, ricedette i diritti di sfruttamento della



testata in Italia a Hachette per un prezzo inferiore alla valutazione), gravavano infatti ancora, e a differenza della stessa Rizzoli, della Mondadori e di Condé Nast dove i tagli, chirurgici, si sono protratti per anni, redazioni antichissime e molto onerose, oltre che abituate a modelli di lavoro impiegatizi. Con la ristrutturazione di Hearst, si può dire che il tempo dei travet della didascalia sia finito. Speriamo però che non arrivi quello degli improvvisati allo sbaraglio pagati dieci euro a pezzo. L'altro giorno, sul sito di uno dei magazine succitati, abbiamo letto per esempio che Miuccia Prada fa couture; notizia che, se fosse vera, porterebbe l'azienda a un cambiamento del modello di business abbastanza significativo da poter essere menzionato sulla stessa prima pagina del «New York Times» che due settimane fa analizzava invece la progressiva estinzione delle «imperatrici della moda» («the imperial editor goes the way of



the Dodo»), cioè delle grandi direttrici di vaste redazioni e profonda conoscenza del settore, eccezione fatta, si intende, per il direttore di «Vogue America», Anna Wintour, che governando da sola un fatturato superiore ai cento milioni di dollari all'anno ha ottenuto non solo l'incarico di responsabile dei contenuti di tutte le testate edite dal gruppo Condé Nast nel mondo, ma ha dato lei stessa il benservito ai Dodo. Moletto sa bene che, in questo modello gestionale di forte autonomia, la formazione e la qualità del linguaggio sono temi dirimenti: si prefigge dunque di modellarli «responsabilizzando gli autori», cioè «cambiandone l'atteggiamento», ed è convinto che questa valorizzazione delle competenze orizzontali, «un'organizzazione piatta in grado di autoregolarsi» gli permetterà di ottenere un risultato apprezzabile, e di continuare nel frattempo ad aggiungere contatti digitali e a impegnarsi per conservare la guida di quelle utili triangolazioni fra brand e lettore che sono alla base di questo sistema. Come si cambia per non morire e un po', lasciatecelo dire, anche per amore, perché mentre ascoltavamo Moletto inerparsi lungo la parete rocciosa dei desk doppi e tripli e dei linguaggi singolari, non riuscivamo a non pensare a quanto debba ancora amarli, questi periodici, per non aver adottato invece la strategia di accorpamento delle edizioni locali che la rivale Condé Nast ha scelto per l'Europa, in un'ottica di glocalismo dei contenuti che ricorda molto da vicino il modello di vendita delle boutique monomarca, molti capi uguali in tutto il mondo e una piccola offerta di edizioni limitate («ci avevamo pensato anche noi: adesso vedremo quale modello funziona meglio»), oppure trasformarsi in un semplice editore conto terzi, cioè fornitore di contenuti ai brand. Al momento, Hearst ha scelto entrambe queste vie: a fianco in Svizzera opera infatti da sei anni una controllata di editoria digitale che produce branded content e progetti di interazione al consumatore con i brand [...]: «Ho ancora la convinzione che fare contenuti sia un mestiere per cui c'è bisogno di competenze e formazione specifica e di tanta dedizione».

Alberto Manguel

Gli dèi di Calasso

«Robinson», 7 agosto 2021

Cacciatore di divinità, lo scrittore e editore di Adelphi credeva nel potere del simbolo e faceva parlare fra loro i fantasmi che evocava come antenati

Roberto Calasso è stato uno degli indispensabili *maitre à penser* d'Europa: romanziere, saggista, critico, direttore editoriale della Adelphi, una delle case editrici più prestigiose del pianeta. Come scrittore, Calasso, al pari di Borges, al pari di George Steiner, inventava libri brillanti composti di ogni ingrediente possibile e immaginabile, tanto che una riflessione sui rituali del sacrificio, per esempio, poteva includere, con grande efficacia, Goethe, gli autori vedici, Emily Dickinson, i poeti aztechi, Freud, Simone Weil e Napoleone III. senza curarsi delle banali convenzioni di nazionalità, scuole, età, Calasso faceva parlare fra loro i fantasmi che evocava, come antenati a cui poter rivolgere le domande essenziali: chi siamo? Che facciamo qui? Che cosa possiamo imparare? In quest'epoca di svilimento attivo della cultura e perversa censura accademica, voci come quella di Calasso diventavano una lettura necessaria. Calasso non era un mero raccoglitore di saggezza, per quanto straordinario potesse essere il suo museo immaginario. Passava al setaccio i suoi testi, lucidava le sue fonti portandole alla luce, dissotterrava le sue glosse e i commenti, comparava precedenti letture. Secondo il Talmud, ogni passaggio della Torah ha quarantanove gradini di significato (il titolo che diede a una delle sue raccolte di saggi). Per Calasso, questa strategia interpretativa serviva

per qualsiasi testo catturasse la sua attenzione: quarantanove stava per l'infinito. «Le storie non vivono mai solitarie: sono rami di una famiglia» scrisse «che occorre risalire all'indietro e in avanti».

Si potrebbe dire che per Calasso ogni lettura letteraria era allegorica, nel senso che il testo segue narrazioni dove il significato si trova al di fuori delle narrazioni stesse. Goethe (e più tardi Flaubert, Croce e Borges) rigettavano l'allegoria come un «errore estetico» (per usare le parole di Borges) e raccomandavano invece la coltivazione dei simboli; Chesterton difendeva l'allegoria comparandola, in modo poco convincente, a un segnale ferroviario. Benjamin ridiede dignità all'allegoria in nome dei suoi «valori primordiali». Calasso abbracciava di buon grado tutte queste rappresentazioni. «Non c'è una rigorosa distinzione» scriveva «fra simbolo e allegoria, in quanto l'allegoria è la simbolica stessa in disfacimento, morta di ipertrofia». Spogliata della traduzione in significato, l'allegoria agisce su di noi nel reame dell'immagine pura, restituendo al simbolico la sua qualità antica e pericolosa, agendo come uno specchio oscuro che consente al lettore di guardare il sole senza accecarsi. «In allegoria» confessava Calasso «scrittore è colui che assiste a tale scena», il testimone.

Calasso era il testimone estremo, dai miti dell'antica Grecia (*Le nozze di Cadmo e Armonia* e *La letteratura*

«In quest'epoca di svilimento attivo della cultura e perversa censura accademica, voci come quella di Calasso diventavano una **lettura necessaria**.»

e gli dèi) alle varie letterature europee (*La rovina di Kasch, K., La follia che viene dalle Ninfe, Il rosa Tiepolo, La folie Baudelaire*) e ai testi vedici dell'India antica (*L'ardore, Ka*). Secondo Calasso, per noi del Ventunesimo secolo, arrivati in ritardo rispetto ai miti della Grecia e dell'India, potrebbero essere impossibile inventare una storia. Non sappiamo dove trovare gli antichi siti dove gli dèi ci parlano per ispirarci. «Gli dèi abitano là dove sempre hanno abitato. Ma sulla terra si sono perdute certe indicazioni che si possedevano su quei luoghi. O non si sa più ritrovarle in vecchi fogli abbandonati e dispersi».

Qualunque siano le circostanze e i personaggi, qualunque sia l'ambientazione e il tono, le nostre narrazioni sembrano tutte glosse di miti primordiali. Proseguiamo le storie o ricerchiamo cause, aggiungiamo pagine all'inizio o alla fine, ma la storia centrale è già stata raccontata. Inventiamo (crediamo di inventare) seguiti e antefatti, versioni, variazioni, alteriamo e traduciamo, ma in sostanza quelle mitologie originarie contengono tutto, anche dopo che le abbiamo buttate giù. «Un mito è una biforcazione in un ramo di un immenso albero. Per capirlo occorre avere una qualche percezione dell'intero albero e di un alto numero delle biforcazioni che vi si celano. Quell'albero non c'è più da lungo tempo, asce ben affilate l'hanno abbattuto» scriveva Calasso. E dal momento che riraccontare significa ripensare, ripiantare gli alberi abbattuti, Calasso si assumeva il ruolo di ripensare per noi i testi essenziali.

In tutto l'immenso patchwork calassiano riecheggia una narrazione guida alla prima persona singolare, un individuo in grado di vedere i fili infinitesimali in mezzo ai brandelli dell'arazzo della storia, con la stessa chiarezza con cui noi siamo in grado di distinguere un'autostrada su una mappa. Nelle esplorazioni classiche della storia, gli occhi in grado di

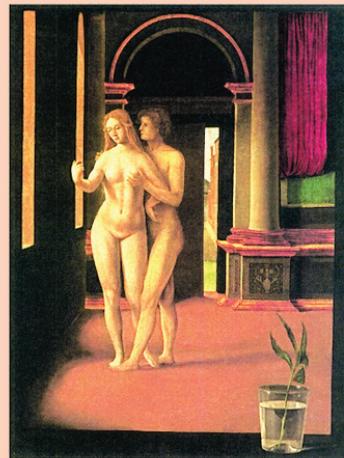
discernere lo schema generale appartengono o ai morti (in Virgilio, in Dante) oppure alla divinità (nella Bibbia, nei Veda). Per Calasso, gli occhi del lettore devono essere sufficienti nella nostra epoca, ed era lui, Calasso, che seguiva i fili del pensiero dal nostro passato remoto al nostro presente. Avrebbe potuto pronunciare la confessione di Monsieur Teste: «La stupidità non è il mio forte». Sentiremo terribilmente la mancanza della sua intelligenza.

(Traduzione di Fabio Galimberti)

Biblioteca Adelphi 404

Roberto Calasso

LA LETTERATURA E GLI DÈI



Leonardo G. Luccone

Sguardi sulle vite degli altri

«Robinson», 7 agosto 2021

In *Topografia* la scrittrice ceca Richterová alterna ricordi familiari e di esilio. Pubblicato in Italia da e/o nel 1986, ora è riproposto da Rina edizioni

La riappropriazione del passato non è un processo cronologico; la memoria lavora su orbite scentrate, come i pianeti, e «ci riporta continuamente nei luoghi dove siamo già stati, perché proviamo di nuovo a conoscerli». La storia editoriale di *Topografia* è il capitolo in divenire di una narrativa sotterranea che qui si concentra sulla Cecoslovacchia della Normalizzazione e quindi sulle radici dell'Europa e sul senso di disgregazione collettiva tenuto troppo spesso ai margini della tavolozza letteraria. Uscito nel 1981 in samizdat, quando Sylvie Richterová era fuggita in Italia già da un pezzo, *Topografia* trova nuova vita cinque anni dopo nella collana praghese diretta da Kundera per e/o tradotto dalla slavista Caterina Graziadei in collaborazione con la stessa autrice, e ora – con traduzione rivista e molti altri libri scritti – presso **Rina edizioni**, accompagnato da un saggio di Massimo Rizzante.

Bastano poche pagine per ritrovare l'atmosfera di *Le vite degli altri*: la povertà come condizione inevitabile, l'essenzialità come imposizione; l'essere spiati, emarginati, annientati a forza di soprusi e ritorzioni. Se si è parte di una civiltà in disfacimento («il regime si sbriciolava come un fungo imputridito»), di un sistema di potere che si spezza, viene fuori la rabbia di una generazione ingannata: «Quando ci si rende conto delle fucilazioni per accuse sommarie, come si può

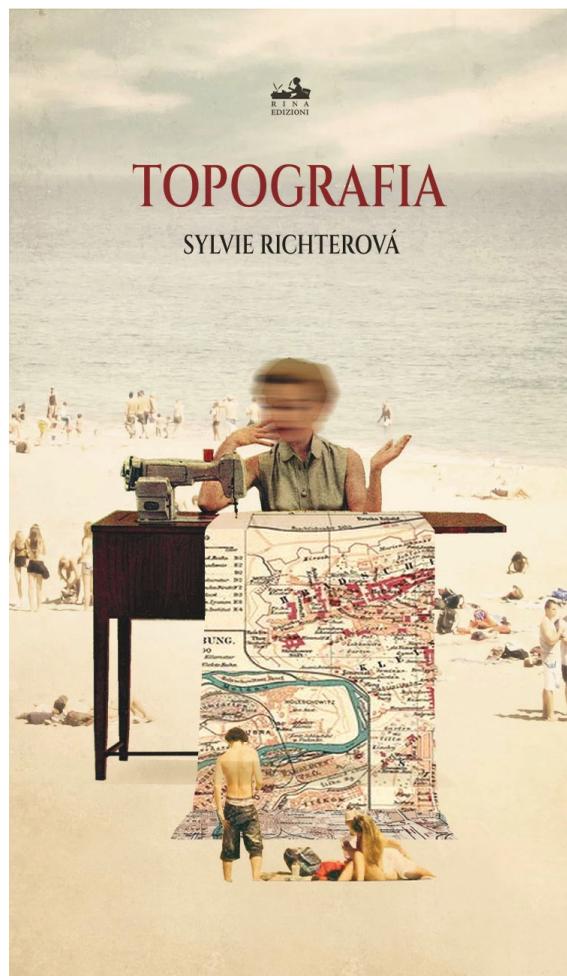
reagire con una narrazione tradizionale?». Le parole di Richterová arrivano contemporaneamente da lontano e da vicino, la sua «memoria piovera» è governata dalle leggi proustiane e lambisce il confine sfrangiato del ricordo e del sogno. «Le parole e i fatti ormai non si collegano più, non scorrono lungo un filo uno dietro l'altro, non creano più nemmeno figure. Non si raggruppano. Uno si inserisce nell'altro, si compenetrano e si concentrano in un unico punto, denso e carico di energia, che cresce.» A Brno si vivono giorni «topeschi», tutto è sfiancato dal grigio, sembra uno dei luoghi comuni di Flaubert, ma i pochi oggetti della casa sono eccitati di significato – la biancheria della madre, lo strano arnese di bakelite del padre –, sono i marcatori della mappa, di una geografia del ricordare che procede verso il futuro dell'infanzia: il «pollo al forno con il ripieno e dalla pelle croccante» diventa il «pollo eterno» che per anni «risplendeva di nuovo sulla tavola imbandita». Le stesse scene accadono in luoghi diversi, con gli stessi personaggi: «Una vecchia si avvolgeva in pezzi di plastica e sacchi e si preparava a dormire, a riposare, a sdraiarsi, a sdraiarsi accanto alla staccionata alla periferia di Brno, oppure vicino al muro della Quarantunesima». «Le voci degli uccelli sempre uguali in tutti i parchi e la mattina piovosa a New York dell'ultima domenica di agosto evocano gli stessi percorsi psichici.»

Tra le pagine più toccanti c'è il resoconto della prima vacanza della famiglia, in Croazia, un premio inimmaginabile per loro, perché «il desiderio di vedere il mare era più grande del mare». E così in un campeggio sgarrupato abbiamo una contrapposizione da manuale: famiglia tedesca ricca contro famiglia ceca povera. La famiglia ceca va avanti a barattoli di fagioli e salame ungherese, i tedeschi possono permettersi bar e ristoranti. Mentre il pater familias non ha il «coraggio di sborsare lo stipendio di due giorni per tre o sei brioches», la madre è catturata dalla sua omologa che sorbisce un cocktail, abbronzata, unghie laccate. «La osservava con la coda dell'occhio e si impossessò di lei la convinzione che in un futuro, lontano ma certo, sarebbe stata anche lei bella e giovane, avrebbe avuto un corpo snello e abbronzato, sarebbe stata graziosa ed elegante.»

Incontro Richterová prima di una presentazione romana, il nostro scambio di tanto in tanto è interrotto dalla sfilata di discepoli venuti a rendere omaggio alla loro professoressa. Una mi confessa che le sue lezioni erano bellissime, degna prosecuzione del magistero di Ripellino, dal quale ha ereditato la cattedra – fino all'abbandono in polemica con il dipartimento. Roma negli anni Settanta non è certo un eldorado. Fedele alla fibra dell'autrice, *Topografia* racconta con sguardo non compromesso una città tesa, infiltrata dal terrorismo: «La Facoltà di Lettere veniva evacuata d'urgenza due o tre volte al mese, perché da qualche parte c'era o ci doveva essere una carica di esplosivo». Ma come nelle storie ceche è nel paradosso che si trova la luce più fulgida: l'esule russo Anatolij Antonov arriva a Roma «con la convinzione che l'impero sovietico minacciasse il mondo in modo molto pericoloso e immediato, e il mondo non se n'era accorto». Ha un messaggio urgente per l'umanità. Ma il sabato sera a Roma si cena e il tempo si sospende. La gente è «sparpagliata per i ristoranti» e tutto sembra più importante del suo racconto. Pochi scrittori sanno tenere insieme tanta disgregazione, qui si respira la «logica semovente» di *Giardino*, cenere di Danilo Kiš, grazie a racconti da focolare che trasmettono l'esemplarità di

chi si è liberato da tempo degli «io malriusciti». C'è una tignosa perseveranza in chi asseconda la memoria (la stessa perseveranza della famiglia ceca povera che avrà la sua rivincita quando la loro spartana tenda ceca è l'unica a resistere alla furia della bora).

Pochi secondi prima che la presentazione inizi le chiedo del titolo originale. «In ceco “topografia” si dice “mistopis”, che vuol dire “topografia” ma anche “quello che faccio invece di scrivere”. Ecco, certe opere hanno bisogno di essere rivissute prima di riemergere in un ciclo di riappropriazione che permette nuovi collegamenti tra fatti e persone, per scoprire che in fondo ognuno di noi desidera ciò che già possiede, «soltanto in una versione migliore.»



Simonetta Fiori

La lingua non si cambia con l'asterisco

«la Repubblica», 8 agosto 2021

Lo schwa e gli altri segni grafici inclusivi entreranno nel vocabolario? Secondo Luca Serianni, che da circa mezzo secolo studia l'italiano, no, ecco perché

E se spostassimo la discussione? Non più la diatriba tra bianchi e neri, tra i paladini dell'asterisco transgender e i cultori della grammatica tradizionale, tra chi rivendica il politicamente corretto anche nelle desinenze e chi gli oppone una fiera allergia. Anche perché quello dello schwa, il simbolo inclusivo della *e* rovesciata per rendere neutro il genere, è un partito largamente trasversale, avversato da uno schieramento che da Maurizio Maggiani a Paolo Flores d'Arcais annovera fior di progressisti. Proviamo a prenderla da un altro punto di vista: se passasse la proposta grafica degli asterischi e dello schwa, saremmo davanti a un'innovazione culturale. Ma come cambia l'alfabeto d'una lingua? Chi lo decide? I segni senza suono possono avere un senso? E cosa dice di noi, delle abitudini quotidiane, della nostra geografia mentale, un nuovo codice arricchito di grafemi estranei al nostro alfabeto come un asterisco e una *e* a testa in giù? Da circa mezzo secolo Luca Serianni studia i mutamenti dell'italiano. Storico della lingua, grammatico e lessicografo – è sua la curatela del dizionario Devoto Oli – i cambiamenti non s'è limitato ad analizzarli, ma qualche volta ha contribuito a determinarli: chi si vede costretto a scrivere «sé stesso» con l'accento sulla *e*, dopo una vita vissuta astenendosi dall'accento, sappia che la responsabilità è proprio di

Serianni. «Ma in questo caso si trattava di regolarizzare un'oscillazione, non di fare una rivoluzione alfabetica» dice lo studioso che ha dedicato la sua vita intellettuale a *Il sentimento della lingua*, dal titolo del recente libro-intervista del Mulino a cura di Giuseppe Antonelli.

Oggi siamo davanti a un vero sovvertimento alfabetico. Finora le proposte per una scrittura inclusiva, non più caratterizzata da un predominio maschile, si fermavano alle declinazioni, alle concordanze e ai neologismi. Il ricorso all'asterisco e allo schwa – per rendere neutro il genere – comporterebbe una modifica dell'alfabeto.

Sì, ma nella storia della lingua italiana non è la prima volta che viene proposta una riforma grafica dell'alfabeto. È già accaduto nel Cinquecento, quando un letterato vicentino, Gian Giorgio Trissino, propose di aggiungere dei segni particolari per distinguere la *e* aperta da quella chiusa, e la *o* aperta dalla *o* chiusa. Ma questa riforma grafica non ebbe alcun successo. Le proposte fatte dall'alto, da singoli gruppi, hanno scarsa possibilità di affermarsi.

Allora non c'era la rete digitale, che ha avuto un ruolo importante nella diffusione dello schwa. Il simbolo è stato già adottato da una casa editrice, la effequ. E dal comune Castelfranco Emiliano, nel Modenese.

«I cambiamenti linguistici sono determinati dall'uso comune della lingua. Non bastano l'iniziativa di una sigla editoriale e di un'amministrazione comunale per modificare abitudini radicate.»

Non sopravvaluterei la forza della rete, dalla quale continua a essere esclusa una parte della popolazione. I cambiamenti linguistici sono determinati dall'uso comune della lingua. Non bastano l'iniziativa di una sigla editoriale e di un'amministrazione comunale per modificare abitudini radicate.

Perché è così scettico?

La proposta è destinata a non avere futuro anche per un'altra ragione: i segni grafici di cui parliamo non hanno un corrispettivo nel parlato. E qualunque lingua è in primo luogo una lingua parlata. Lo schwa che resa può avere? Nessuna. Indica una caratteristica vocale indistinta propria dei dialetti meridionali, quindi estranea alla maggior parte degli italiani. E l'asterisco indica un'amputazione: impronunciabile.

Soltanto ciò che ha un suono, che è pronunciabile, ha un senso?

Diciamo che ciò che non esiste nella lingua parlata ha cittadinanza solo nella lingua scritta. Resta circoscritta: da qui la scarsa possibilità di successo.

La lingua è lo specchio d'una società, del suo stile di vita e di pensiero. Cosa raccontano di noi questi nuovi segni grafici?

Raccontano il grande potere dello scritto sul parlato. L'asterisco nasce agli inizi della storia della tipografia italiana: serve a indicare una lacuna nel testo. Noi siamo una società largamente alfabetizzata, abituata a leggere le parole, a vederle, prima ancora che a pronunciarle. Ci sono delle espressioni dell'uso comune, non recenti, che indicano questa nostra familiarità con il codice scritto: mettere i

puntini sulle i, non valere un'acca. La convinzione che solo lo scritto possa rappresentare la lingua nella sua interezza è comune a una gran parte delle civiltà non solo occidentali.

Ma questa prevalenza della scrittura sul parlato non è singolare in un mondo sempre più orientato verso l'oralità?

Io direi che siamo sempre più immersi nella scrittura, proprio grazie alla rete. Oggi anche i telefonini ci consentono il lusso di un'interpunzione più sofisticata: pensi che arrivo a scrivere gli sms con il punto e virgola.

Scriviamo tanto, sì. Ma la nostra lingua s'impoverisce. Voi linguisti ci ricordate che anche i giornali, tradizionali fucine d'invenzione linguistica, non producono più neologismi. Non le pare un paradosso l'aggiunta di nuove lettere dell'alfabeto in un momento di appiattimento linguistico?

Sì, saremmo davanti a un paradosso. Ma l'aggiunta di nuovi simboli all'alfabeto sarebbe una cosa talmente eversiva che mi sembra difficile che possa passare.

Chi lo decide? Il Gran Consiglio della Crusca, ammesso che esista un organo così pomposo?

I cambiamenti avvengono sempre attraverso lunghi processi. La legittimazione della lettera *h* risale alla

«L'evoluzione d'una lingua è molto più lenta dell'evoluzione della società.»

«I segni grafici di cui parliamo non hanno un corrispettivo nel parlato. E qualunque lingua è in primo luogo una lingua parlata.»

terza edizione del vocabolario della Crusca (1691), che all'epoca aveva una capacità di modellizzazione molto forte. Tra i suoi sostenitori era stato in precedenza anche Ludovico Ariosto, secondo il quale «chi leva la *h* all'huomo non si conosce huomo, e chi la leva all'honore non è degno di honore».

Quindi un tempo incidavano le grandi opere e i grandi intellettuali. E oggi?

Oggi intervengono tutte le fonti dell'italiano scritto, ossia i testi giuridici e amministrativi, gli usi delle case editrici, gli articoli di giornale. Se lo schwa fosse usato nei testi legislativi, sarebbe accolto nell'alfabeto. Ma la ritengo un'ipotesi inverosimile.

Resta il fatto che parliamo una lingua al maschile. E ancora non è stata trovata una soluzione.

«I cambiamenti imposti dall'alto sono più difficili in un assetto democratico e policentrico come il nostro. Anche per questa ragione la possibilità di intervenire in modo coattivo sul nostro alfabeto mi sembra destinata al fallimento.»

L'evoluzione d'una lingua è molto più lenta dell'evoluzione della società. Le donne sono entrate in magistratura nel 1963, oggi rappresentano circa la metà della professione, ma è raro sentire la parola «magistrata». Come è difficile sentire «avvocata». Qualche passo avanti è stato fatto con «ministra» e «sindaca»: trent'anni fa sarebbe stato impensabile.

L'italiano è una lingua più conservativa di altre?

No, non direi. Sarebbe sbagliato sottovalutare le grandi trasformazioni dal secondo dopoguerra in poi, studiate soprattutto da Tullio De Mauro. La lingua parlata da un adolescente di oggi è molto diversa dall'italiano di mezzo secolo fa: *I promessi sposi* sono diventati una lettura difficile, non lo erano per un quindicenne della mia generazione.

Le ideologie possono cambiare una lingua?

Possono riuscirci nei regimi dittatoriali. Il fascismo ci ha provato: forse sarebbe riuscito a eliminare il «lei» se non fosse caduto pochi anni dopo il divieto. I cambiamenti imposti dall'alto sono più difficili in un assetto democratico e policentrico come il nostro. Anche per questa ragione la possibilità di intervenire in modo coattivo sul nostro alfabeto mi sembra destinata al fallimento.

Francesco Pacifico

Lo zen e l'arte di analizzare per ore i pedali per chitarra (ma un libro in pochi minuti)

«Linkiesta», 9 agosto 2021



Se si analizza un romanzo con lo stesso assorbimento con cui i creatori di contenuti approfondiscono su YouTube il Klon si rischia di passare per degli hater

I pedali per chitarra elettrica sono quelle scatoline in cui si fa passare il suono tra lo strumento e l'amplificatore, un cavetto dopo l'altro, per modificarlo con effetti di *echo*, distorsione, modulazione. Sono cose magiche ed è bello collezionarli.

I *creatori di contenuti* che spiegano i pedali sono un cosmo dove è possibile trovare lo zen e un tipo di concentrazione che i pezzi sul declino dell'Occidente causa telefonini e social darebbero per persa.

Uno dei video più zen che ho visto ha come oggetto il Klon, un pedale distorsore che fu venduto in pochi esemplari negli anni Novanta. Gli originali oggi circolano nel mercato mondiale dell'usato a prezzi assurdi: 3000 euro, mettiamo, contro i 150 euro che costano pedali ottimi di marca o boutique. Ma nel mondo dei pedali esiste la pratica dei cloni: come omaggio alla tradizione, marchi e boutique e inventori privati copiano i circuiti dei pedali famosi cercando di riprodurre il suono ed eventualmente perfezionarlo. Questi creatori di contenuti allora dedicano un video ai cloni del Klon testando una decina di pedali il cui prezzo oscilla tra 5000 e 40 sterline (io ho quello da 40).

Uno dei due conduttori sottopone l'altro alla tortura di dover provare, senza guardarli, tutti i pedali, per votare quello che riesce meglio a replicare il suono, e capire dunque se le differenze di prezzo sono

giustificate. Immaginate il livello di sottigliezza e approfondimento. La cavia, uno dei due creatori, ha una chitarra in mano, intanto che la suona si fa cambiare un pedale dopo l'altro dal socio e intanto medita sul suono, sembra un sommelier, sembra uno che mastica cacao da degustazione.

Il video dura cinquanta minuti, l'ho visto per intero. Ha quasi duecentomila visualizzazioni, per un canale che ha settecentomila abbonati. I commenti sono intorno ai milleduecento. Uno recente dice: «*Klon is the bitcoin of guitar pedals*».

La microscena dei pedali è fatta di centinaia di migliaia di fissati in giro per il mondo che hanno sviluppato il talento dell'abbandono adolescenziale, monacale: talento sconosciuto alla gran parte degli adulti fatti e finiti che di solito possono scegliere solo tra lavoro e intrattenimento.

Io vedo la cosa dal punto di vista della letteratura, che sarebbe l'amore della mia vita, e che con queste forme di estasi condividerebbe tutto: bastano delle cicale e la controra, e subito un lungo romanzo tradotto in un italiano desueto riesce a mandarti in paradiso. Ma negli ultimi anni ho notato che nel mondo della letteratura, a differenza che in quello dei pedali e dei creatori di contenuti, si chiede spesso scusa quando si impongono tempi lunghi e analisi ossessive.

C'è una sorta di etichetta, ci si deve vergognare se si richiede troppa attenzione. Se si scrive, per dire, un pezzo di critica letteraria troppo lungo. Se si indugia troppo nell'analisi. C'è una generale autoimposizione di sobrietà e velocità, quasi dovessimo giustificare con l'efficienza i nostri gusti antisociali di lettori e scrittori, quasi che per adattarsi al mondo moderno fosse necessario assumerne la (presunta) velocità.

L'evoluzione della tecnologia ha reso possibile una quantità di formati diversi. Il mondo culturale, va detto, ha approfondito sia la velocità – quello che viene chiamato «snack content» – sia la lentezza: con i long form, un po' di podcast, i festival. Ma se i siti culturali sono pieni di approfondimenti, ho la sensazione che nella cultura non esista a livello diffuso quella dimensione abitata dai video sui pedali: una forma di assorbimento collettivo che non deve chiedere scusa, che non si vergogna di voler approfondire e approfondire fino a raggiungere l'estasi di monaci e artisti.

Come mai è andata così? Come mai la passione assoluta non ha un buon nome nel mondo culturale e, nel nostro piccolo, in quello letterario?

Scrivo recensioni su un quotidiano nazionale. C'è poco spazio, tre cartelle scarse, neanche una pagina di giornale, ma cerco sempre di citare più che posso dal testo che recensisco, e di fare dei ragionamenti su come suona il libro, che registri usa, di che pasta è fatto.

A volte queste recensioni disturbano gli editor dei libri stranieri che recensisco: mi contestano le analisi che faccio quando non sono entusiasta del libro o quando semplicemente voglio approfondire troppo le scelte di registri e lessico. A volte mi pare che i libri siano trattati come illusioni magiche da non

sfruculiare pena la perdita della polvere di stelle. In molti altri campi, al contrario, l'approfondimento è trattato come una forma d'amore.

L'analisi approfondita da noi è considerata un fastidioso rallentamento del processo di consumo dei libri. Un atteggiamento in qualche modo da hater. Così che mi trovo nella strana posizione di aver realizzato il sogno di poter scrivere libri e di poter scrivere di libri altrui ma molte persone che lavorano nel mio mondo si straniscono per l'abbandono con cui mi dedico alle analisi.

E, in ogni caso, le lunghe analisi letterarie sembrano sempre dirette a pochi pazzi, e dunque in qualche modo vengono trattate come fuori luogo: «Sì però quant'era lungo... il succo l'avevo capito dopo due paragrafi». Non voglio difendere la critica letteraria in sé, visto che le cose devono piacere alle persone a cui piacciono, e non è sano che si impongano agli altri i propri gusti. Ma nell'ultimo anno ho riflettuto molto su questo fatto: YouTube è pieno di scene di creatori che fanno video lunghi e – eufemismo – approfonditi, e questa forma di assorbimento collettivo (di un piccolo mondo autonomo, di solito, lontano dal mainstream, ma esistono creatori che analizzano la musica pop o le serie tv con metodi analoghi) è accettata, se sommiamo tutti i piccoli gruppi tra loro, da una massa di persone. Nel mondo della cultura non è avvenuta la stessa cosa.

I mondi a cui ho accesso mi restituiscono la sensazione che l'analisi letteraria e in generale dell'arte debba giustificare la propria ossessione mentre il mondo è pieno di «non intellettuali» che dedicano alle loro passioni lo stesso tipo di attenzione che Marcel Proust dedica alla vita mondana e Carlo Emilio Gadda al lessico.

«A volte mi pare che i libri siano trattati come **illusioni magiche** da non sfruculiare pena la perdita della polvere di stelle. In molti altri campi, al contrario, l'approfondimento è trattato come una forma d'amore.»

In un certo senso, è come se la letteratura non piacesse davvero a nessuno, o solo a un gruppetto di ossessivi circondato da masse che se ne servono come fosse spremuta d'arancia, in modo sano, morigerato, funzionale. Altrove, decine di scoppiati aprono canali video per criticare le qualità di una scatola intonarumori. Sotto la frequenza dominante degli ascoltatori convenzionali di musica, intrasentiamo uno scantinato di dervisci dell'attenzione

Altrove, c'è un uomo giovane con i capelli bianchi che si occupa di caffè. Trasmette da una cucina dove prova ogni sorta di macchina da caffè. Da lui ho imparato che esistono bilancine che contengono un cronometro per sperimentare tempi di infusione o percolazione del caffè filtrato e proporzioni di caffè e acqua (senza trascurare la questione del macinacaffè).

Altrove, c'è un capellone egomaniaco molto bravo a spiegare come si cucinano le cose difficili, che siano barrette di cioccolato versione di lusso o il ramen di maiale. Il tonkotsu ramen richiede un brodo di ossa di dodici ore, l'ho provato durante il lockdown e sono rimasto affascinato dalla capacità di questo ragazzo di spiegare che reazioni avrebbe avuto il brodo nel corso delle ore, e come, di conseguenza, prendersene cura.

C'è poi un ubriacone che trasmette da uno studio-bar dove una volta («This Episode Tried to Kill Me») ha cercato di capire quale fosse la migliore combinazione di vermouth rosso e whisky di segale per preparare il Manhattan cocktail. Ha disposto a griglia una serie di bicchieri con tutte le combinazioni

possibili con i vermouth e i whisky, incrociando, diciamo, righe di vermouth e colonne di whisky. Ha commentato tutte le combinazioni, mi ha aiutato a cambiare marca di rye e mi ha aperto gli occhi sul rapporto che c'è tra marketing delle bottiglie ed effettivo odore e sapore degli spiriti.

È lo stesso effetto che mi fanno scrittori e critici quando analizzano con calma le pagine dei libri. Com'è fatta questa frase? Perché usa sempre questo trucco? Da dove vengono questi modi di dire? Dove aumenta l'uso degli aggettivi e a quale scopo espressivo? Questo livello di assorbimento posso raggiungerlo solamente in due luoghi senza che nessuno si senta di segnalare con imbarazzo l'eccesso di zelo: sfogliando libri insieme ai colleghi; nei corsi di scrittura creativa. Sono davvero i soli due momenti in cui si può amare la letteratura senza chiedere scusa.

La mia vita nell'ultimo anno è stata divisa tra il mondo letterario e l'arcipelago di creatori di contenuti, questi esseri disintermediati che hanno un nome orribile ma anche se vuoi divino.

Col passare dei mesi mi sono ritrovato a domandarmi come mai nel primo mondo, quello cui ho avuto accesso grazie a un'adolescenza fatta di assorbimento assoluto, dedizione e analisi, queste qualità siano viste tanto male mentre nel secondo, l'arcipelago, siano richieste anzi date per scontate.

Cosa è successo alla letteratura che l'ha fatta diventare qualcosa di indegno della nostra concentrazione? Forse la prendiamo troppo seriamente per poter prenderla seriamente?

«È come se la letteratura non piacesse davvero a nessuno, o solo a un gruppetto di ossessivi circondato da masse che se ne servono come fosse spremuta d'arancia, in modo sano, morigerato, funzionale.»

Maurizio Bettini

L'asterisco toglie voce all'italiano

«la Repubblica», 11 agosto 2021



In controtendenza con la storia dell'alfabeto, lo schwa e gli altri segni grafici come l'asterisco non hanno un corrispettivo fonetico

I Greci raccontavano che a inventare l'alfabeto fosse stato il dio Hermes, osservando il volo di uno stormo di gru. In effetti quando migrano questi uccelli disegnano in cielo una linea retta, mentre sopra e sotto di essa ali e zampe formano dei segni che, presi insieme, possono suscitare l'immagine di caratteri alfabetici disposti in una riga.

L'invenzione dell'alfabeto ha costituito un evento cruciale nella storia della cultura umana, segnando il passaggio dal mondo dell'oralità a quello della scrittura. Il suo avvento ha fatto sì che l'informazione potesse finalmente essere fissata e tramandata, cosa impossibile nelle culture orali – per la verità, se non possedessimo quei «venti caratteruzzi», come li chiamava Galileo Galilei, oggi non ci sarebbero neppure Facebook o Twitter. Alla creazione dell'alfabeto però non si è giunti per opera di una divinità, per il talento di un uomo o per la genialità di un popolo. Si è trattato di un processo millenario, corale, scandito da tappe diverse e affascinanti. Le culture orali, infatti, possedevano già strumenti capaci di «far ricordare», come immagini dipinte o intagliate, figure intrecciate sul fondo di un canestro, nodi disposti su una cordicella secondo una certa regola. Vedendo quelle immagini o manipolando quei nodi «ci si ricorda» di una storia mitica o di una formula rituale che ad esse sono state associate dalla

tradizione. Naturalmente con questi strumenti di memoria siamo ancora ben lontani dalla potenza dei nostri caratteri alfabetici, i quali hanno la capacità di suscitare nella nostra mente «qualsiasi» parola o frase, non solo alcune; e soprattutto di farlo con estrema esattezza. A dispetto di ciò, però, questi primi strumenti di memoria costituiscono altrettanti embrioni di scrittura, nel senso che hanno il potere di associare determinate immagini ad altrettante frasi o racconti, e di permetterne così la conservazione.

I primi esempi di scrittura, in senso proprio, si collocano verso la fine del Quarto millennio a.C., sia nel mondo sumerico, in Mesopotamia, sia in Egitto. Per semplificare al massimo una materia assai più complessa, proviamo a immaginare una scrittura in cui le singole parole sono rappresentate ciascuna da una figura che riproduce l'«oggetto» designato da quella parola (pittogramma): dunque il disegno di un uccello per la parola «uccello», e così via. Che cosa è accaduto però? Dato che la parola «uccello» in sumero corrispondeva (poniamo) a una sola sillaba, si cominciò a utilizzare quello stesso segno anche per indicare, semplicemente, quella sillaba: lo si utilizzò cioè come riproduzione di una pura sequenza di suoni, indipendente dall'espressione di un significato (uccello). Come tale quel segno poteva entrare in combinazione con altri segni che indicavano

un'altra sillaba o una certa parola. Nasceva così un alfabeto «misto», fatto di segni pittografici e di segni fonetici, che cioè poteva suscitare nella memoria sia il suono della parola che indicava un determinato oggetto, sia il suono di una certa sillaba. Questo tipo di alfabeto, detto «logografico», rassomiglia molto ai nostri «rebus». Per risolvere un rebus, infatti, occorre riconoscere l'oggetto rappresentato da un disegno (per esempio un letto), per poi utilizzare la parola che designa questo oggetto («letto») come semplice sequenza di sillabe: che a sua volta deve essere messa in composizione con altre sillabe scritte prima o dopo il disegno del letto. Per esempio, se in un rebus la sillaba «col» è seguita dall'immagine di un letto, questo misto di sillaba + disegno andrà interpretato come «col-letto», ossia «colletto». Ecco, gli alfabeti logografici, nei quali i segni pittografici sono usati sia per indicare la parola corrispondente, sia come pura sequenza fonica, funzionano più o meno come dei rebus. Tra rebus e alfabeto logografico, però, corre una differenza fondamentale: è come se nel corso della scrittura il disegno del letto a volte dovesse essere letto come «letto», da solo, a rappresentare davvero un letto; altre volte invece dovesse essere utilizzato come pura sequenza fonica, da mettere in combinazione con altre sequenze foniche. Un bel pasticcio. Si può immaginare quali e quanti processi cognitivi dovessero essere messi in opera per imparare a leggere un alfabeto «misto» come questo.

La conseguenza è che per esprimere enunciati complessi occorrono una infinità di caratteri: non solo dai 21 ai 30, come nei nostri alfabeti fonetici, ma migliaia e migliaia. Forse già verso la fine del Secondo millennio a.C., però, in un'area che comprende l'Egitto e la costa del Medio Oriente – non la sola Fenicia, come normalmente si dice – venne compiuto un passaggio determinante, che portò alla nascita del (nostro) alfabeto fonetico. Sempre semplificando molto, potremmo dire così: ci si rese conto del fatto che le parole, da cui una certa lingua è composta,

sono a loro volta il risultato della composizione di singoli suoni – i linguisti li chiamano «fonemi» – i quali sono in numero «limitato». Parlando, noi non facciamo altro che combinare di volta in volta questi pochi suoni in modi svariati: e in questo modo diamo vita alle singole parole. Fatta questa scoperta, viene la seconda: è possibile associare a ciascuno di questi suoni un «segno» diverso, di modo che, combinando questi segni su un supporto fisso, si riesce a riprodurre graficamente qualsiasi parola. E dato che i fonemi che compongono una certa lingua sono pochi, si capisce che scrivere, e leggere, con un insieme altrettanto limitato di segni, è molto più rapido e facile che non utilizzando sistemi del genere logografico: i quali presuppongono migliaia di caratteri differenti. Anche l'alfabeto fonetico non nacque da un giorno all'altro – l'invenzione di Hermes! – ma fu il frutto di un processo di diffusione, di mescolanza, con soluzioni diverse elaborate di volta in volta dalle varie culture. I Greci, per esempio, contribuirono a questo processo introducendo segni per indicare le vocali, che altri alfabeti non prevedevano. Il sistema veniva insomma adattato alle necessità peculiari delle differenti lingue, ma il principio restava sempre il medesimo: «un segno per ogni suono», era questo che aveva fatto fin da principio la differenza. L'alfabeto fonetico si diffuse in Grecia, in Etruria e infine a Roma: fu qui che le lettere assunsero l'aspetto che ci è tuttora più familiare.

Oggi si propone di ampliare il nostro alfabeto con due nuovi segni, lo schwa (il simbolo inclusivo della *e* rovesciata per rendere neutro il genere) o l'asterisco (*), che non rappresentano però suoni grammaticalmente esistenti nell'italiano standard. Stiamo compiendo cioè un'operazione rovesciata rispetto al passato. Lungo i secoli infatti ci si è sforzati di creare segni capaci di catturare al meglio i suoni pronunciati in una data lingua; oggi invece si vuole introdurne dei nuovi i quali, con ogni probabilità, resteranno privi di un loro corrispettivo fonico reale.

Cristina Resa

Le parole contano: sul genere e la localizzazione dei videogiochi

it.ign.com, 11 agosto 2021



A chi parlano i videogiochi? E come parlano? Quali sono le strategie per renderli più inclusivi possibili? Una riflessione sull'uso dello schwa in traduzione

«Le parole sono importanti» diceva Nanni Moretti in *Palombella rossa*. Chi parla male, vive male. È una cosa che mi trovo spesso a ripetere, quasi per vezzo, perché sono ossessionata dalle parole, dal loro significato, dall'etimologia. Dal rapporto che i fonemi instaurano tra loro producendo significato. La verità, tuttavia, è che le parole non sono davvero importanti, non in senso assoluto. Semplicemente, contano. Se ci pensate, sono lo strumento che abbiamo messo a punto per definire il mondo. Le abbiamo inventate e continuiamo a farlo. Di per loro, non vogliono dire nulla, se non il significato che noi abbiamo attribuito via via, nel corso dei millenni, ai diversi suoni, facendoli diventare parte dei discorsi, delle lingue e dei linguaggi.

Le parole sono inventate e, dunque, cambiano, si trasformano, si contaminano, si ibridano, viaggiano insieme alle persone. Sono uno specchio, contengono moltitudini. Le parole che abbiamo creato per definire il mondo, ci definiscono. La prima cosa che impariamo in qualunque corso di linguistica o glottologia, infatti, è di mettere da parte l'idea normativa della grammatica che ci è stata insegnata fin dall'infanzia per ragioni strumentali (ossia insegnare a esprimerci), per abbracciarne lo studio descrittivo, l'unico che abbia davvero senso. Così, seguendo a ritroso l'evoluzione del linguaggio verbale umano e

delle sue strutture, possiamo leggere tra le righe la nostra stessa storia.

Le lingue e le diverse varietà dialettali o gergali, con la loro specificità fonetica, grammaticale, lessicale, morfologica e sintattica, riflettono l'impostazione culturale e le condizioni ambientali in cui vivono le comunità che le hanno prodotte. Inoltre, cambiano nella misura in cui le persone cambiano. Vale il contrario? Beh, per quanto l'affascinante e controversa ipotesi di Sapir-Whorf – che afferma che lo sviluppo cognitivo degli esseri umani sia influenzato dalla lingua che parlano – sia stata ampiamente smentita, a me piace pensare, in maniera del tutto irrazionale e anche un po' romantica, che possa esserci un fondo di verità. Ossia, senza scomodare la fantascienza, che attraverso l'abitudine a utilizzare un determinato tipo di linguaggio anche la nostra percezione della realtà possa, effettivamente, cambiare un po'. E con essa il mondo intero. A che pro? Migliorare le cose, per tuttə, nessunə esclusə.

Lo avrete sicuramente notato: ho usato un segno grafico strano. Un glifo che sembra alieno. Corrisponde a un suono, una vocale centrale media, che nell'alfabeto fonetico internazionale viene indicata con il simbolo /ə/. Viene chiamato scevà o schwa e deriva dalla parola ebraica *shəwā*, che significa «niente», perché in ebraico moderno può essere

«No, il maschile plurale esteso non rappresenta davvero un neutro, anche se la norma ci dice di utilizzarlo in luogo di un neutro. E sì, ogni caratteristica di una lingua ha, a monte, una ragione culturale e sociale che possiamo pensare di **sovvertire**.»

pronunciato sia con la bocca a riposo sia come assenza di vocale. La verità è che il suono esiste, anche nella nostra lingua, in alcuni dialetti dell'Italia meridionale. «È lo stesso suono che facciamo quando non sappiamo rispondere a una domanda» dice la sociolinguista Vera Gheno in questo **Ted Talk**. Avrei potuto usare un maschile esteso plurale in riferimento a una moltitudine mista, oppure un asterisco, un trattino, una *u*, una *x* o una chiocciola come fanno talvolta in Spagna. Ho fatto una scelta. Sia politica, come lo è qualunque scelta, sia editoriale, dato che scrivo su una piattaforma mediatica, per sopperire a una necessità pratica: riferirmi a tutte le persone, di qualunque genere.

Cosa c'entra questo con i videogiochi? C'entra, come tutto, del resto. Perché la questione del cosiddetto «linguaggio inclusivo», che sarebbe meglio chiamare «ampio» per evitare di instaurare una gerarchia tra chi tradizionalmente include e chi viene incluso, tocca da vicino il mondo videoludico per questioni anche pratiche. Una di queste coinvolge la localizzazione: traduzione, adattamento e doppiaggio dei giochi. L'argomento di questo pezzo, insomma.

NESSUNƏ ESCLUSƏ

Innanzitutto, il videogioco è una forma di narrazione che pone le persone che ne fruiscono in un ruolo agente. A livello elementare, pensate semplicemente alle formule più classiche dei menu: are you sure you want to quit? Chi è la persona dall'altra parte dello schermo che, in quel momento, sta tenendo in mano il controller e deve decidere se abbandonare la partita? Come tradurlo in modo neutro, in una lingua come l'italiano dove il neutro non esiste, per

non escludere nessuno? Partiamo da qui. Dalla necessità traduttiva.

In questo periodo si fa un gran parlare di linguaggio ampio, soprattutto perché i media tradizionali sembrano essersi accorti solo ora di determinate strategie e pratiche messe in atto già da tempo dalla comunità Lgbtqi+, allo scopo di superare il binarismo di genere dell'italiano. Queste sperimentazioni linguistiche riguardano tanto le persone non-binary, quanto quelle che si identificano con il genere femminile, perché, di fatto, diventano invisibili quando ci si riferisce a una moltitudine mista. In questo caso, infatti, l'italiano prevede l'utilizzo del maschile plurale esteso. Ci tengo a sottolineare l'ovvio: non è, questo, un falso problema. Il fatto che la nostra lingua usi il maschile esteso per i gruppi misti o preferisca forme maschili per sostantivi che indicano alcune professioni, è il riflesso di una precisa struttura sociale gerarchica e discriminatoria che ha sempre considerato gli uomini i membri più rilevanti della comunità. Dunque, no, il maschile plurale esteso non rappresenta davvero un neutro, anche se la norma ci dice di utilizzarlo in luogo di un neutro. E sì, ogni caratteristica di una lingua ha, a monte, una ragione culturale e sociale che possiamo pensare di sovvertire.

«Ci sono tante soluzioni inclusive in circolazione da almeno dieci, quindici anni. Fra le varie soluzioni di linguaggio ampio in alcuni contesti Lgbtqi+, quella dello schwa era una possibilità che girava già, anche se non ci sono testimonianze scritte» mi dice Vera Gheno, sociolinguista specializzata in comunicazione mediata dal computer, che si occupa da anni di questioni di genere. L'ho contattata perché, negli

ultimi mesi, anche in seguito ad alcune polemiche in cui è stata coinvolta suo malgrado (che sono riassunte in questa esaustiva [intervista](#) di thesubmarine.it), Gheno si è impegnata molto a divulgare questi temi, che ritengo di primaria importanza.

«Nel 2015 Luca Boschetto, appassionato di temi relativi all'inclusività di genere e linguistica, ha creato il sito [Italiano Inclusivo](#), dove propone un uso dello schwa breve per il singolare e dello schwa lungo per il plurale» mi spiega Gheno, che mi racconta di aver suggerito per la prima volta l'utilizzo dello schwa breve in luogo dell'asterisco, impossibile da pronunciare, in un trafiletto del suo saggio *Femminili singolari*, edito da effequ nel 2020. «È poi successo che la casa editrice avesse bisogno di una soluzione per tradurre una forma inclusiva come todes in un libro scritto in portoghese da Marcia Tiburi, *Il contrario della solitudine*.»

Da allora la casa editrice effequ ha scelto di utilizzare lo schwa nelle sue pubblicazioni di saggistica, come norma redazionale. Lo raccontano Silvia Costantino e Francesco Quatraro, che dirigono la casa editrice, in un [articolo](#) di indiscreto.org dal titolo *In difesa della lingua che cambia*, che fa parte di un dittico di pezzi di opinione con [posizioni opposte](#) sul tema. Si tratta di una soluzione sperimentale che funziona, in grado di attecchire? Non possiamo saperlo e, per ora, non importa. La parola chiave, qui, non è «soluzione», ma «scelta». Se ci pensate, anche la traduzione, in quanto pratica di interpretazione di un testo sorgente per produrne uno nuovo, si costruisce a partire da una serie di scelte.

«L'idea stessa dello schwa in editoria nasce da una necessità traduttiva, cioè quella di rendere una forma inclusiva portoghese, non ufficialmente riconosciuta dalla grammatica» mi dice Gheno. E aggiunge qualcosa che mi dà da riflettere: «La traduzione sembra proprio un ambito in cui il ragionamento sulle forme inclusive può trovare la propria ragion d'essere». La necessità di dover tradurre una forma neutra esistente, per esempio il *they* singolare neutro della lingua inglese, in una lingua in cui non esiste nulla

di simile, può spingere così a creare nuove pratiche e, come mi dice Vera Gheno, «in questo contesto ha senso sperimentare».

Lo schwa rappresenta dunque un esperimento, una scelta editoriale per superare un ostacolo specifico, non privo di problemi. A oggi, il segno grafico non è ancora riconosciuto dai lettori di testo utilizzati dalle persone cieche e ipovedenti. Inoltre, può causare problemi a chi ha disturbi come la dislessia (ciononostante, segnalo questo [articolo](#) di Fabrizio Acanfora, che si occupa di autismo, neuroatipicità e cultura dell'inclusione e supporta questo tipo di sperimentazioni).

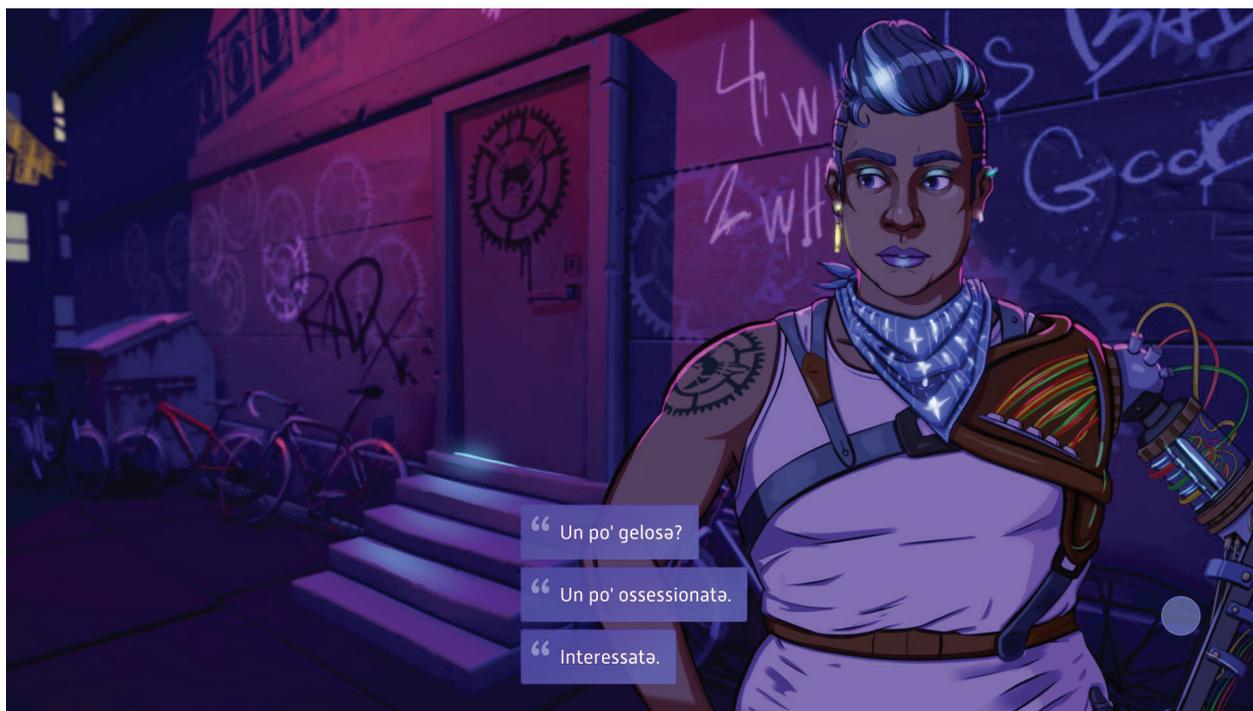
Questo accade in editoria, oggi. E nel mondo dei videogiochi?

ARE YOU SURE YOU WANT TO QUIT?

Nel 2019 viene pubblicato un pezzo su outcast.it dal titolo *Il gender e la traduzione di videogiochi*, firmato da Fabio Bortolotti, traduttore, retrogamer, musicista e storico collaboratore di riviste e siti di settore, compreso [it.ign.com](#). Insomma, se siete qui, probabilmente non devo spiegarvi chi sia Kenobit. L'articolo attira la mia attenzione perché, come ho già detto, trovo appassionanti, nonché necessarie, le riflessioni sul linguaggio. La traduzione di *Neo Cab* dello studio Chance Agency, frutto del lavoro di Kenobit insieme al team Gloc di Alain Delle Piane, rappresenta l'occasione per affrontare una questione legata da sempre al suo lavoro, ossia la traduzione del genere grammaticale.

La protagonista di questo gioco di ambientazione cyberpunk è Lina, tassista umana in un mondo automatizzato, che incontra nel corso del gioco un personaggio che si identifica come non-binary. Nel pezzo pubblicato su outcast.it, Bortolotti spiega molto bene la genesi di quello che sarebbe diventato, almeno per quanto ne sappiamo, il primo adattamento in Italia a usare lo schwa.

A due anni da *Neo Cab*, ho avuto l'opportunità di fare una chiacchierata con Kenobit sull'argomento, che oggi ha scelto di usare lo schwa anche nel



linguaggio parlato, sul suo canale Twitch. «Come professionista del mio settore, la questione del linguaggio inclusivo si pone a prescindere dalle battaglie sociali. La battaglia contro il genere grammaticale di chi si occupa di traduzione è una cosa che esiste più o meno da quando i giochi sono diventati complessi» mi racconta.

Ma cosa vuol dire «giochi complessi», dal punto di vista del testo? L'esempio classico che si fa è quello delle linee di dialogo semiautomatizzate che coinvolgono i Png negli Open World: in questi momenti, il sistema (e ancor meno chi traduce, che spesso vede solo il testo) non ha modo di sapere se una battuta sarà riferita a un maschio, una femmina o gruppi misti. Tradurre in modo neutro, in questi casi, diventa una necessità pratica, ancora prima che una scelta politica, per fare bene il proprio lavoro. «Questo ragionamento» mi dice «fa parte della vita di chi traduce da quando i giochi hanno iniziato ad avere componenti variabili. È il motivo per cui ho iniziato a interessarmi alla questione».

L'idea alla base del ragionamento è questa: utilizzare l'italiano in modo ampio è necessario per rispettare l'estetica interna dei videogiochi, perché ascoltare l'uso di un genere che non coincide con il personaggio a cui si riferisce, semplicemente, non funziona, ci butta fuori dalla narrazione. La stessa cosa vale nel momento in cui si dà per scontato che la persona che tiene in mano il controller sia un maschio. Ricordate? *Are you sure you want to quit?* Si traduce con una perifrasi neutra? E come funziona per il termine *player*?

Dunque, che si fa, quando si è alla disperata ricerca di una forma italiana che possa coprire tutte queste variabili e rispettare ogni identità di genere? Ritorniamo nel campo semantico della scelta e nella sperimentazione.

«*Neo Cab* era una dimostrazione di fattibilità» mi dice Bortolotti, parlando del lavoro portato avanti insieme al team Gloc. «Abbiamo sottoposto il problema a persone nella comunità Lgbtqi+, per accertarci che non ci fossero sfuggite problematiche gravi

e poi abbiamo inviato la nostra traduzione allo studio di sviluppo. Quando il gioco è uscito, conteneva qualche schwa e nessuno si è lamentato della nostra proposta per una lingua futura più inclusiva.»

È interessante qui sottolineare come sia stato lo studio stesso a fornire le linee guida per lavorare sulla traduzione dei testi riferiti ai personaggi, in un gioco di fantascienza in cui lo stesso lavoro sul linguaggio può trasformarsi in un'opportunità di fare *world building*. Questo dimostra non solo che le narrazioni fantastiche sono materia ideale per lanciarsi in sperimentazioni all'apparenza stranianti, ma anche che tale libertà creativa aumenta proprio quando ci troviamo nel campo dei giochi indie che, tipicamente, osano di più e vivono di logiche diverse rispetto alle grandi produzioni. Dove, soprattutto, le persone che si occupano dello sviluppo del gioco e quelle che si occupano della localizzazione collaborano e dialogano tra loro, senza, pressoché, intermediazione.

...E ALTRƏ AMICƏ

Chicory, avventura grafica realizzata da Greg (Lobanov) Alexis, Lena, Em, Madelin e altrə amicə, pubblicata da Finji, rappresenta un esempio virtuoso di questa collaborazione tra sviluppo e localizzazione. Potrebbe essere il secondo adattamento italiano in cui viene usato lo schwa in luogo di una forma neutra. Se in *Neo Cab* il neutro serviva per riferirsi al personaggio incontrato da Lina, in *Chicory* il linguaggio ampio diventa quasi un elemento fondante di questo mondo fantastico popolato da animaletti antropomorfi. È qualcosa che va oltre le mere soluzioni narrative, riguarda le modalità stesse con cui ci poniamo di fronte al testo videoludico.

«Il gioco poneva questa sfida fin dall'inizio» mi racconta Matteo Pozzi, game designer, sceneggiatore e traduttore, che insieme a Claudia Molinari ha fondato lo studio We Are Muesli. Si è occupato lui della localizzazione di *Chicory*, che offre fin da subito la possibilità di scegliere come il gioco debba riferirsi a chi lo sta giocando: maschile, femminile e non-binary.

«Il gioco in italiano ha posto dei problemi che già il team di sviluppo aveva provato a semplificare il più possibile, permettendo di creare in modo semplice, nell'editor di traduzione, linee di dialogo nella tripla versione, nel caso in cui la lingua avesse avuto necessità di ricorrere a varianti» mi spiega Pozzi, dato che sono particolarmente interessata agli aspetti tecnici di questo lavoro di traduzione inclusiva. Forse a questo punto è necessario spiegare, semplificando, come funziona il lavoro di traduzione: immaginate un enorme file Excel in cui sono presenti tutti i testi e le versioni delle linee di dialogo di un gioco, al cui interno possono esserci variabili che identificano differenti alternative di sostantivi, aggettivi, nomi, oggetti o elementi identificativi. Più variabili ci sono, più il lavoro di incroci si fa complesso.

Pozzi mi parla di questa esperienza con Finji, della diretta collaborazione di Greg Lobanov, come un esempio di ottima produzione, capace di mettere i team nelle condizioni di fare le cose nella miglior maniera possibile. Mi racconta degli scambi di opinioni avuti con alcunə collegħə impegnatə nella localizzazione in altre lingue e della scelta di utilizzare lo schwa.

«Ho cercato di informarmi e chiedere consigli a persone che so essere preparate su diversi aspetti legati all'inclusività. Avevo preso in considerazione l'asterisco come possibile soluzione, ma ho provato ad approfondire la questione il più possibile.»

Pozzi ha coinvolto Fabio Bortolotti nel lavoro di rilettura della sua traduzione proprio in virtù della sua esperienza con *Neo Cab* e lo schwa. «È stato il primo grosso aspetto su cui ci siamo confrontati e su cui ci siamo trovati d'accordo nello spingere sul pedale dell'acceleratore e sfruttare questa occasione. Ci è sembrata una bellissima opportunità, offerta da un gioco che almeno all'apparenza non affronta direttamente questioni di genere: fare una cosa inusuale su un prodotto indipendente, ma che coinvolge un pubblico molto ampio e trasversale. La cosa bella dei videogiochi è che in molti casi mettono insieme avanguardia e cultura pop.»

«Nel testo scritto ci sono gli escamotage ed è anche capitato che i nostri clienti non avessero **nulla da ridire** sull'uso di schwa, asterischi. Tuttavia, quando bisogna doppiare quel testo, che si fa?»

Gli chiedo se con We Are Muesli ha intenzione di continuare con questo tipo di sperimentazioni linguistiche. «Stiamo sviluppando giochi applicabili anche in ambito scolastico. Per i testi in cui ha senso adottare lo schwa, lo faremo, perché la ritengo una buona pratica, anche se sperimentale e da verificare. Cerco di spingere anche sulle nostre produzioni con l'adozione di questa soluzione, soprattutto per evitare il maschile esteso plurale. Stiamo cercando di normalizzare l'uso e renderlo naturale.»

NON SPARARE A CHI TRADUCE

A volte mi ritrovo a riflettere sul potere dei prodotti di intrattenimento nell'influenzare la vita quotidiana. Solo quelli fruiti dal pubblico di massa possono ambire a diventare tradizione comune e apportare cambiamenti culturali. Ora, affrontiamo questo discorso dal punto di vista del linguaggio: pensiamo alla televisione degli anni Sessanta, che ha portato alla diffusione di un certo tipo di italiano detto «neostandard», diverso da quello dialettale. Non sono qui per discutere se gli effetti dell'egemonia culturale del mezzo televisivo siano stati positivi o negativi a lungo termine, ma vorrei solamente puntare l'attenzione sulle modalità con cui questo è avvenuto, cioè attraverso la cultura di massa. È indubbio che il videogioco, sia come mezzo sia come opera narrativa di massa, spesso destinata a un pubblico giovanile, abbia in potenza la possibilità di produrre un cambiamento profondo dal punto di vista dell'inclusione. È il momento, così, di rivolgere l'attenzione sulle produzioni più grandi e ne parlo con Nino Nastasi e Elisa Leanza, rispettivamente Ceo e Executive Project Manager di Seamonkeys, agenzia che si occupa di diversi aspetti della locazione, dalla

preproduzione al doppiaggio, passando per la traduzione e l'adattamento. Seamonkeys si è occupata, per esempio, della localizzazione di giochi come *Watch Dogs: Legion* e *Assassin's Creed Valkalla* di Ubisoft. Siamo, dunque, nel mondo AAA.

Anche con loro ci tengo ad affrontare la questione dal punto di vista pratico, perché in fondo l'utilizzo del linguaggio ampio risponde a un'esigenza pratica, reale, tangibile.

«A livello professionale, ci poniamo la questione del neutro da quando abbiamo iniziato a lavorare» mi dice Elisa Leanza. La questione è sempre la stessa: in inglese il neutro esiste da tempo ed è usato moltissimo, al di là delle questioni specificatamente di genere, mentre in italiano questo strumento non esiste. Il lavoro di traduzione consiste, anche, nel trovare un modo per riempire questo vuoto linguistico. Laddove l'inglese risolve la situazione con l'uso dei pronomi in terza persona, molte altre lingue, tra cui l'italiano, hanno un problema di aggettivi e participi declinabili solo al maschile e al femminile. Si tratta, secondo Nino Nastasi, di una problematica di resa del testo, che diventa ancora più difficile da affrontare quando un adattamento arriva in fase di doppiaggio.

«Nel testo scritto ci sono gli escamotage ed è anche capitato che i nostri clienti non avessero nulla da ridire sull'uso di schwa, asterischi. Tuttavia, quando bisogna doppiare quel testo, che si fa?» mi dice Leanza, che mi rivela di aver chiesto il parere di alcune attiviste. Proprio perché il linguaggio inclusivo, come strumento, è soggetto a una sperimentazione che coinvolge persone diversissime tra loro, a oggi non ci sono strategie predefinite che si possono semplicemente adottare. Questo perché la lingua parlata cambia più lentamente di quella scritta e la

lingua doppiata è comunque una continua mediazione tra un ideale linguistico e le diverse istanze ed esigenze produttive.

Un altro problema che chi si occupa di adattamento e traduzione si ritrova spesso ad affrontare è anche legato a una certa esigenza di realtà del testo. In un gioco, per esempio, ambientato in contesto storico, come può essere *Assassin's Creed Valhalla*, si corre il rischio di adottare un linguaggio inadatto al contesto narrativo.

«In *Valhalla* c'è un personaggio non-binary» dice Nastasi. «Quando però abbiamo dovuto tradurre le sue battute e la sua descrizione, proprio in ossequio dell'ambientazione, non abbiamo potuto usare alcune espressioni contemporanee in relazione al suo genere.»

Dalla mia conversazione con Leanza e Nastasi sono così emerse alcune difficoltà che a oggi rendono il linguaggio ampio di difficile applicazione nel campo videoludico, soprattutto in ambito AAA. In realtà, la questione andrebbe affrontata a monte, ovvero in fase di sviluppo e scrittura di un gioco, che dovrebbe integrare la cosiddetta «fase di internazionalizzazione» e dare la possibilità a chi lavora nella localizzazione di accedere a set di opzioni differenti rispetto a quelle che ci sono in inglese.

«Tecnicamente le soluzioni ci sono» continua Nastasi. «Ci sono anche per il doppiaggio, ma non sono soluzioni reali, perché ancora non c'è una comunità che parla in quel modo [ossia utilizzando lo schwa come suono, Ndr]. A livello di ricezione del pubblico, è un campionato aperto. È necessario andare per tentativi e avere il supporto di chi questi videogiochi li produce, li immagina da punto di vista inclusivo e sa che deve lasciare spazio a un mondo grammaticale diverso.»

Rispetto alla varietà di un universo linguistico che acquisisce una propria specificità, *Watch Dogs*:

Legion rappresenta un esempio virtuoso, che vanta un lavoro di traduzione e adattamento estremamente curato e complesso, dove ogni riga di dialogo e ogni descrizione dei personaggi generati in maniera procedurale dal sistema *Play as Anyone* sono frutto di svariati incroci di un numero impressionante di variabili, che prendono forma solo nel momento in cui il gioco esiste. È difficile, certo, ma possibile e potrebbe rappresentare una prima risposta al problema qui affrontato.

In ogni caso, la strada sembra ancora lunga. Tuttavia, da questo mio viaggio attraverso il mondo della traduzione videoludica, porto a casa forse un po' di ottimismo in più. Mi sembra di aver percepito un certo fermento, seppur in fieri. Magari non esistono ancora le soluzioni ideali, ma molte persone, in ambito professionale, si pongono domande. Parlando con le persone intervistate, la situazione del mondo tripla A sembra comunque orientata al cambiamento: c'è un dialogo, c'è studio, c'è interesse, magari legato anche a opportunità di mercato che si stanno aprendo verso, forse, un diverso pubblico di riferimento. In tutto questo, si potrebbe sicuramente fare una riflessione non solo sulla traduzione dei singoli videogiochi, ma anche sull'intera industria videoludica. Ho iniziato a pormi la questione del linguaggio esteso partendo dalle storie che ci vengono raccontate e che, in parte, siamo chiamatə a vivere in prima persona. In un certo senso, ho iniziato in media res. Forse avrei dovuto cominciare dall'inizio. Da quel gesto di accendere la console e trovarmi di fronte a un sistema operativo che si rivolge direttamente a me, che io sia femmina, maschio e una persona non binaria. Forse un passo verso il cambiamento può avvenire proprio lì, all'inizio di ogni nostro viaggio, di ogni avventura. Chissà se le case di produzione delle console ci pensano. Chissà se sono disposte a partecipare al cambiamento.

«La cosa bella dei videogiochi è che in molti casi mettono insieme **avanguardia** e **cultura pop**.»

Marco Filoni

La rivincita delle Marche, terra d'asilo per l'editoria

«il venerdì», 13 agosto 2021

Romanzieri, poeti, intellettuali, e soprattutto editori di qualità. Così una regione da cui fuggivano i cervelli è diventata un laboratorio di idee

Le Marche sono come il distillato del mondo, pensava Guido Piovene. Scriveva che bisogna viaggiarci in maniera non frettolosa, perché così la regione riserva meraviglie agli sguardi minuziosi e lenti. Eppure, in quegli stessi anni, c'è chi lamenta che sì, le Marche sono bellissime, è uno dei luoghi «più belli, più italiani che si possano dire», piene di arte e paesaggi; ma se si va a vedere qual è lo stato della cultura marchigiana, allora non si può dire granché. Era Carlo Bo, il grande critico e rettore magnifico di Urbino: diceva che fatte salve le tre piccole università (c'erano anche Macerata e Camerino), non c'era nulla. Era il 1961, e lo scriveva per un numero della rivista «L'approdo letterario». Non significava però che non ci fossero intellettuali e scrittori marchigiani. C'erano, ma altrove. Scriveva Bo: «La letteratura marchigiana è in esilio: Bartolini a Roma, Bigiaretti a Ivrea, Volponi a Ivrea, Maticotta a Milano; Bompiani (è di Ascoli, pochi lo sanno) a maggior ragione ha dovuto cercare Milano per diventare quello che è diventato. Come editore e come scrittore». E si può continuare l'elenco: Luigi Di Ruscio a Oslo, in Norvegia; Massimo Ferretti a Roma, e così via. Insomma, fino agli anni Settanta del secolo scorso per gli intellettuali marchigiani la diaspora era la regola. Non c'erano editori, nessun circolo, niente di niente. Straniante, considerando che oggi le Marche sono

fra i centri più vivaci e produttivi in questo senso: la regione ospita diversi piccole case editrici che, però, hanno valenza nazionale: Quodlibet, Giometti&Antonello, Liberilibri, Biblohaus (tutte con sede a Macerata, anche se la prima si è poi ingrandita con una costola romana); poi le anconetane Affinità elettive e Argolibri; Hacca edizioni di Matelica; infine Portatori d'acqua, sorta fra Pesaro e Fano. Cos'è cambiato da allora?

Tutto ha inizio negli anni Ottanta. Mentre a passo di locomotiva prende forma la globalizzazione (tutto ciò che è solido svanisce nell'aria, scriveva Marx), gli intellettuali marchigiani ipotizzano che si possa, anzi si debba fare cultura proprio lì, nella loro regione. Al punto che uno di loro, il grande poeta anconetano Franco Scataglini, conia il concetto di «Residenza», teorizzazione di una pratica che non scimmiotti un centro, tantomeno cerchi di imitarlo, ma che consista più semplicemente nell'idea di interrogare il senso di vivere e scrivere in periferia. Altro che chiedersi, con Manganelli, se Ascoli Piceno esiste: esiste eccome, tanto quanto New York o Milano o Parigi. Scriveva Scataglini: «Ho cercato di mettere come si suol dire a punto la premonizione che portavo in me dell'idea di Residenza, e che mi viene da un passo di Adorno in cui esplicitamente si parla di intellettuale residenziale in relazione al rapporto di Kant con la

sua piccola Königsberg prefigurante, come in una miniatura, il sogno della conciliazione».

A partire da qui prende avvio un settimanale radiofonico sulla cultura prodotto dalla Rai delle Marche: è il 1980. Scataglini ne è il direttore, in redazione lavorano Massimo Raffaelli [...], Gianni D'Elia, Francesco Scarabicchi e Katia Migliori. Trentacinque puntate bellissime, monografiche, sulla poesia (dedicate a Roberto Roversi, Giorgio Caproni, Joyce Lussu...). Nascono allo stesso tempo le prime riviste, artigianali, alcune persino carbonare: «Hortus», «Lengua», «Marka»; e poi da lì le prime case editrici: il lavoro editoriale, nata nel 1979, e poi Transeuropa, e ancora peQuod.

Ma un editore fu antesignano di tutto: Carlo Antognini, una delle figure più importanti del Novecento marchigiano, che diede vita nel 1973 alle edizioni L'Astrogallo. Antognini ha risuonato come un diapason: ha immaginato una poetica dell'espressione regionale, ha dato vita a una stagione fortunata e felice – e la sua idea di «marchigianità» letteraria fu riconosciuta e dibattuta dalla grande critica. Qualche anno dopo questa svolta ve ne sarà un'altra, come ci spiega Valentina Conti, fondatrice e direttrice editoriale di Affinità elettive, che ha scritto anche *Per piccina che tu sia. L'editoria di cultura in Italia: il caso Marche* (Cattedrale): «Quando un gruppo di giovani, fra i quali Massimo Canalini e Giorgio Mangani, diedero vita a Il lavoro editoriale e a Transeuropa, iniziò il sodalizio con Pier Vittorio Tondelli che curò le tre antologie di under 25 che scoprirono giovani talenti come Silvia Ballestra, Gabriele Romagnoli, Giuseppe Culicchia, Andrea Canobbio». In breve, le Marche divennero un'officina della narrativa italiana: pubblicarono qui i loro primi volumi

«Siamo editori di campagna: facciamo i libri come si lavorerebbe un campo, dedicandogli molto tempo.»

Diego De Silva, Andrea Bajani, Angelo Ferracuti, Gilberto Severini, Claudio Piersanti e altri ancora. «Noi non saremo mai nati se non ci fosse stata questa esperienza» ci dice Francesca Chiappa, direttrice delle edizioni Hacca «perché ci hanno fatto capire che era possibile fare editoria lontano dai grandi centri. Siamo editori di campagna: facciamo i libri come si lavorerebbe un campo, dedicandogli molto tempo: curiamo l'attesa di veder crescere qualcosa e siamo lontani dal rumore di fondo cittadino. Questo ci permette per esempio di dar voce ai poeti, che hanno insegnato qualcosa a tutti gli editori marchigiani. E poi a Roma i poeti non li incontri, incontri solo gli scrittori: qui da noi invece puoi passare il tuo tempo con loro».

Difatti non esiste una regione in Italia che abbia un tasso di poeti come le Marche: Umberto Piersanti, Francesco Scarabicchi, Franca Mancinelli, Evelina De Signoribus, Renata Morresi, il giovanissimo Giorgiomaria Cornelio (che con Giuditta Chiaraluce ha dato vita alle Edizioni Volatili). Insomma, «fare l'editore nelle Marche» ci dice Gino Giometti, fondatore con Stefano Verdicchio delle edizioni Quodlibet e ora direttore di Giometti&Antonello «ha un significato particolare. Inutile specificare che il senso del luogo in cui si opera da editori è completamente cambiato rispetto al passato, potrebbe sembrare quasi ininfluenza. Ma nel nostro caso è influente in negativo, è l'influenza dell'ininfluenza. Qui si gode di una libertà e una indipendenza che non sarebbe immaginabile in città dalla marcata identità, tipo quelle della Toscana, o tipo Venezia o Roma o Bologna. Qui dunque l'identità è un fardello leggero che ti porta difficilmente fuori rotta. Noi, che siamo anche libreria antiquaria, non facciamo fatica a esplorare le dimensioni più recondite e, per così dire, esoteriche della produzione saggistica e letteraria, spaziando liberamente fra i luoghi e le epoche. Il contesto non ci frena in nulla, anche se non ci dà grossi riconoscimenti, anzi spesso ci ignora completamente e questo è un bene. Sono le condizioni migliori per emergere al di là di ogni confine.»

Giulio Guidorizzi

La cultura occidentale si fonda su un'idea di amore Lgbt

«Domani», 14 agosto 2021

Fin dal *Simposio* di Platone, le relazioni che poi sono state considerate «contro natura» erano ritenute «secondo natura». Nei miti, generi fluidi e mutevoli

Nell'opera che è certamente la più grande riflessione sull'amore della civiltà antica (e forse di tutta la nostra civiltà), cioè il *Simposio* di Platone, a un certo punto prende la parola il comico Aristofane. Come c'è da aspettarsi, Platone gli mette in bocca un discorso estroso e bizzarro. È un mito di fondazione del desiderio amoroso, che vuole spiegare come mai questa energia misteriosa si aggiri tra gli esseri umani in modo tanto anarchico e indifferenziato.

IL «SIMPOSIO»

In origine, dice appunto Aristofane, gli esseri umani erano doppi, perché avevano due teste, quattro mani, quattro gambe e un doppio apparato sessuale, davanti e dietro; c'era chi ne aveva due maschili, chi due femminili, chi uno e uno. Perciò i sessi non erano due ma tre: uomo, donna e androgino. Quando volevano muoversi, questi strani esseri non camminavano ma rotolavano rimbalzando sulle loro otto estremità, come palle. Non esisteva nemmeno un sistema di riproduzione sessuale: per procreare gli uomini-palla delle origini versavano il loro seme sulla terra e di lì nascevano altri esseri umani. Ma, doppi com'erano, cominciarono a mostrarsi troppo spavaldi e arroganti verso gli dèi; allora Zeus decise di dividerli in due, per ridurli a più miti consigli. Ci si misero d'impegno, gli dèi: li afferrarono uno

dopo l'altro, poi Zeus li tagliò accuratamente in due («come chi taglia un uovo sodo con un capello» scrive Platone) e Apollo li ricucì.

L'AMORE OLTRE I SESSI

Alla fine di questa primitiva operazione di chirurgia estetica di massa, ognuno si trovò con una sola testa, quattro arti e un solo apparato sessuale, maschile oppure femminile. Però, divisi com'erano, ciascuno rimpiangeva la propria unità originaria e andava cercandola in altri esseri dimezzati. Ma nessuno sapeva chi fosse davvero la sua metà perduta, e così continuamente si prendevano e si lasciavano, come appunto succede ancora oggi nelle cose d'amore, e ne cercavano un'altra e la lasciavano ancora, perché infine questa è la legge: pochi trovano la loro vera metà, molti la cercano per tutta la vita, e l'amore non è altro che mancanza e ricerca.

Da allora accade questo: chi deriva dall'androgino cerca un essere di sesso diverso, ma chi discende dal doppio maschio o dalla doppia femmina cerca qualcuno che sia simile a sé, e cioè una creatura dello stesso sesso. E così – conclude Aristofane (anzi, gli fa concludere Platone) – da allora l'amore è quella forza che spinge ognuno a ristabilire l'unità perduta, «a fare uno di ciò che è due», e non sta a noi scegliere se la nostra altra metà è maschile

o femminile, perché questo dipende dalla natura originaria di ciascuno; tanto è vero che, quando due amanti hanno trovato l'uno nell'altra la propria metà, se Efesto con i suoi strumenti comparisse davanti a loro e dicesse, «volete che io vi fonda in modo che siate per sempre una sola creatura, sia da vivi sia laggiù nell'Ade?», senza esitazione i due direbbero di sì. L'amore travalica i sessi: ecco la più antica riflessione, potremmo dire (ma certo il Simposio contiene molto altro), sul mistero del desiderio d'amore e sulla spiegazione di quello che nell'attualità viene indicato con la sigla Lgbt.

Esisteva peraltro anche una divinità doppia, bisessuale per eccellenza: Ermafrodito, figlio di Hermes e Afrodite, il fanciullo androgino che è riprodotto in tante affascinanti statue dell'età ellenistica.

IL MIO TRANSGENDER

La bisessualità evidentemente è un tema di antropologia culturale troppo complesso per essere affrontato qui, ma possiamo almeno parlare di due miti greci di bisessualità, o per così dire di transgender. Il primo è quello di un personaggio famoso, l'indovino

«L'amore **travalica i sessi**: ecco la più antica riflessione sul mistero del desiderio d'amore.»

per eccellenza della mitologia, Tiresia, il cieco vate che accolse Ulisse nel mondo delle ombre. Un giorno – dice la leggenda – Tiresia fu chiamato come arbitro in una contesa tra Zeus e Era su chi, tra uomo e donna, provasse maggior piacere facendo l'amore. Tiresia era l'unico che potesse pronunciarsi sull'argomento, perché un giorno, su un monte, aveva ucciso un serpente che si stava accoppiando e sull'istante era diventato donna; come donna aveva vissuto molto tempo (sette anni, si diceva, e di certo senza risparmiarsi) e poi aveva nuovamente ucciso, nello stesso luogo, un altro serpente in amore ed era ritornato uomo.

Tiresia, interrogato da Zeus, decretò che il piacere femminile era molto maggiore: su dieci parti, nove toccavano alla donna e uno all'uomo. Zeus,



che voleva rimproverare alle donne la loro sensualità, ottenne la sua soddisfazione, ma Era, adirata per l'accusa di sferatezza che era stata rivolta al suo sesso, rese cieco lo sfortunato indovino.

Esistevano altri personaggi che avevano sperimentato sul loro corpo l'esperienza di possedere un duplice sesso, come Ceneo. In origine era una ragazza e si chiamava Cenide. Poseidone si innamorò di lei e la ragazza acconsentì a ricambiare i suoi abbracci, ma chiese come ricompensa di essere trasformata in uomo e di avere il dono dell'invulnerabilità. Così le fu concesso; Cenide divenne Ceneo, e partecipò da uomo vigoroso a varie imprese gloriose. Infine in una battaglia contro i Centauri, poiché questi, per quanti colpi portassero, non riuscivano a ferirlo, lo assalirono tutti insieme e lo seppellirono vivo, piantandolo nella terra con colpi di tronchi di abete. Dopo la morte Ceneo ritornò a essere donna, oppure, dice Ovidio, divenne un uccello dalle ali screziate, per ricordare la varietà della sua natura.

Il tema dell'identità sessuale non è solo psicologico, ma anche antropologico. Il mito parla di questi temi perché la morale sessuale greca, come dice Eva Cantarella nel suo fondamentale libro *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, separa la funzione riproduttiva da quella erotica e regola l'omosessualità – ma sarebbe meglio dire la bisessualità – all'interno di un codice culturale specifico, che varia a seconda delle culture. Insomma, ciò che per secoli è stato definito «contro natura» per i Greci invece era perfettamente «secondo natura», ma non per questo completamente libero.

«Per i Greci l'omosessualità in generale era legata a una fase della vita, non era una scelta fatta una volta per tutte.»

LE FASI DELLA VITA

Per i Greci l'omosessualità in generale era legata a una fase della vita, non era una scelta fatta una volta per tutte: la si praticava spesso nel corso di rituali iniziatici per la pubertà, come del resto dimostra il college femminile diretto da Saffo, in cui il fatto di praticare amori tra ragazze non precludeva il matrimonio eterosessuale, ma lo anticipava. Del resto, l'invincibile battaglia sacra dei Tebani, di cui parla Plutarco, era formato da coppie omosessuali pubblicamente riconosciute, che combattevano fianco a fianco con lancia e scudo; eppure, ognuno di essi aveva, o poteva avere, una famiglia e dei figli cresciuti per la società.

Presso i Romani l'omosessualità era vista con più sospetto, perché non era conveniente che un *civis romanus* si sottoponesse a pratiche di questo genere, ma i padroni la esercitavano liberamente con gli schiavi. Persino di Giulio Cesare si vociferava che in gioventù avesse avuto una relazione erotica con il principotto Nicomede di Bitinia; secondo una battuta che circolava su di lui e di cui lui stesso rideva, «era il marito di tutte le mogli e la moglie di tutti i mariti», il che però non gli impedì di dare una svolta alla storia.

«L'amore è quella forza che spinge ognuno a ristabilire l'unità perduta, a fare uno di ciò che è due, e non sta a noi scegliere se la nostra altra metà è maschile o femminile, perché questo dipende dalla natura originaria di ciascuno.»

Vanni Santoni

Il romanzo sono io

«la Lettura», 15 agosto 2021

«Autofiction» non è una parola neutra nel dibattito letterario degli ultimi tempi: né autobiografia né memoir né romanzo, piuttosto falsa autobiografia

«Autofiction» è una parola che ha molto caratterizzato il dibattito letterario degli ultimi anni, sull'onda del successo di autori come Emmanuel Carrère, Rachel Cusk o Karl Ove Knausgård, e che promette di continuare a farlo con l'uscita in Italia, per Codice, di Fratello di ghiaccio di Alicia Kopf (pseudonimo della catalana Imma Ávalos Marqués) e, soprattutto, quella per Fazi, in settembre, di *I fantasmi di una vita* di Hilary Mantel, dove la due volte Booker Prize abbandona temporaneamente il romanzo storico per scrivere un libro la cui protagonista è... Hilary Mantel. Anche in Italia l'autofiction ha assunto un ruolo, se non di preminenza presso il pubblico, di grande rilievo critico, anzitutto a partire dal lavoro di Walter Siti in romanzi come *Scuola di nudo*, *Un dolore normale* e *Troppi paradisi*: celebre l'incipit di quest'ultimo, che è già una dichiarazione di poetica: «Mi chiamo Walter Siti, come tutti». Resta tuttavia una diffusa confusione circa il significato del termine, spesso sovrapposto all'autobiografia o al memoir, generi che appartengono invece alla famiglia della non fiction narrativa.

UN PO' DI CHIAREZZA

Facciamo dunque chiarezza, partendo dalla definizione del critico Lorenzo Marchese, che nel 2014 ha affrontato l'argomento nel saggio *L'io possibile*.

L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo (Transeuropa): «Si ha autofiction quando un autore scrive un testo di aspetto autobiografico, segnato dalla coincidenza onomastica e da una sbandierata disponibilità al principio di verifica dei dati empirici contenuti nel testo, ma al tempo stesso ci costringe a prendere atto, attraverso strategie paratestuali e spie testuali, che la materia della storia che si che si racconta è da interpretarsi come falsa». L'autofiction è dunque un modo di «trasformare la finzione romanzesca in un paradosso di verità empirica e inganno», ma anche di dare maggiore forza a una narrativa che, a Ventunesimo secolo ormai in pieno svolgimento, non sembra più trovare fondamenta solide nelle terze persone onniscienti o anche solo nei romanzi che si dichiarano di pura finzione, e cerca così in nuovi dispositivi un impatto retorico altrimenti perduto.

Lo stesso Walter Siti, in un testo comparso nel 1999 sulla rivista letteraria francese «Italiens», ammette che la scelta ha a che fare con il grado di coinvolgimento del testo: «Mi ero accorto che leggevo una storia con più interesse, e ne ero più colpito, se sapevo che era una storia realmente capitata a persone vere; allora ho pensato di utilizzare i meccanismi dell'autobiografia, i suoi trucchi anche formali (l'esitazione a fare i nomi, il modificarsi della scrittura a causa di

eventi che sopravvivono), per *mimare l'indifferenza del lettore*».

Premesse che possono facilmente portarci a pensare che l'autofiction, tutt'altro che un'invenzione moderna – la prima volta che compare il termine è nel 1977, con l'autobiografia romanzata *Fils* dello scrittore francese Serge Doubrovsky – sia sempre stata tra noi. Se opere come *Ritratto dell'artista da giovane* di James Joyce o *I quaderni di Malter Laurids Brigge* di Rainer Maria Rilke sfuggono all'inclusione per il nome del protagonista diverso da quello dell'autore e soluzioni romanzesche pienamente manifeste al loro interno, che dire di *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust, con il suo piccolo Marcel protagonista?

IL «PATTO AUTOBIOGRAFICO»

Ci può aiutare nella tassonomia il concetto di «patto autobiografico» di Philippe Lejeune, saggista pure francese che all'autobiografia ha dedicato una vita di studi. Definendo il proprio testo «autobiografico», l'autore dichiara al lettore che quanto racconta è veramente accaduto, laddove invece il «patto romanzesco» attesta la natura fittizia degli eventi e su tale base costruisce il rapporto con il lettore. L'autofiction utilizza quindi il patto autobiografico come un grimaldello con cui guadagnare un vantaggio di credibilità e di punto di vista, per proporre poi contenuti, se non del tutto, almeno in parte romanzeschi. Possiamo allora considerare autofiction testi autobiografici capitali del canone, come *L'anno del pensiero magico* di Joan Didion o *L'opera struggente di un formidabile genio* di Dave Eggers, definito «memoir» dall'autore anche nel testo, ma in genere considerato un romanzo? Che dire di *Lunar Park* di Bret Easton Ellis, che nonostante un protagonista del tutto corrispondente all'autore poi vira sull'horror? E che cosa divide l'autofiction dal *gonzo journalism* dell'Hunter S. Thompson di *Paura e disgusto a Las Vegas*, in cui il protagonista è l'autore stesso, i fatti vengono presentati come veri, ma allo stesso tempo si ammette di essersi presi delle libertà rispetto a essi per ottenere una maggiore efficacia narrativa?

IL CASO CARRÈRE

La distinzione resta segnata da un confine ampio e impermeabile; di certo, è emersa tra le preoccupazioni dei lettori avveduti con l'avvento del «secondo ciclo» della produzione di Emmanuel Carrère: dopo alcuni romanzi di pura fiction, l'ultimo dei quali è *La settimana bianca* (1995), l'autore francese decise di cambiare approccio e diede vita a un fortunatissimo ciclo di romanzi in cui quella del *personaggio* Emmanuel Carrère è una presenza fissa, quando non deliberatamente ingombrante. Il primo è stato *L'Avversario* (2000), in cui la vita di Carrère si incrociava con quella del (vero) assassino affetto da *pseudologia fantastica* (altrimenti detta «mitomania»: la scelta del soggetto non appare quindi casuale) Jean-Claude Romand, che sterminò la propria famiglia quando il castello di bugie che aveva costruito negli anni cominciava a perdere pezzi. Gli sono seguiti *Un romanzo russo. Vite che non sono la mia*, *Limonov*, *Il Regno* e il recente *Yoga*, in un percorso che ha visto la presenza del personaggio-Carrère aumentare progressivamente, fino a essere, negli ultimi due, il protagonista unico e indiscusso – e sono noti i problemi che *Yoga* ha causato all'autore con la moglie, poco d'accordo sulle «verità» proposte dal testo. vero o falso che sia il contenuto, è evidente che la postura di Carrère all'interno di questi romanzi gli permette da un lato di riscuotere maggiore credito da un lettore ormai disincantato, e dall'altro di guadagnare legittimità di parola anche rispetto ad argomenti di cui non è esperto: è, del resto, *la sua esperienza diretta*.

Se Carrère riscuote grande successo nel nostro paese, e il magistero di Walter Siti è ormai indiscutibile, il nostro rapporto con l'autofiction è stato senz'altro più tormentato rispetto alla Francia, dove il genere è stato sfiorato anche da Michel Houellebecq in *La carta e il territorio* e poi affrontato in pieno in *Lanzarote*, e dove altri punti di eccellenza sono stati fissati da Annie Ernaux – *Il posto*, *Gli anni*, *Memoria di ragazza* – anche se l'autrice ha sempre rifiutato questa definizione per i propri libri.

VIAGGIO IN ITALIA

L'autofiction italiana, fuor da Siti, non è sempre sotto gli occhi di tutti: se per i classici viene in mente anzitutto Curzio Malaparte, che è protagonista-narratore dei suoi capolavori *La pelle* e *Kaputt*, per scovare buoni esempi tra i contemporanei va aguzzato lo sguardo. Si può chiamare in causa Giulio Mozzi, che in alcuni racconti della raccolta *Questo è il giardino*, del 1993, presenta un protagonista apparentemente sovrapposto all'autore, mentre in *Il male naturale*, del 1998, presenta a volte un «Giulio Mozzi» protagonista di eventi più chiaramente finzionali. Grande prova di autofiction, forse un po' sottovalutata, è *La vita oscena* di Aldo Nove (2010), e un pilastro atipico del genere in Italia può essere trovato in *Kamikaze d'Occidente* di Tiziano Scarpa, del 2003. Sicuramente rappresentativi anche *Accanto alla tigre* (2010), in cui Lorenzo Pavolini si confronta con la figura del nonno gerarca fascista, e *Italia de profundis*, del 2014 (ma anche il recente *Reality*, dedicato alla pandemia) di Giuseppe Genna, in cui l'autofiction diventa punto di partenza per un flusso interiore scatenato e immaginifico, ma sempre riconducibile al sé dell'autore.

Forse lo statuto di autofiction non è pienamente assegnabile a *Gli esordi* o a *Lettere a nessuno* di Antonio Moresco (troppo romanzo il primo; troppo memoir il secondo), ma appartiene a pieno diritto al genere il suo libro più recente, *Canto degli alberi*. La presenza di strani mostri gorgoglianti garantisce questo status anche a *Leggenda privata* di Michele Mari, altrimenti considerabile un memoir (è di certo il libro in cui l'autore milanese, che quasi sempre parte dall'autobiografia infantile per arrivare su altri territori, ha detto di più su di sé e sulla sua famiglia). Risulta forse annoverabile tra gli esponenti di questo genere anche Emanuele Trevi: per quanto il suo Trevi-personaggio si muova sempre in punta di piedi (ciò vale anche per *Due vite*, il libro con il quale il mese scorso ha vinto lo Strega), il suo *Qualcosa di scritto* resta uno degli esempi più

scintillanti di autofiction all'italiana, in cui il filtro del sé risulta perfetto per parlare poi di tutt'altro, che si tratti di Pier Paolo Pasolini o dei misteri del percorso iniziatico.

AMERICA, EUROPA

Il livello di centralità dell'autore potrebbe essere un altro parametro per inquadrare questa materia sfuggente, sebbene negli ultimi anni la migliore autofiction corrisponda a quella in cui l'autore, più che protagonista in senso classico, è una sorta di filtro, o prisma, attraverso cui passano fatti, personaggi, e realtà altre. È il caso dell'americano Ben Lerner di *Il mondo a venire*, del suo connazionale di origine vietnamita Ocean Vuong di *Brevemente risplendiamo sulla terra* e soprattutto della britannica Rachel Cusk, la cui «trilogia outline», composta da *Resoconto*, *Transiti* e *Onori* ha definito un modo nuovo di lavorare con il sé, in un'interpretazione non egotica ma olistica, quasi medianica, della «prima persona privata».

Si arriva così a Karl Ove Knausgård, lo scrittore norvegese che ha dedicato a sé stesso un'imponente esalogia di oltre quattromila pagine complessive (*La mia lotta*, la cui pubblicazione italiana si è conclusa l'anno scorso per Feltrinelli con *Fine*) e che, non contento, ha continuato con una *Quadralogia delle stagioni* pure autobiografica: i numeri porterebbero a incoronarlo re dell'autofiction (la stessa Cusk ha definito la sua esalogia «la più grande impresa letteraria dei nostri tempi»), ma i suoi intenti paiono chiamarlo fuori: non voleva forse, Knausgård, dire «solo la verità, tutta la verità»? Chi ha letto *Fine* sa però che il norvegese, giunto al termine della sua impresa, ha alzato bandiera bianca: di fronte alle proteste, in alcuni casi non prive di conseguenze legali e personali, di congiunti e parenti, ha dovuto ammettere che, nel processo di *traduzione* che è sempre la scrittura letteraria, dire la verità è in ultimo impossibile, e che si è ritrovato a scrivere autofiction, e quindi fiction, *come tutti*.

Roberto Cotroneo

Romanzi senza fine

«L'Espresso», 15 agosto 2021

Oggi prevalgono i romanzi omologati, figli delle scuole di scrittura creativa. Ma la letteratura autentica si sottrae agli schemi obbligati, lo ha sempre fatto

In una recente riedizione di *Il Monte Analogo* di René Daumal pubblicata da Adelphi sono state aggiunte alcune pagine inedite dell'autore. Sono ragionamenti, glosse a un testo, che non si sa come mettere a fuoco: è un romanzo? Un trattato filosofico? Una favola? Certo è un testo che Daumal non riuscì a finire, morto troppo giovane, a trentasei anni, nel 1944. Ma che non finisca non è molto importante. Non siamo orfani del finale del *Monte Analogo*. Perché le storie non hanno mai veramente un inizio e una fine.

In queste pagine inedite, dentro questo libro dove la montagna e l'alpinismo sono metafore dell'esistenza, Daumal ragiona sui concetti di alto e di basso: «L'alto conosce il basso, il basso non conosce l'alto. Salendo, devi prendere sempre nota delle difficoltà del tuo cammino, finché sali puoi vederle. Nella discesa non le vedrai più, ma saprai che ci sono se le avrai osservate bene».

Da alcuni anni il nostro tempo di osservazione si è ridotto, ed è ormai chiaro che il basso è il problema con cui abbiamo a che fare. Quel basso che non conosce l'alto, come dice Daumal. Ma dobbiamo stare attenti a non banalizzare, e finire in snobismi facili: non parliamo del basso della non qualità, non è il basso della ipotetica decadenza culturale del nostro tempo, non è il basso pop che si vuole

elevare ad alto per dimostrare a tutti che non c'è una cultura più importante di un'altra. È un basso che non abbassa niente, ma resta infido, complesso, strano, intellettualmente debilitante, eppure assai appagante. È un basso sofisticato, che procura persino le vertigini, accoglie di continuo temi importanti, alti, culturali, ma è come un centrifugato che rende indistinti gli elementi: non è sintesi di alto e basso, è uno squilibrio di ingredienti scelti per il mercato. Anche se nessuno lo ammette fino in fondo.

Funziona o non funziona? Ha successo oppure no? Successo: un sostantivo maschile, che può essere letto anche come il participio passato di «succedere». Il successo è l'accaduto. E quello che è accaduto si deve ripetere in quello che si spera riaccada. Nei fatti è il principio delle saghe in più volumi. Ha avuto successo, succederà che abbia ancora successo se si ripeterà la formula. Ma questo è il mercato nella sua forma più brutale e alle volte efficace. La letteratura dovrebbe guardare al mercato distrattamente. I giornali pubblicano di continuo le classifiche dei libri più venduti, ma nessun supplemento letterario pubblica la classifica dei libri più prestati dalle biblioteche: e sono migliaia e migliaia. Vincerebbe Elena Ferrante, come risulta da uno studio di Giovanni Solimine, però sarebbe giusto saperlo.

«Gli autori, incoraggiati dal mercato e dal lettore che ormai fatica a riconoscere l'alto, finiscono per dimenticare quello che sanno, e raccontano quello che pensano vogliono sapere i nuovi lettori, quei lettori convinti di essere accolti ogni volta che li si emoziona con un libro, li si intrattiene, li si tiene con sé.»

Parliamo di consumi di culturali e non di cultura, di autori e non di testi (spesso assai poco letti). Siamo attratti dalle assenze: da menti che non amavano mostrarsi, Beckett, Ceronetti, Cioran, Pynchon, Salinger, e si potrebbe continuare. Eppure in questo presente di cose che accadono, si ha bisogno di averli, di vederli, di sentirli. Come se gli autori avessero il potere di evocare la bellezza, la complessità più ancora di quando scrivono. Dimenticando che ci sono due tipi di autori: quelli che sono più talentuosi dei propri libri, e quelli che sono meno talentuosi dei propri libri. E di solito i più interessanti sono i secondi. Persone che non mettono assieme dieci parole e che ci hanno lasciato i libri che sappiamo. Immagino Gadda che se ne va in tour per i festival. Chi ha avuto il privilegio di conoscerlo direbbe: impossibile. E valeva anche per Giorgio Manganelli. E per Leonardo Sciascia, grande conversatore, e assai poco incline alle lectio magistralis urbi et orbi. E Alberto Arbasino non era certo un trascinateur di folle, e Giorgio Bassani preferiva contesti piccoli e ristretti.

Però è chiaro. Viviamo dentro un processo sempre più estremo di riduzione della complessità, verso una retorica della semplicità che ha qualcosa di straniante, che si aggrappa in tutti i modi a un'idea emozionale della vita. Si tratta di una giusta e auspicabile semplicità, una democratica semplicità. Una semplicità nel raccontare che ambisce alla bellezza, vuole farsi canone, arrivare a una narrativa che si compie nella linearità e nella ripetizione.

Gli autori, incoraggiati dal mercato e dal lettore che

ormai fatica a riconoscere l'alto, finiscono per dimenticare quello che sanno, e raccontano quello che pensano vogliono sapere i nuovi lettori, quei lettori convinti di essere accolti ogni volta che li si emoziona con un libro, li si intrattiene, li si tiene con sé; attraverso una scrittura consolatoria, un pensiero rispettabile, attraente eppure assente, universale. Sarà come indossare quegli abiti che vestono in una taglia unica: comodi, facili.

Ma da quando è accaduto che abbiamo smesso di domandarci cosa sia un romanzo? Da quando la letteratura del presente è diventata un pullulare di regolette di scuole di scrittura, dove a un terzo del libro c'è il primo punto di svolta, a due terzi il secondo, con un risultato che non è mai ingenuo, mai piatto, ma che flirta con una forma evoluta della banalità come un asintoto matematico che si avvicina alla sua curva.

In questo alto che è un alto raggiunto con la seggiovia, e un basso che si crede alto, perché la cima è quasi sempre coperta dalle nuvole, ci chiediamo ormai da troppi anni cosa possiamo fare. Se lo chiedono gli editori, i critici che avrebbero bisogno di un manuale su come evitare giudizi di valore applicabili al piatto dello chef stellato, alla prodezza del calciatore, come ai versi di Fëdor Tjutčëv tradotti da Tommaso Landolfi; lo fanno gli autori che in quella linea, in quel binario obbligato si muovono avanti e indietro chiedendosi se sia la strada giusta oppure no. Dimenticando che se vuoi uscire dai binari deragli. A meno di non decidere che quella narrativa, che ormai ruota attorno al genere del

giallo e del poliziesco, del noir e del legal thriller, e che tradotto significa: avvocati, commissari, poliziotti, investigatori è ormai un capitolo che non riguarda più da tempo la letteratura, ma si tratta di altro.

È necessario pensare a qualcosa di diverso. E la strada è quella del saggio che si somma al romanzo, al trattato filosofico, riprendendo altri libri, e altre storie. Come ha fatto Emanuele Trevi nel suo *Due vite* (Neri Pozza). Un libro con cui ha vinto il premio Strega, nonostante un mantra ostinato, che faceva ripetere a critici e lettori: ma non è un romanzo! Già ma cosa è? Non è solo un saggio. Non è solo un libro di memorie. Non è solo un testo poetico. Non è solo un trattato sull'amicizia.

Ma noi non le vogliamo le riconoscibilità, non vogliamo taglie uniche, e non le vorrebbero i lettori, e neppure i giurati del premio, che hanno dato la vittoria a quel libro, e al suo autore. Ed è questo il modo di procedere. Uno dei tanti modi che i letterati italiani dovranno cominciare a sperimentare. Essere un letterato significa aprire i libri dei sogni (rigorosamente al plurale) che sono i libri frequentati, sottolineati, non terminati, oppure più volte riletti. Rinunciando a quell'arte del raccontare che toglie il fiato, o a quelle storie che sono le storie delle scrittrici e degli scrittori che si sentono troppo scrittrici e scrittori. E su questo tema anche Walter Siti ha già detto quello che c'era da dire.

Non è una dichiarazione di estetica letteraria, è il prendere atto che prima o poi arriva un momento, ma è arrivato da anni, per cui non puoi più scrivere come i maestri che ci hanno preceduto, e che ognuno ci metta i suoi. Come arrivò il momento per cui non si poteva scrivere come il Tasso o Giovanni Battista Marino, come Gozzano e D'Annunzio. E persino come Manzoni o Montale. Solo che ora, *mala tempora currunt*, c'è bisogno di trovare qualcosa di nuovo che non siano quelle praterie del sé che a dirla con T.S. Eliot si ripetono come un tedioso argomento.

«C'è una smania di bella scrittura, serrata, ricercata, alle volte leziosa, dentro strutture narrative rigide che guardano al cinema come punto di riferimento.»

Alla fine della sua vita, René Daumal, ha scritto: «Così mi ricordai che ero di mestiere un letterato [...]. Non parlerò della montagna, ma per mezzo della montagna. Con questa montagna come linguaggio, parlerò di un'altra montagna che è la via che unisce la terra al cielo, e ne parlerò non per rassegnarmi, ma per esortarmi». Chi ha esperienza di manoscritti, chiamiamoli ancora così, anche se il termine giusto sarebbe pdf, che ambiscono alla pubblicazione, si rende conto che c'è una smania di bella scrittura, serrata, ricercata, alle volte leziosa, dentro strutture narrative rigide che guardano al cinema come punto di riferimento. Di solito il risultato è frustrante, se competi sul terreno facile del cinema perdi sempre. E riguardo alla «bella» scrittura (come un tempo si diceva le «belle lettere») è quasi sempre una forma di imitazione di autori letti e assai ammirati.

Eppure mai come ora dobbiamo cercare terre nuove. Sergio Solmi, più di sessanta anni fa, scriveva: «Da qualche decennio a questa parte, le opere di maggior significato apparse nel campo del romanzo mostrano caratteri spiccatamente solitari, e non lasciano dopo di sé continuatori ma tutt'al più, epigoni e imitatori». Oggi potremmo concludere affermando che l'unica via di uscita da una formalizzazione della letteratura dentro le gabbie dei generi, ma anche di un certo modo di essere scrittori che è diventato genere a sé, è proprio la ricerca personale, il carattere solitario, la scommessa di un modo di raccontare, che riesce a farsi voce, solo percorrendo sentieri abbandonati troppo presto, e che dobbiamo ritrovare.

Ida Bozzi

La breve durata

«la Lettura», 15 agosto 2021

Il tempo in campo letterario: romanzi che richiedono anni di lavoro perdono il titolo di novità subito dopo l'uscita e romanzi usciti da anni restano novità a lungo

Per quanto tempo può durare un libro? «Una volta l'idea di durata era implicita nelle arti, che sono lente» ragiona lo scrittore Emanuele Trevi, vincitore quest'anno del premio Strega. Ma oggi è ancora così? «Mi arriva un'email» continua Trevi «e sono le novità proposte da un editore. Dopo qualche giorno, di nuovo un'email, altre novità dello stesso editore...». La questione è importante, perché riguarda la vita di un testo: un romanzo, per esempio, sembrerebbe includere per natura una «lunga durata» (un po' come i fenomeni storici studiati dalla scuola francese delle *Annales*, che si estendevano per secoli al di là dell'evento): cioè dovrebbe avere il tempo di essere letto, capito e sottoposto a critica, di influenzare la cultura o la società. Una durata che non è la semplice «fama», ma quello che Vladimir Nabokov definiva «l'alone duraturo che avvolge un libro meritevole». Invece vari meccanismi, tra cui la dinamicità del mercato, rendono più difficile la sopravvivenza di un libro nel tempo, condannando la letteratura ad essere, in un mondo veloce, un fenomeno di breve durata. Con quali strumenti gli editori possono prolungare la vita di un libro? Quanto influisce la durata sul lavoro degli scrittori e sulla vita dei loro testi? Ne parlano a «la Lettura», lo stesso critico e autore Trevi, l'editrice di Nn Eugenia Dubini, l'editor e scrittore Antonio Franchini, il traduttore Daniele Petruccioli.

Perché la durata della letteratura è importante?

EMANUELE TREVI Ci si mette anche quattro o cinque anni a scrivere un libro che si gioca il suo destino in libreria in poche settimane. È l'ippopotamo nel salotto: non riusciamo più a fare informazione culturale né un'editori gratificante. Perché bruciamo tante novità al fuoco di una promozione immediata? Prima le cose duravano di più, il meccanismo delle rese era lo stesso ma c'erano strumenti mentali per garantire agli oggetti estetici, ai libri, una tenuta nel tempo. Oggi, pur con la smentita di esempi come John Williams con *Stoner* o Richard Yates con *Revolutionary Road*, un libro di sei mesi fa appare vecchio. Ricordo di avere letto su «Topolino» una bellissima storia, sceneggiata da Susanna Tamaro, in cui Paperino era l'autore «sfigato» e Gastone lo scrittore best seller, e a un certo punto tutti i paperi andavano a un convegno, presa in giro dei convegni di moda, intitolato *La letteratura del tardo anno scorso*, dove discutevano di quel tema come di una categoria antica, talmente remota nel tempo da rendere poco pensabile l'oggetto editoriale. Quando il concetto di novità sovrasta la durata nel tempo, la sensazione è che il lavoro diventi inutile, il lavoro dei traduttori, di chi sceglie i libri, di chi li compra, degli agenti... E non c'è differenza tra i grandi gruppi e i piccoli editori, è un modello mentale.

ANTONIO FRANCHINI Ho affrontato spesso il tema in confronti pubblici, dove normalmente faccio una domanda: secondo voi *Il deserto dei Tartari* in che anno è stato scritto? Pochi indovinano la data precisa, ma a me interessa disegnare un fenomeno. *Il deserto dei Tartari* esce nel 1940: nel 1972, cioè quando comincio il ginnasio, *Il deserto dei Tartari* è consigliato dai professori come una novità, un libro per i ragazzi che vogliono leggere una cosa nuova – ed era già un libro vecchio di trent’anni. Da quando esce nel 1940 fino al 1964, data di uscita degli Oscar Mondadori (dove è tra i primi titoli), tutte le collane di narrativa italiana di Mondadori, come la Medusa, ripubblicano *Il deserto dei Tartari* come novità. La letteratura oggi dà l’impressione di durare di meno. Un’impressione ovviamente smentita da una serie di fenomeni contrari. Ma i fenomeni contrari che la smentiscono non ne smentiscono i fondamenti. I nomi sono quelli di Kent Haruf, di John Williams per *Stoner*. Altri fenomeni recenti di durata sono *Il nome della rosa* di Umberto Eco, *Gomorra* di Roberto Saviano, i libri di Elena Ferrante. Però ci sono «fenomeni contrari» anche nell’antichità. Herman Melville, per dirne uno: *Moby-Dick*, libro capitale per l’umanità, è un libro riscoperto nel Novecento. Quando è uscito, nel 1851, Melville non ha venduto niente. E non ha venduto niente per anni. Né ha inciso nella società americana. Il fenomeno della durata riguarda il potere della letteratura di incidere nella società. Questo potere è diminuito, ma non perché gli scrittori di oggi siano meno bravi, ce ne sono tantissimi e, anzi, ce ne sono di più. La capacità di influire sulla società a un livello alto, però, è potentemente diminuito. Altri esempi? *Il Gattopardo*,

1958; *La ragazza di Bube*, 1960; *Il giardino dei Finzi-Contini*, 1962; *Lessico familiare*, 1963: sono libri che hanno inciso sulla società italiana, molto più di altri a mio giudizio altrettanto fondamentali.

Quali?

ANTONIO FRANCHINI Visto che abbiamo patito la sua perdita pochi giorni fa, parliamo di Antonio Pennacchi, un grande scrittore cui eravamo fortemente affezionati: Pennacchi vince lo Strega nel 2010 con *Canale Mussolini*, libro di enorme successo, che ha tutte le caratteristiche di eticità e grandiosità per essere uno dei libri fondativi dell’identità italiana tanto quanto lo è stato *Il Gattopardo*, oso dire, ma che oggi, pur avendo avuto un grande successo, non è entrato nel tessuto italiano come il romanzo di Tomasi di Lampedusa a suo tempo (e in qualche modo ancora oggi). Dipende dal fatto che quella attuale è comunque una società di massa, non di élite: la letteratura durava di più nelle società di élite.

DANIELE PETRUCCIOLI Quando Pennacchi vince lo Strega, la sua scrittura entra nel dominio della cultura generale: credo che per sapere se Pennacchi è il nuovo *Gattopardo* occorra ancora un po’ di tempo. Dobbiamo avere la pazienza di aspettare che certe cose si depositino. Pensato a Pier Paolo Pasolini, così terribilmente consapevole del suo tempo e capace di essere profondamente nel momento: la sua durata si sta ancora sistematizzando, nel tempo. Quello che possiamo fare è pubblicare ciò che crediamo importante e vedere come la cultura lo recepisce. Roberto Calasso, anche lui scomparso da pochi giorni, prendeva un grande autore e poi aspettava il momento giusto in cui quell’opera

«Quando il concetto di novità sovrasta la durata nel tempo, la sensazione è che il lavoro diventi inutile, il lavoro dei traduttori, di chi sceglie i libri, di chi li compra, degli agenti. E non c’è differenza tra i grandi gruppi e i piccoli editori, è un modello mentale.»

poteva uscire; ma lì ci sono svitati decenni di costruzione e una personalità come la sua; non tutti quelli che aprono una casa editrice o cominciano a scrivere hanno la statura creativa e pure commerciale per fare questo. Tutti interveniamo con il nostro sguardo all'interno di dinamiche anche commerciali e poi... e poi dobbiamo aspettare. Io ancora non so se alcune traduzioni che ho cercato di seminare negli ultimi quindici anni resteranno.

ANTONIO FRANCHINI Parlavo con un professore tedesco di archeologia, un uomo di cultura; gli chiedo: mi sapresti dire il nome di uno scrittore tedesco tuo contemporaneo che non sia Günter Grass o Heinrich Böll, uno degli ultimi dieci anni, o di un poeta tedesco contemporaneo? Mi ha guardato smarrito. Ora, un archeologo tedesco dell'Ottocento, chi era Goethe lo sapeva. E i nostri politici (non i politici italiani, i politici di oggi) hanno mai letto uno scrittore importante contemporaneo? Sapete l'aneddoto che si racconta, dello scrittore Ian McEwan che incontra Tony Blair a un ricevimento, e Blair gli dice: «Ah, McEwan, ho visto i suoi quadri!». Non è paradossale: è naturale che la letteratura incida molto di più in società in cui si pubblica di meno ma in cui la lettura coinvolge le élite.

EUGENIA DUBINI Da donna un po' novecentesca, quando ho avviato la casa editrice, io la davo per intrinseca, la durata. Nella scommessa, in mezzo alla marea di titoli che vengono pubblicati, più di sessantamila ogni anno in Italia, io pensavo che laddove ci fosse stato un libro buono, che nel tempo sarebbe stato selezionato come letteratura, a quel punto avrei fatto un buon lavoro sul lungo periodo. Ma sul breve periodo, incredibilmente, mi sono arrovellata sulla durata dell'esperienza della lettura stessa, su quel *dopo-lettura* che avrebbe potuto incidere sul lettore, rendere il libro oggetto di un discorso, portare le persone a esprimersi, a legarsi a quel libro. La scommessa la facevo basandomi sui gruppi di lettura, su tutte le esperienze laterali di lettura anche sul web, sui social, però dandola come intrinseca, come se il tempo potesse innescare un processo

«La letteratura durava di più nelle società di élite.»

di selezione, che dava ad alcune opere la loro durata e forse l'immortalità. Nella pubblicazione di Kent Haruf, soprattutto dopo il successo dei suoi libri (li consideravo i libri giusti, quelli che cercavo, come linguaggio e come romanzo), c'è stata una questione che legava la sua restituzione a novità (riusciva un libro pubblicato quindici anni prima e poi scomparso nel nulla, quindi il fatto di ripubblicarlo in una nuova casa editrice lo rendeva di nuovo novità attivando tutti i meccanismi di marketing necessari) a un concetto di leggibilità. Leggibilità di un libro nella sua epoca.

EMANUELE TREVI Questo è un altro argomento di cui dobbiamo discutere: siamo sicuri che i contemporanei siano quelli che leggono meglio un'opera? **EUGENIA DUBINI** Una volta proprio Franchini, parlando di Haruf a un Salone di Torino, disse che se i personaggi di Haruf, i fratelli McPherson, li avessimo letti davvero nel 2010, quando tutti stavamo leggendo Cormac McCarthy, forse ci saremmo immaginati due assassini; invece sono due vecchietti che accolgono nella loro abitazione una ragazzina incinta cacciata di casa. Altra cosa che sto iniziando a vedere nei cinque anni di vita della casa editrice: il concetto di durata mi viene in mente non solo riguardo al singolo titolo ma alla durata stessa della casa editrice (editor o editori più grandi non hanno questa paura né questa sfida). Calasso parlava di restituire continuamente vita a pezzi del catalogo antico: anche noi lo facciamo, sono strumenti. È stata una novità, per me, prendere Haruf e farne una trilogia con un cofanetto: un piccolo cartone, con una mappa disegnata da Franco Matticchio, è servito a riproporre l'autore. Si può fare anche creando nuovi formati, specie per una casa editrice delle dimensioni della mia, senza i tascabili (che richiedono altre politiche commerciali, con difficoltà di ingresso e presenza nel mercato).

EMANUELE TREVI Adoro l'esempio del cofanetto: mentre Dubini parlava mi sono detto, io faccio tante introduzioni, ho ripreso per Neri Pozza *Il male oscuro* di Giuseppe Berto, sto facendo un Breton per Mauro Bersani, responsabile dei Millenni e della Bianca di Einaudi, le collane dei classici e della poesia, e poi lei mi supera con un cofanetto: è una bellissima cosa, sono «cure», sono aspetti che abbiamo imparato, io l'ho imparato da Garboli, da Citati, da Calasso, anche se – e questo sarebbe un altro tema – non riesco a trasmetterlo ad altri. I giovani, a meno che non siano accademici, non mi sembrano interessati a quest'arte di «portare avanti» le cose.

EUGENIA DUBINI La scommessa è tentare di fare in modo che i titoli scelti possano entrare in quella che nel tempo sarà considerata letteratura, ma che per adesso è anche prodotto. Tuttavia il prodotto, anche scegliendo una carta di un certo tipo, più bella e di maggiore pregio, può influire sulla durata. Ma la durata riguarda il titolo e riguarda la casa editrice: la nostra idea iniziale era proporre dodici titoli all'anno e adesso sono di più, per reggere. La durata, per una casa editrice nuova, è la costruzione di un catalogo che rimanga vivo.

DANIELE PETRUCCIOLI Ringrazio Dubini per avere rimesso al centro i rapporti di produzione, perché ci sono, e c'erano pure nel Settecento. M'è subito venuto in mente il rapporto conflittuale di Giacomo Leopardi con il Romanticismo, da una parte, e con l'onda lunga dell'arcadia, dall'altra, che era la grande letteratura del momento, che invece non ha avuto durata (lasciando stare Metastasio), e ho pensato alla pubblicazione delle sue opere, a quanto l'abbia curata dal punto di vista editoriale, della carta, del libro... Secondo me gli scrittori sono consapevoli di questa differenza tra *momento* e *durata*, e devono fare delle scelte. Mi occupo di

«La durata è data anche dallo sguardo.»

letteratura straniera e lavoro da tre lingue, una minoritaria come il portoghese, poi l'inglese e il francese; così mi rendo conto che ci sono dinamiche commerciali che influenzano le scelte editoriali, ma di cui io cerco a mia volta di approfittare: dagli anni Dieci ho iniziato a proporre grandi scrittrici brasiliane perché il mercato le accettava.

Anche nuove curatele e traduzioni sono un modo per «allungare» la vita di un libro. Petruccioli è uno dei traduttori di George Orwell, tra le molte riedizioni uscite quest'anno...

DANIELE PETRUCCIOLI Ecco, poi ci sono gli autori che entrano nel dominio pubblico: trascorsi settant'anni dalla morte, Orwell nel 2021 è improvvisamente diventato un classico per tutti anche perché ci sono state dieci ritraduzioni (di cui alcune altissime, come quella di Tommaso Pincio) molto interessanti. La durata è data anche dallo sguardo: ogni traduzione, è ovvio, è come una *Sonata* di Beethoven interpretata da un musicista diverso, ma ogni lettura, Trevi lo sa meglio di me, ha un suo taglio. Poi... qualcuno compra il libro e se lo tiene là: io mi comporto così, i libri che fanno molto parlare di sé, che rumoreggiano, aspetto che escano dalle prime pagine. Kent Haruf l'ho comprato subito ma l'ho letto due anni dopo, perché ho bisogno di avere uno sguardo il più pulito possibile.

EMANUELE TREVI Ritorno all'intervento di Dubini: sono d'accordissimo. Anch'io ho cercato di fare quel tipo di lavoro, ho cercato di recuperare figure come Pietro Tripodo, che passò la vita a tradurre in latino *Il cimitero marino* di Paul Valéry: mi capita di portare avanti cose ereditate dal passato. L'esempio perfetto però è *Moby-Dick*. La vita di Melville è stata funestata da quel libro, la disperazione lo porta a fare un errore enorme, tra il 1851 e il 1855, cioè mettere in cantiere altri libri, per recuperare quel che si aspettava da *Moby-Dick*. Scrive *Pierre (o dell'ambiguità)* e *The Confidence-Man*, e questo errore è profetico, perché spesso il più grande nemico della durata non è l'industria...

Finché nel 1921 un docente, Raymond Weaver, scrive una monografia su Melville e lo riporta all'attenzione di tutti...

EMANUELE TREVI Era una cultura ancora fondata su un criterio umanistico: l'Umanesimo è per sua natura garanzia di durata. A scuola si studiava che Poggio Bracciolini scopre un manoscritto del *De rerum natura* di Lucrezio, e che da lì nasce qualcosa: prima non esisteva il materialismo epicureo nel mondo moderno. Ora però vorrei dire qualcosa dello scrittore che ho curato con amore per Einaudi Stile Libero, John Fante: ripeto, siamo sicuri che i contemporanei sappiano leggere meglio un'opera? Quando Fante pubblica i suoi libri oggi più famosi, tra il 1932 e la fine del decennio, c'è una concorrenza sfavorevole. Lo stesso vale per *Revolutionary Road* di Yates agli inizi degli anni Sessanta: c'è Saul Bellow che sta esplodendo, esce *Stoner*, sono libri di impronta classica in un momento in cui cresce il postmoderno. Noi scrittori lo sappiamo: se c'è uno che ci assomiglia, come si dice a Roma «non c'è trippa per gatti». Dopo *Herzog* e *Il dono di Humboldt* non ce n'è per nessuno.

Come andò la riscoperta di John Fante?

EMANUELE TREVI A un certo punto Pier Vittorio Tondelli scrisse alcuni articoli illuminanti; una persona eccezionale nel campo della mediazione culturale e della traduzione come Francesco Durante se ne prese cura, e con editori anche piccoli (come Leonardo, Marcos y Marcos, Fazi) recuperammo alcuni inediti: Fante si era tanto scoraggiato da lasciare nel cassetto libri meravigliosi come *Il mio cane stupido* o *Un anno terribile*, perché «non andavano». È il senso del nostro lavoro.

Non pensate che il problema sia anche l'identificazione della letteratura con la narrativa?

EMANUELE TREVI Veniamo da un mondo in cui il ventaglio di generi letterari nella percezione collettiva era più ampio. Questo faceva procedere la narrativa al passo di generi come la poesia o la

prosa d'arte, che per loro natura hanno bisogno di più tempo. Forse da quando il prodotto preminente non è tanto il romanzo ma «il romanzo adatto al cinema», si sono accelerati i tempi.

ANTONIO FRANCHINI La letteratura ha perso indubbiamente centralità nella società contemporanea da vent'anni a questa parte e potrebbe perdere qualche altra posizione negli anni prossimi. Non ha perso profondità: gli scrittori ci sono. Per inciso, per me, gli scrittori è meglio che si concentrino sulla loro arte e non pensino minimamente o il meno possibile ai meccanismi editoriali. Normalmente, quando uno scrittore si pone quei problemi si disorienta, si angoschia e si deconcentra, corre il rischio di prendere strade sbagliate. È vero quello che dice Trevi, che non è detto che i contemporanei siano i lettori migliori. Il caso di *Stoner* è emblematicissimo: come poteva emergere nel 1965 un romanzo flaubertiano in un mondo in cui la letteratura va verso uno sperimentalismo di tipo postmoderno?

EMANUELE TREVI A partire dal 1959 hanno tutti in mano *Il pasto nudo* di William Burroughs...
antonio franchini Esatto. Ma questo è il bello del nostro lavoro. Noi siamo cercatori, chi è più bravo, chi è meno bravo, chi rovista nel passato, chi tira fuori delle cose e le reillumina.

EUGENIA DUBINI Mi piace la parola «cercatore». Quando mi sono infilata in questo lavoro, con il gruppo di persone con cui ho fondato la casa editrice, ci siamo messi in cerca a partire da un presupposto, che per me era un po' il progetto culturale – il progetto sta nel nome, ci chiamiamo Nn, *nomen nescio* (che significa «non conosco il nome»), pensando come a un'orfanità. Sono un cercatore, stavo cercando la narrativa contemporanea, aspettando che venisse definita «letteratura», come se la letteratura mi arrivasse dal tempo (per esempio dal tempo che questi libri ci avrebbero messo a toccare le corde di qualcuno, a generare altri libri). E questo mi ha fatto muovere su vari piani. Dopo avere trovato Haruf ho cercato altri autori americani che avessero qualcosa di Haruf, quell'umanesimo, quella fiducia

nell'essere umano invece del cinismo, quella lingua musicale ma molto accessibile. Così ho trovato Robert Hoover: anche lui grande sperimentatore. Lì il mio lavoro è stato aggiungerci quel pezzo di publishing che consente a un autore di tornare sugli scaffali con la caratteristica di novità: trenta racconti li facciamo tradurre da trenta traduttori, testimonianza di quando la traduzione sia un'eccellenza italiana. Il libro è uscito, ha trovato un'élite di lettori che l'ha molto amato, ma sicuramente non ha generato un catalogo – gli editori fanno molto conto sui libri che continuano a vendere nel tempo; non so se Hoover potrà continuare, ma continuerà Haruf.

ANTONIO FRANCHINI A volte questi tentativi non riescono, anche su grandi scrittori. Tommaso Landolfi: è un grande, ma ci hanno provato tutti a riproporlo come scrittore di successo senza mai riuscirci. Arturo Loria, sensazionale autore di racconti...

EMANUELE TREVI Il nostro amico Rocco Carbone, protagonista del mio libro, andò a Palermo da Elvira Sellerio per convincerla a pubblicare un libro di Loria, e lei gli disse: «Mi hai stremato, te lo faccio».

ANTONIO FRANCHINI ...o Antonio Delfini, visto che abbiamo citato Garboli. Ma arrivo al massimo: è evidente che Carlo Emilio Gadda è fondativo di un'infinità di scrittori contemporanei, la sua influenza sulla letteratura italiana è assoluta; altrettanto vero è che Gadda, al di là del *Pasticciaccio*, non è così letto. La letteratura però ha le sue strade. Per il cinema la questione è perfino più grave. Una volta dicevi: «Dal mio libro traggono un film, durerà». Oggi no, non hai (in genere) una durata maggiore se esce il film. Vero quel che dici, sulla «narratività» più estesa: se tu fai diventare tutto «narrazione», termine che mi irrita nel profondo, se la politica è

«L'ideale di ogni editore è **pubblicare** un libro all'anno e **vendere** mezzo milione di copie.»

narrazione, la medicina è narrazione e così via, è ovvio che gran parte di quella che dovrebbe essere narrazione entra nel cono d'ombra.

Ma all'editore serve, la durata?

ANTONIO FRANCHINI ...a un editore la durata farebbe certamente comodo. L'editore non può lavorare contro sé stesso. L'ideale di ogni editore è pubblicare un libro all'anno e vendere mezzo milione di copie. È evidente che gli interessi di autore e editore sono conseguenti, ma fino a un certo punto: ha qualche ragione chi dice che c'è un libro dell'autore e un libro dell'editore. Ricordo (ero giovane) che agli inizi del mio lavoro ero tormentato da un autore che mi chiedeva di continuo ristampe di un libro che non poteva essere ristampato in quella quantità. Dal momento che l'autore era un suo amico, andai da Giuseppe Pontiggia: Peppo, aiutami. Lui lo chiamò e gli disse: «Fino a un certo punto le strade dell'autore e dell'editore sono la stessa, da un certo punto in poi, no». I meccanismi editoriali sono quelli identificati da Dubini, anche finanziari. E voglio dirvi una cosa: la differenza tra grandi gruppi editoriali e piccoli e medi nel corso degli anni s'è attenuata. Quando sono entrato in Mondadori ho avuto la sensazione di essere al centro del mondo: i Gialli Mondadori erano *i* gialli. Oggi da questo punto di vista Sellerio è più importante. Mondadori fa libri, Sellerio fa libri, Nn fa libri. La differenza s'è attenuata perché i grandi gruppi editoriali, fino a tutti gli anni Novanta, i grandi guadagni li facevano con i periodici. I libri, quando andava bene, guadagnavano, ma erano considerati un fiore all'occhiello. Eugenia Dubini È vero che da un certo punto di vista i meccanismi di una grande casa editrice e di una piccola sono simili, ma ce ne sono tanti che sono diversi. Come cercatori: un editore di dimensioni minori non ha quelle figure di grande impatto nella scelta dei libri che sono per esempio gli scout. Si può pensare che il fatto che un libro stia vendendo bene in altri paesi sia un indicatore utile: ma implicherebbe un'uniformità nelle élite di lettori nei diversi

paesi che non sempre c'è; e infatti sono numerosi i casi di libri che vendono molto all'estero senza trasformarsi in successi in Italia. L'industria è felice della durata, ma è dagli aborti del mestiere che ogni editore si prende dei rischi, tra i libri che non immagina abbiano un'altra risponidenza del pubblico e quelli che gli sembra possano averla.

DANIELE PETRUCCIOLI All'editore la durata serve tantissimo. Se domani Ian McEwan e Amélie Nothomb (Einaudi e Voland) smettono di scrivere, mettono in difficoltà entrambi gli editori, perché una serie di altri libri si pubblicano grazie ai guadagni di questi. Non è né negativo né positivo, è un fatto. Quanto alla questione se l'autore debba o meno occuparsi delle faccende editoriali, rispondo: dipende da chi scrive. Scusate se parlo di me: ho avuto la fortuna di scrivere un libro che si occupa di un grande tema, molto di moda quest'anno, cioè la casa, e di vederlo andare bene. Però l'ho scritto dieci anni fa, e non perché ho avuto cinquanta rifiuti dagli editori, ma perché l'ho tenuto lì. Quell'altra cosa lì, scrivere, la faccio dalle cinque alle otto del mattino. La creatività è qualcosa di ampio, più di quanto crediamo, ma ci dobbiamo tenere una nicchia indipendente da tutto questo.

Trevi parlava dell'espansione della narrativa nel mercato editoriale contemporaneo. Come traduttore, Petruccioli ne ha il polso...

DANIELE PETRUCCIOLI È un'onda lunga che comincia proprio dalla seconda metà del Novecento, con saggi come *Miti d'oggi* di Roland Barthes oppure *Fenomenologia di Mike Buongiorno* di Umberto Eco; con il ripescaggio da parte della critica anche alta del «genere», prima considerato un po' sotto al pelo dell'acqua della letteratura; e poi con le famigerate ma fatidiche scuole di scrittura creativa, che hanno formato anche grandissimi scrittori ma che in qualche modo impongono un genere.

Ma gli autori delle opere letterarie hanno o non hanno modo di incidere sulla durata?

«L'industria è felice della durata, ma è dagli aborti del mestiere che ogni editore si prende dei rischi.»

EMANUELE TREVI Credo che abbia ragione Franchini: lui dice agli scrittori (tema delicatissimo) che «non devono occuparsi di queste cose». Li invita a mantenere la concentrazione. È come lo sbarco in Normandia: c'è un soldato pronto a sbarcare, gli muoiono i commilitoni intorno. Se io come scrittore comincio a occuparmi di questioni editoriali, metto un trojan nella mia testa, interiorizzo un problema non mio. In Normandia, il generale non deve dare la statistica di quelli che arrivano vivi, deve dire al soldato: pensa a sbarcare, stai attento, usa bene il fucile. Non può dirgli «ne mando novantanove, ce la fanno in due», perché il soldato, indebolito, quando mette lo scarpone sulla spiaggia non può fare un errore, o, per tornare allo scrittore, può mettere nel suo libro qualcosa di sbagliato. Uno dei grandi calunniati è l'editing, «ah, l'editing rende Proust vendibile!». No, è l'autocensura il problema: il politically correct e il commercio per un artista sono cose che è meglio far finta non esistano. Abbiamo tutti, come ricordava Petruccioli, dalle cinque alle otto per essere liberi, e da lì viene il meglio. E poi, il meccanismo sociale del «riuscire», che non riguarda solo la cultura, è infernale: non ha nulla a che fare con la libertà della creazione. Prendiamo il caso di Niccolò Ammaniti: Severino Cesari fu molto bravo a dare totale libertà creativa all'autore – e poi ci pensava lui a venderli, i libri. Se le categorie diventano permeabili, rischiamo di tramandare ai giovani un modello folle, perché non c'è un metodo per capire che cosa va bene e che cosa no. Se vai a vedere perché Valérie Perrin, che tra tanti ha lodato i fiori e la vita tranquilla, va così bene, non lo scoprirai mai. In centomila anni.

Luigi Ballerini

Non solo classici nelle scuole

«la Repubblica», 20 agosto 2021

La strana resistenza degli insegnanti alla narrativa contemporanea. Eppure gli studenti si rivedono nelle storie e apprezzano la prosa snella e il ritmo agile

Esiste una strana resistenza a far entrare la narrativa contemporanea per i giovani nella scuola italiana. Resistenza che cresce quanto più si sale di ordine: dalla maggior facilità di ingresso nella scuola primaria fino alla barriera quasi invalicabile dei licei. A essa vengono di solito contrapposti, in antagonismo, i testi considerati classici.

Per molti basta trovare l'aggettivo «contemporaneo» accanto al lemma «romanzo» perché si alzi la critica di epigonismo, superficialità, approssimazione stilistica e formale, serialità, sudditanza al pensiero comune e alle logiche commerciali. Non che questo non accada, sarebbe ingenuo e ingiusto negarlo, ma è un errore estendere il giudizio a tutta la produzione attuale.

Apprezzo la correzione che al riguardo Gianluigi Simonetti ha operato già con il titolo di un suo saggio: *La letteratura circostante*. «Contemporanea», localizza solo nel tempo una produzione letteraria, «circostante» invece la contestualizza meglio anche nello spazio. E ciò ha evidenti implicazioni positive. Si aggiunga poi il fatto che anche la classificazione «per giovani» di per sé confina i romanzi in una nicchia minoritaria, li localizza in una specie di Area 51 letteraria che li rende oggetti alieni cui sarebbe precluso l'accesso agli adulti. L'obiezione di certuni a questo tipo di letteratura infatti si costruisce in modo inversamente proporzionale alla loro

consuetudine con essa: non la conoscono perché non la frequentano e non la frequentano perché non la conoscono. In un tale scenario proporla agli studenti diviene quasi impossibile.

Il «per giovani», poi, è veramente un pregiudizio duro a morire. Personalmente ritengo che dire che i libri con giovani protagonisti debbano essere letti solo dai giovani sarebbe come dire che i gialli debbano solo essere letti solo da ladri o assassini visto che ne sono protagonisti. Ma l'ha scritto meglio Lewis nel suo saggio *Tre modi per scrivere per l'infanzia*: «Sarei tentato di stabilire la regola in base alla quale una storia per bambini che piaccia solo ai bambini non sia un granché: quelle veramente affascinanti durano. Detta in altri termini: un valzer che ci piace solo mentre lo balliamo non è un bel valzer». Proviamo quindi a parlare della letteratura circostante che ha come protagonisti dei giovani, senza l'interferenza dei pregiudizi.

Consideriamo subito l'età dei personaggi, almeno di alcuni, così vicina al lettore. Non è un fattore secondario, anzi rappresenta uno dei motivi per cui queste storie sono così importanti per i giovani: attraverso un processo di immedesimazione innanzitutto li tolgono dall'idea di essere soli al mondo.

Accade fin dall'inizio, già con le letture da piccoli: non sei l'unico cui è nato un fratellino che non voleva,

«Questi romanzi offrono spesso una lettura che è **accessibile** a chiunque, inclusi i cosiddetti **lettori deboli**, ossia chi fatica e ha poca dimestichezza con le storie racchiuse nei romanzi. Una tale accessibilità facilita il coinvolgimento con i personaggi, fa entrare nel vivo della storia, aiuta a riflettere su di sé, sugli altri e sul mondo.»

cui si sono separati mamma e papà, cui è morto il nonno, che è stato derubato di un giocattolo, che ha il cuore che batte forte per una compagna di scuola, che ha una maestra bellissima, che si è sentito agitato per una gara di nuoto, che ha dovuto mettere l'apparecchio. E continua con la crescita: non sei l'unico a esserti innamorato senza essere corrisposto, che hai pensato per un attimo che sarebbe meglio sparire dal mondo, che ti commuovi per un tramonto, che ti entusiasmi per una musica che risenti mille volte senza stufarti mai, che hai una prof di lettere che sembra l'unica a capirti davvero, che hai dei genitori che si preoccupano solo dei voti a scuola e non di come stai. Secondo una tale prospettiva sarei favorevole a rivalutare e tenere la dicitura «per giovani», nonostante il rischio di pregiudizio ad essa legato.

Ma non si tratta solo di una questione anagrafica, questi romanzi offrono spesso una lettura che è accessibile a chiunque, inclusi i cosiddetti «lettori deboli», ossia chi fatica e ha poca dimestichezza con le storie racchiuse nei romanzi. Una tale accessibilità facilita il coinvolgimento con i personaggi, fa entrare nel vivo della storia, aiuta a riflettere su di sé, sugli altri e sul mondo. Non che questo non accada con i classici, anzi il motivo per cui sono diventati dei classici risiede proprio nella loro universalità, nella capacità di parlare a tutti in tutti i tempi, di raccontare l'umano senza presupposti di tempo e di spazio. Ma perché non offrire anche un'altra possibilità? I romanzi contemporanei permettono di sperimentare che i libri possono essere degli amici grazie a tre diversi tipi di aiuto.

I temi aiutano. Crescere oggi non è esattamente come crescere nell'Ottocento; se anche la questione del diventare adulti è la stessa, essa però si coniuga in modalità inedite. La contemporaneità pone sfide nuove: la rete, il digitale, la vita più mostrata che vissuta, la fragilità degli adulti, la famiglia che spesso non esiste più. Ritrovarle nelle storie ha un sapore speciale.

La lingua aiuta. E non si parla qui, ovviamente, di un certo facile slang giovanilista usato con insensatezza o come strumento ammiccante al lettore, che tra l'altro alla fine non piace neanche ai ragazzi (loro lo definirebbero *cringe*, «imbarazzante»); si tratta piuttosto di una lingua attuale, vivace, moderna. Non vi si associ automaticamente l'idea di un linguaggio impoverito. La lingua è viva, cambia, si modifica, a suo modo si arricchisce di nuove forme ed espressioni.

Lo stile aiuta. La prosa è più snella, spesso paratattica, ma non solo. Il ritmo narrativo più agile, consente un susseguirsi di eventi che soddisfa di più il gusto odierno.

Ritenere che un linguaggio più attuale e un ritmo più incalzante significhino necessariamente un impoverimento della lingua e del testo nel suo complesso resta tutt'oggi un preconcetto radicato in molti.

È un dato di fatto che per molti giovani lettori i romanzi di oggi fanno da apripista: trovato il libro giusto, ossia quello che parla all'esperienza e suscita pensieri e riflessioni, altri ne verranno, di generi, autori, stili e anche epoche diverse.

Qual è allora il rapporto con i cosiddetti «classici» (che tra l'altro non sono nati come classici, ma come

«Il massimo rendimento della lettura dei classici si ha da parte di chi ad essa sa **alternare** con sapiente dosaggio la lettura di attualità.»

contemporanei, anzi circostanti del loro tempo)? Il vero errore è porre i due tipi di narrazione in antitesi o in alternativa. La narrativa di oggi può introdurre ai classici. Per molti ragazzi i classici sono un punto di arrivo e non di partenza: situazioni percepite come lontane, uno stile che può risultare faticoso, la necessità di traslazione più o meno simbolica sull'attuale possono costituirsi come ostacoli insormontabili per alcuni, ostacoli che talora scoraggiano definitivamente la lettura e allontanano dai libri. Trovo del tutto condivisibile il punto di vista di Calvino a proposito del rapporto classici-contemporanei; ne parla in *Perché leggere i classici*: «L'attualità può essere banale e mortificante, ma è pur sempre

un punto in cui situarci per guardare in avanti o indietro. Per poter leggere i classici si deve pur stabilire “da dove” li stai leggendo, altrimenti sia il libro che il lettore si perdono in una nuvola senza tempo. Ecco dunque che il massimo rendimento della lettura dei classici si ha da parte di chi ad essa sa alternare con sapiente dosaggio la lettura di attualità». Nessun antagonismo fra classici e contemporanei, quindi: essi non sono alternativi, sono piuttosto complementari. Per i romanzi da proporre ai ragazzi a scuola oggi il menu è molto più vasto di quanto si creda, conviene davvero conoscerlo in modo da poter «alternare con sapiente dosaggio» le diverse letture.



Cristina Taglietti

«*Pinocchio*», *Tokarczuk e un folle Leonardo. Che 180 anni, Giunti!*

«la Lettura», 22 agosto 2021

Alla guida della casa editrice dal 1983, Sergio Giunti continua ad andare in redazione tutti i giorni, e dice:
«Sto volentieri qui, vedo la mia gente».

Fuma una sigaretta dopo l'altra Sergio Giunti, riservato editore al centro di una costellazione di marchi che ha il suo cuore sulla collina fiorentina. Per parlare con lui bisogna venire qui, nella sede della casa editrice, a Villa La Loggia, sontuosa magione dallo stile eclettico realizzata nel Quindicesimo secolo sulla residenza di campagna di Brunetto Latini, poi acquistata dai Pazzi che costruiscono la loggia della famiglia. Congiura. Classe 1937, Sergio Giunti ha preso le redini nel 1983 alla morte del padre Renato e, come lui, ama starsene lontano dai salotti intellettuali milanesi e romani, fedele a una visione pragmatica, per niente snobistica, della cultura. «Vengo in ufficio tutti i giorni, l'ho fatto anche durante la pandemia, sto volentieri qui, vedo la mia gente» sorride mentre si appresta a raccontare questi centotrenta anni di un gruppo che ha radici profonde, nato dalla gloriosa tradizione libraria Poggi-Bemporad-Marzocco. Nella vecchia limonaia l'archivio conserva preziosi carteggi ereditate dai marchi storici che compongono il bouquet: le corrispondenze con De Amicis, d'Azeglio, Cavour, Carducci; le schede di lettura di Montale; le lettere di Pirandello e Verga, le prime edizioni di *Pinocchio*.

«Tutto comincia nel 1841 da una libreria di proprietà dei fratelli Paggi che diventa subito editrice» riassume Giunti. «Uno dei fratelli ha una figlia che

si sposa con il suo segretario, Roberto Bemporad. E lui, quando muore Paggi, decide di cambiare il nome mettendoci il suo. Il figlio Enrico, grazie anche a scrittori come Collodi, si espande fino a diventare forse l'editore più importante d'Italia con una produzione significativa, soprattutto nel settore scolastico. Bemporad cerca anche di trovare ambiti nuovi, apre una collana di letteratura straniera, i gialli.»
Pubblica anche un consistente gruppo di scrittrici, come Annie Vivanti, Sibilla Aleramo, Amelia Rosselli. Renato Giunti entra in azienda nel 1935: «Nel '38 il regime impone di cambiare il nome, di origine ebraica, quindi la casa editrice diventa Marzocco, come il leone simbolo di Firenze. Nel '56 mio padre compra la maggioranza dalla famiglia Orzalesi, quella del borotalco Roberts. Io comincio a lavorare in quel periodo, i libri con la striscia nera incollata su Bemporad in copertina li ho visti».

L'editoria per il giovane Giunti non è la prima scelta: «Mio padre mandò un amico a parlarmi per capire che cosa volessi fare. Gli dissi che avrei voluto fare il bookmaker, perché amo le corse dei cavalli, giocare, scommettere, vincere, perdere. Mio padre mi chiama, sereno, mi mostra una pagina del "Corriere" dove ci sono le dichiarazioni dei redditi dei più facoltosi e mi dice: "Leggi un po': il primo è Angelo Rizzoli. A te interessa guadagnare e, come

vedi, un editore guadagna più di tutti. Poi ti piace giocare e non c'è mestiere più rischioso di questo. Se vuoi fare l'università falla, ma mi raccomando non devi perdere nemmeno un mese, altrimenti vieni a lavorare da me e ti pagherò lo stipendio". L'idea di avere questa cifra per me enorme – ventisette euro al mese, ho fatto il calcolo – mi piacque molto. Pensavo di poter continuare a giocare, a godermi la vita. Ma il piacere dei libri è diventato passione e poi malattia».

Nel Dna della casa editrice c'è da sempre l'apertura alla diversità dei campi del sapere e delle forme di produzione culturale. Oggi il gruppo integra manualistica, letteratura per ragazzi (da *Pinocchio* a *Peppa Pig*), narrativa, ma anche distribuzione e librerie: a Sergio Giunti si deve l'impetuosa serie di acquisizioni e partecipazioni cominciata a metà degli anni Ottanta, seguito di una politica avviata dal padre. Nel corso degli anni sono arrivati nella costellazione marchi come Barbera, Martello e poi Disney Libri: «Ci siamo sempre allargati, sperimentando. Quello della psicologia, per esempio, per noi è un settore importante, siamo stati i primi a portarla in Italia, negli anni Quaranta, favoriti dal fatto che durante il fascismo non era parte dei programmi universitari. Così abbiamo potuto acquisire il copyright di tutti i libri anglosassoni più importanti». Fino al 2016 mancava un marchio di pura letteratura, poi è arrivata Bompiani con le sue firme, da J.R.R. Tolkien a Albert Camus, da John Steinbeck alle Nobel recenti Svetlana Aleksievič e Olga Tokarczuk: «Il suo catalogo è una cosa meravigliosa, serviva un editore che lo distribuisse, che lo mantenesse vivo. Anche perché adesso escono talmente tanti libri che dopo tre mesi diventano vecchi e spariscono» spiega Giunti. «Noi abbiamo tirato fuori

«Il piacere dei libri
è diventato passione
e poi malattia.»

moltissimi titoli di catalogo in questi ultimi anni. C'è ancora tanto da scavare, anche se questo piace poco alle redazioni che vogliono trovare cose nuove. Sono molto contento che Bompiani sia nella nostra famiglia e me la tengo stretta. Adesso il gruppo ha un mazzo di fiori variegato.»

Tra le sperimentazioni ci sono anche le riviste: «Venticinque anni fa ho cominciato con questi periodici meravigliosi, chiamando come direttori le persone più esperte di quel settore, da Rita Levi Montalcini per la scienza fino a Roman Vlad per la musica, la persona che ha capito più di tutti il tipo di divulgazione che volevo fare. Alcune riviste sono ancora vive, come "Archeologia Viva", "Arte Dossier", altre ho dovuto chiuderle perché ci ho rimesso parecchio. Ogni rivista costava un palazzo, però erano bellissime e mi davano grande soddisfazione». Scherza: «Un giorno ho chiamato Bruno Mari, che è il mio consigliere [nonché vicepresidente del gruppo, Ndr.], e gli ho detto: Se ti chiedo di fare un'altra rivista compra un fucile e sparami».

Nel corso degli anni Giunti ha superato momenti difficili e affrontato imprese epiche come l'alluvione di Firenze, il 4 novembre 1966, o l'edizione facsimilare delle opere di Leonardo: «La casa editrice si era ripresa bene dalla guerra quando l'Arno straripò» ricorda Giunti. «Con l'alluvione, siamo stati la società più colpita. Abbiamo perso tutto: sei milioni di libri, lo stabilimento grafico, buona parte degli archivi. Però ci siamo ripresi molto velocemente, il

«Un giorno ho chiamato Bruno Mari, che è il mio consigliere, e gli ho detto: Se ti chiedo di fare un'altra rivista compra un fucile e sparami».

«Mi sarebbe piaciuto fare tutti i libri più importanti. Poi ho sempre avuto un cruccio: con l'italiano sei confinato in un recinto molto angusto.»

primo dicembre abbiamo stampato un cataloghino con titoli per un milione di libri. Non so come, ma è successo. Abbiamo chiamato tutti gli stabilimenti d'Italia per andare a stampare da loro. Se uno oggi me lo raccontasse non ci crederei.» Giunti ricorda bene quei momenti drammatici: «La mattina dopo, l'acqua non c'era più, avevano rotto le paratie e si era sparsa nella campagna. Con mio padre andammo a vedere cos'era successo in sede. Nel tragitto assistetti a cose senza senso: sotto la mia auto c'era il corpo del fioraio, annegato; poi quattro macchine una sopra l'altra; un negozio con tre auto dentro. Insomma, cose del genere. Quando arrivammo allo stabilimento in via Gioberti, saliamo, ci affacciamo e vediamo i tavoli della nostra legatoria nei giardini delle altre case. Però non ci siamo persi di coraggio, mio padre era un uomo di grande personalità e la prima cosa che fece fu lasciare sulle scrivanie di tutti i dipendenti, una trentina, un biglietto con quello che dovevano fare. Insomma ci mettemmo tutti al lavoro e alla fine me lo ricordo come un periodo clamoroso, di grande entusiasmo. Devo dire che i concorrenti non sono stati molto carini, andavano dai nostri rappresentanti a dire: che disastro povero Giunti, se vuole può venire da noi». Sorride: «Ricordo anche chi lo diceva, ma non sono una persona che serba rancore...».

Nel catalogo Giunti si trovano i libri più economici, ma anche i più costosi che esistano sul mercato, cioè l'edizione nazionale di tutte le opere e i manoscritti di Leonardo da Vinci. «Quella è stata l'impresa più strana, durata cinquant'anni» spiega Giunti. «Una mattina, era il 1966, andai con mia moglie a sentire una conferenza di Eugenio Garin, grande filosofo, amico di famiglia. Era una domenica e, come sempre, poi andai a pranzo da mio padre dove scoprii che

anche lui era all'incontro ed era rimasto, come me, molto colpito. Da quel momento ci venne l'idea di stampare tutto ciò che esiste di Leonardo. Se avessimo saputo che cosa significava naturalmente non l'avremmo mai fatto. I manoscritti sono sparsi in tutto il mondo, sono di proprietà della regina d'Inghilterra, del Victoria and Albert Museum, solo in Italiana sono in quattro o cinque musei. Quindi la prima cosa è stata fare i contratti. I codici di Francia, conservati nel caveau della Banca nazionale, nessuno li può vedere, nemmeno gli studiosi.» E come avete fatto? «Mio padre era molto amico del presidente Pertini che lo chiese direttamente a Valéry Giscard D'Estaing. Anche dal punto di vista tecnico è stata un'impresa, non c'erano i mezzi di oggi e ogni volta era un problema fotografare le pagine. Tutti gli studiosi di Leonardo del mondo hanno lavorato per noi, da Carlo Pedretti all'ingegnere Ferdinando De Toni a Paolo Galluzzi. Poi abbiamo fatto anche la trascrizione diplomatica e critica, migliaia di pagine. È stato un lavoro pazzesco: abbiamo iniziato a parlarne nel 1966 e l'ultimo volume è uscito nel 2010.» Difficile pensare che un'opera del genere sia stata ripagata: «In qualche modo invece sì, anche se non abbiamo avuto finanziamenti da nessuno. Chi li ha comprati? Un farmacista di Venezia, per dirne uno. Qualche anno fa ci telefonò Francis Ford Coppola che è anche un importante collezionista di libri: voleva fare un'ispezione sugli originali di *Pinocchio* per un film che poi non realizzò. È stato qui tre o quattro giorni, solo, tranquillo, senza dare noia. Andavamo a mangiare insieme, un giorno vede i volumi di Leonardo e rimane incantato. Mi dice: bellissimi, li voglio, mandameli assolutamente, quanto costano? Non ricordo bene, ma si trattava forse di novantamila dollari. Tira fuori l'assegno e lo firma perché,

dice, poi io parto e tu te ne dimentichi. Un'altra volta mi scrisse l'ambasciata di Spagna chiedendo una serie. Era per il primo ministro Felipe González».

Se gli si chiede se ha qualche rimpianto, Sergio Giunti risponde con franchezza, sorridendo: «Mi sarebbe piaciuto fare tutti i libri più importanti. Poi ho sempre avuto un cruccio: con l'italiano sei confinato in un recinto molto angusto, siamo in una regione molto piccola del mondo dove, oltretutto, gran parte degli abitanti non legge. Finalmente nel gennaio dell'anno scorso ho avuto l'occasione di entrare nel capitale di una casa editrice inglese, Quarto Group. Ora sono più contento, mi sembra di essere uscito da questa cameretta». Nel board di Quarto c'è il nipote Andrea Giunti Lombardo: poco più che ventenne, ha studiato all'estero e si sta facendo le ossa accanto al nonno, con un occhio attento al digitale e alle nuove tecnologie. «La lettura» dice Sergio Giunti «ha due grandi concorrenti: la massa di informazioni veloci, semplici, parcellizzate che ti portano a non riflettere. E poi la mancanza di tempo. Le ore sono ventiquattro e tutti, anche i bambini, hanno una serie di impegni che riempiono la giornata». Il mestiere dell'editore, per come lo intende lui, non è solo scegliere i libri: «Quello lo fanno gli editor, le redazioni. Il compito dell'editore è distribuirli, farli arrivare alle persone. Per questo curo tanto le mie librerie. Quando convinco un ragazzo a leggere, se il libro non è noioso, la metà del lavoro è fatta». Per lui l'editore italiano più importante è stato Angelo Rizzoli: «Con la sua Bur ha dato a milioni di italiani una scelta infinita di testi a prezzi molto bassi, con apparati semplici, ottime traduzioni. Se fossi invidioso invidierei Einaudi, con tutte le

sue meravigliose pubblicazioni ma, in proporzione, direi che Einaudi ha fatto salire di trenta centimetri una piccola parte di italiani, mentre Rizzoli ha fatto salire di tre centimetri una quantità molto più ampia di persone. Ci vogliono tutt'e due, certo, ma bisogna arrivare ad avere una grande massa di lettori».

Giunti non fa mistero di amare i best seller: «Però bisogna saper fare i conti, anche valutare quando si perde. Se una cosa è importante si fa, magari il conto non è positivo, ma se vale prima o poi riesci anche a tirare fuori il tuo utile». Il libro per lui è un monumento: «Lo dico sempre ai miei ragazzi: pensate a una grande azienda, con un ufficio studi che, magari, dopo un anno di lavoro, inventa un cioccolatino. Vuoi mettere fare un libro? Tutti i più importanti movimenti politici, culturali, sono nati così: la Bibbia, *Il capitale*, il "libretto rosso"...»

Sul tavolo dell'ufficio, accanto a un vassoio di caramelle e barchette di carta, c'è un libro per bambini. Si intitola *Sos per il pianeta Terra*, sembra fatto oggi, con la tecnica del *cut paper* e un tema rovente: l'ambiente, lo sfruttamento delle risorse. «È del 1971, lo abbiamo venduto in tutto il mondo e oggi che si parla tanto di cambiamento climatico l'ho tirato fuori per farlo vedere ai miei. Mi dà una grande soddisfazione.» Il momento per l'editoria non è facile, anche se il peggio sembra alle spalle: «Lasciamo perdere i dati trionfalistici, esagerati, sulla ripresa del mercato. La pandemia è stato un brutto colpo, ma è vero che durante il lockdown la gente ha letto di più». L'ottimismo non può mancare a Villa La Loggia: «Sono il più vecchio editore italiano, lavoro da sessantasette anni. Ma la cosa straordinaria è che mi piace ancora, perché è il mestiere più bello che ci sia».

«Il compito dell'editore è distribuire i libri, farli arrivare alle persone. Per questo **curo tanto le mie librerie**. Quando convinco un ragazzo a leggere, se il libro non è noioso, la metà del lavoro è fatta.»

Michele Gravino

Woke, schwa & asterischi. Istruzioni per l'uso

«il venerdì», 27 agosto 2021

Le polemiche su giornali e social network rispecchiano uno scontro culturale che negli Usa, come da noi, si combatte anche a colpi di parole nuove

Avete sentito parlare della proposta di abolire le definizioni «maschio e femmina» per i cavi audio e trovarne una meno sessista? Temete che il bacio del principe a Biancaneve venga censurato perché «non consensuale»? vi dà fastidio ricevere una mail intestata «Car* amic*»? Vi indigna che negli Stati Uniti abbiano abbattuto la statua di un generale sudista che non avevate mai sentito nominare prima? Sui giornali e ancor più sui social network il dibattito culturale sembra spesso un susseguirsi di feroci polemiche su questioni marginali, o di mezze bufale mal tradotte proprio per suscitare il «dove andremo a finire» (quello su Biancaneve, per esempio, era solo un articolo provocatorio di un giornale di San Francisco). Tra facezie e scambi di insulti, però, spuntano anche questioni serie, che riguardano la vita della gente: come la definizione di «identità di genere» su cui si è finora arenato il disegno di legge Zan sull'omotransfobia o la discussione, aperta da «la Repubblica», sull'opportunità di cancellare la parola «razza» dalla Costituzione. Segnali di una trasformazione culturale, ma anche politica e sociale, in corso, e delle forze in campo per dirigerla, assecondarla o contrastarla. Oppure, come vorrebbero gli apocalittici di entrambe le parti, di una *culture war*, una «guerra culturale» in cui sarebbero in gioco, a seconda dei punti di vista, la sopravvivenza del

«potere maschio bianco e patriarcale» o i «valori fondamentali dell'Occidente».

E siccome uno dei campi di battaglia è il linguaggio, abbiamo scelto alcuni termini che cominciano a trascinare anche nel dibattito pubblico italiano; sperando di capire un po' meglio di cosa parliamo quando ne parliamo.

WOKE

Sinonimo tratto dallo slang afroamericano dell'aggettivo *awake*, «sveglio». Lo slogan *Stay woke*, nel senso di «stai all'erta, sii consapevole» (dell'oppressione) è stato adottato prima dai movimenti come Black Lives Matter, per poi estendersi alla lotta contro altre forme di discriminazione, come quelle legate all'orientamento sessuale o all'identità di genere. Fino a essere ripreso in senso ironico e denigratorio dalle destre che a tali movimenti si oppongono o da chi li accusa di voler ossessivamente applicare l'«ideologia woke» a minuzie che non lo richiederebbero. In fondo è la stessa parabola seguita dall'espressione «politicamente corretto», in circolo ormai da una trentina d'anni, e oggi usata praticamente solo come accusa. Un esempio autoreferenziale: su «il venerdì» di due settimane fa, il regista Denis Villeneuve ha annunciato che nel secondo episodio della saga di fantascienza *Dune* il personaggio femminile

interpretato da Zendaya avrà un ruolo predominante. Tradotta, la frase è circolata sui social internazionali attirandosi la risposta di un utente Twitter (per inciso, trumpiano e no vax): *Sounds woke to me*, «mi sembra una cosa woke».

GENDER

Inglese per «genere», termine che «nel dibattito antropologico e sociologico contemporaneo [...] ha sostituito il termine sesso per indicare la tipizzazione sociale, culturale e psicologica delle differenze tra maschi e femmine» (dall'enciclopedia Treccani on line). Alla base c'è la consapevolezza che l'identità di genere può corrispondere al sesso biologico (o, come si preferisce dire, «assegnato alla nascita») – e in questo caso si parla di persone *cisgender*; o coincidere con il sesso opposto (*transgender*); o assumere altre configurazioni (*nonbinary*, *genderqueer*, *genderfluid*, *agender*...). A interrogarsi sui ruoli, le relazioni, le identità di genere come costrutti socio-culturali e non semplice espressione della presunta «naturalità» del sesso biologico sono appunto i *gender studies*, filone di studi nato negli anni Sessanta-Settanta anche sull'onda dei movimenti femministi e Lgbtq+. «Teoria» o «ideologia gender» è invece un termine denigratorio introdotto a partire dai primi anni Duemila in ambienti cattolici, per attribuire a quel campo di studi una presunta agenda politica volta a scardinare l'ordine «naturale» dei rapporti e dei ruoli di genere, l'organizzazione sociale basata sulla famiglia composta da marito, moglie e figli ecc.

TERF

Acronimo di *trans-exclusionary radical feminist* («femminista radicale transescludente»), si riferisce a settori del movimento femminista che si oppongono in varia misura all'inclusione delle donne trans (per esempio negli spazi riservati alle donne). Usato prevalentemente come insulto, rispecchia una spaccatura nel campo femminista che dà origine a polemiche anche molto violente e reciprocamente delegittimanti.

THEY

In inglese la terza persona plurale del verbo: «essi o esse, loro». Viene usata comunemente come *singular they* quando non si può o non si vuole precisare il genere del soggetto/oggetto: *Everybody has their opinion*, alla lettera: «ognuno ha la loro opinione» (ma non è sgrammaticato come in italiano). Viene sempre più spesso adottato e preteso da persone che non vogliono identificarsi in un genere preciso: caso recente, la cantante Demi Lovato, che si è dichiarata *nonbinary* e ha chiesto che si parli di lei, appunto, con il *singular they*.

SCHWA

Nella frase precedente ho dovuto attribuire a Lovato un genere in cui non si riconosce più: un'indelicatezza (o un'offesa) che si chiama *deadgendering*. Ma è un problema dell'italiano, che come tutte le lingue latine non ha il neutro né il *singular they*. E in più ha il «maschile sovraesteso»: per parlare a una platea mista dirò «cari tutti» anche se in sala c'è solo un uomo in mezzo a cento donne. Per adottare un linguaggio più inclusivo e rispettoso delle identità non binarie, qualcuno, nelle comunicazioni scritte, ricorre all'asterisco: «car* tutt*». Altr*, tra cui la linguista Vera Gheno e la giornalista Michela Murgia, propongono di adottare lo schwa, simbolo dell'alfabeto fonetico internazionale simile a una *e* minuscola rovesciata, che indica una vocale muta, come le finali del francese o del napoletano. Avrebbe il vantaggio di poter essere (non) pronunciato («car' tutt'»), ma le stesse proponenti sanno che un cambiamento così epocale dell'italiano parlato non può realizzarsi dall'oggi al domani. Un'altra proposta, usare la *u* per il plurale generico («caru tuttu») non sembra diffusa al di fuori di ambienti ristretti del movimento transfemminista.

CRITICAL RACE THEORY

Corrente di studi giuridici nata nelle università americane, che esamina storia e istituzioni degli Stati Uniti alla luce della persistenza di forme di

«La guerra culturale è, naturalmente, anche una guerra per il potere.»

oppressione razziale. «È un approccio che punta a mettere in luce come il razzismo non sia stato un accidente della storia» spiega Raffaella Baritono, professoressa di Storia e politica degli Stati Uniti all'Università di Bologna, «ma parte integrante della costruzione della democrazia americana»: dalla Costituzione che prevedeva esplicitamente la schiavitù alle leggi sull'immigrazione che concedevano la cittadinanza solo ai bianchi (e ancora ai primi del Novecento si discuteva se gli italiani fossero bianchi o no) fino alle discriminazioni sopravvissute alle lotte per i diritti civili degli anni Sessanta. «Riprese da giornali e social, raffinate analisi accademiche diventano oggetto di violenta polemica politica» prosegue Baritono. E così in era Trump la Crt è diventata il bersaglio preferito della destra – e anche di una certa sinistra liberal – che la accusa di minare i valori fondamentali della «più grande democrazia del mondo» e fomentare la discordia tra i cittadini. Diversi Stati conservatori hanno vietato il suo insegnamento nelle scuole.

CANCEL CULTURE

Una delle accuse più frequenti ai movimenti *woke* (da destra, ma anche dalla sinistra più tradizionale) è quella di puntare alla «cancellazione» dal dibattito pubblico di espressioni verbali, libri, opere d'arte, fatti e personaggi storici, e persino persone in carne e ossa, che non si conformerebbero alla loro ideologia; e di calpestare così diritti fondamentali come la libertà di parola o di stampa. Si va dalle statue di schiavisti abbattute negli Usa alle campagne (a volte riuscite) per chiedere alle aziende il licenziamento di dipendenti che hanno fatto commenti sessisti o razzisti, dalla chiusura dei dipartimenti di studi classici

o archeologia in alcune università americane (dovuta però spesso a motivi economici più che ideologici) alla caduta in disgrazia di attori come Kevin Spacey o Louis C.K., rei di aggressioni sessuali. Il termine ha avuto parecchio successo anche in Italia, dove c'è chi grida alla *cancel culture* anche quando un canale americano fa precedere *Via col vento* da un avviso sui contenuti razzisti del film o quando i comici Pio e Amedeo lamentano di non poter fare battute su «frocì e negri» (ma le fanno in prima serata sulla tv nazionale).

IDENTITY POLITICS

La guerra culturale è, naturalmente, anche una guerra per il potere: gruppi rimasti ai margini delle società occidentali prendono la parola e rivendicano i loro spazi usando metodi che possono sembrare sbrigativi e violenti. Non che la controparte ci vada leggera, metaforicamente e no, tra il trumpismo, l'ascesa delle milizie bianche di estrema destra, e le leggi approvate da diversi Stati Usa per limitare il diritto di voto delle fasce più povere della popolazione (e quindi spesso, di neri e altre minoranze). O, per venire all'Italia, con le resistenze sulla concessione della cittadinanza ai figli degli immigrati o le difficoltà ad approvare una legge contro l'omofobia.

Resta, anche tra chi vede con favore il cambiamento, un dubbio sulla *identity politics*: il rischio cioè che la lotta politica si svolga tra gruppi sempre più parcellizzati, autodefiniti solo sulla base della propria identità (razziale, di genere, di orientamento sessuale) rendendo più difficile una vera alleanza contro le crescenti diseguaglianze sociali. Cosa che alla fine potrebbe essere perfino funzionale al potere economico. E infatti si parla di *woke-washing* per le imprese che abbracciano volentieri le cause dei movimenti Lgbtq+ o antirazzisti (anche per ampliare la clientela) ma magari impediscono ai lavoratori di iscriversi a un sindacato.

Benedetta Manetti

Calzetta e salamelecchi

«Il Tascabile», 27 agosto 2021

Cosa significa tradurre e ritradurre un classico della letteratura stratificato come *Piccole donne* di Mary Alcott: intervista a Stella Sacchini

Nel suo secolo e mezzo di vita, *Piccole donne* di Louisa May Alcott si è prestato a numerose letture, riletture, reinterpretazioni e adattamenti. È un classico della letteratura che parla a pubblici di epoche diverse e paesi diversi. Come può la traduzione conservare la freschezza senza tempo dell'originale? Ne ho parlato con Stella Sacchini, scrittrice e traduttrice di molti classici – per citarne alcuni: *Jane Eyre*, *Martin Eden*, *Le avventure di Tom Sawyer* e, appunto, *Piccole donne* – in occasione dell'uscita della sua nuova traduzione di *Piccole donne crescono* (Gribaudo).

Nella nota alla traduzione in fondo al libro, sollevi la questione della doppia natura di «Piccole donne» in quanto classico della letteratura per ragazzi e classico tout court. Quali scelte stilistiche e traduttive hai fatto per conservare entrambi gli aspetti?

La sorte toccata a *Piccole donne* e alla sua autrice è una sorte che molti scrittori del suo tempo hanno condiviso, basti pensare a Mark Twain, diventato famoso soprattutto – o esclusivamente? – per i suoi libri per ragazzi, in primis *Le avventure di Tom Sawyer* e *Le avventure di Huckleberry Finn*, o a Jack London, che ha raggiunto la fama grazie a romanzi come *Zanna bianca* o *Il richiamo della foresta*. Queste opere non sempre sono nate, perlomeno non nelle intenzioni del loro autore, come opere per bambini

o ragazzi. Per Louisa May Alcott si è trattata di una precisa richiesta del suo editore, Niles, che nel settembre del 1867 le propose di scrivere «un libro per ragazze», condannandola a diventare non solo una scrittrice per ragazzi (e qui uso il maschile generico), ma un'autrice per il solo genere femminile, e di una precisa fascia di età. Partendo da queste premesse, c'è però, a mio parere, da superare una divisione che di fatto non esiste: quella tra la letteratura – e i classici – tout court e la letteratura – e i classici – per bambini e ragazzi.

Quando mi proposero di tradurre *Piccole donne* per la Ue Feltrinelli, l'idea editoriale che c'era dietro questa scelta andava proprio in questa direzione: il romanzo di Alcott non andava considerato «solo» alla stregua di un libro per ragazzi, ma come un grande classico, al pari di altri titoli della collana, come *Jane Eyre* o *Ritratto di signora*. Perciò, in linea con questa idea, ho deciso di mantenere i riferimenti alla cultura di partenza e, se necessario, di spiegarli con delle note in fondo al testo, cosa che non sempre è stata fatta per un libro come *Piccole donne* (in alcuni casi i riferimenti culturali del testo di partenza sono stati del tutto eliminati, in altri lasciati senza però fornire spiegazioni al lettore). In linea generale, poi, non sono d'accordo con chi ritiene che un libro per ragazzi debba essere «semplificato» – razionalizzato

e impoverito a livello qualitativo e quantitativo, per usare le categorie di Antoine Berman – allo scopo di renderlo più «accessibile», più «vicino» al lettore di oggi. *Piccole donne* è un romanzo complesso, che va inquadrato nel contesto sociale che l'ha prodotto, per preservarne la lontananza e l'alterità. Per questo non si possono eliminare riferimenti storici e culturali, né ridurre la profonda stratificazione linguistica dell'originale a una lingua monocorde e piana. Certo, per il lettore di oggi alcuni riferimenti risulterebbero completamente oscuri e inaccessibili, per questo è fondamentale corredare il testo di un apparato di note. Per esempio, è probabile che molti lettori non sappiano che cosa sia un *Hansom cab* o una «raganella» (prendo questi esempi dalla seconda parte di *Little Women*, in Italia noto come *Piccole donne crescono*, pubblicato da Gribaudò), per cui quando incapperà in queste espressioni potrà fare due cose: passare oltre per non dovere interrompere la lettura o fermarsi, «inciampare», e andare a leggere la nota, imparando così qualcosa che non sapeva e acquisendo conoscenze che lo aiuteranno a calarsi meglio nel testo, a comprenderlo più in profondità.

La prosa di Alcott è varia, ricca di espressioni vivaci, e il registro si alza e si abbassa a seconda di chi parla o che si tratti di pezzi narrati o discorsi diretti. Come hai affrontato questo aspetto in traduzione? Per alcune espressioni idiomatiche del testo originale esiste il corrispettivo italiano, per altre invece è necessario creare da zero un'espressione idiomatica. Come sei arrivata, per esempio, alla traduzione «calzetta e salamelecchi» per «prunes and prisms» dell'originale?

Alcott è una scrittrice molto dotata, la sua prosa raffinatissima. Non è una scrittrice «semplice»

(ammesso che esistano scrittori semplici), come non è uno scrittore semplice Mark Twain. I loro romanzi sono molto piacevoli da leggere, ma molto difficili da tradurre. Chi non conosce la sua particolarissima vicenda familiare, le sue battaglie sociali, il femminismo, il contesto storico, potrebbe scambiare per una tranquilla signora – anzi, signorina, perché, a differenza della sua Jo, lei non si è mai sposata – che si diletta nella scrittura poco impegnata e impegnativa di romanzi per «ragazzine». Niente di più lontano dalla realtà di una donna determinata a vivere del proprio lavoro, di una scrittrice ben conscia del fatto che la letteratura è un mestiere che richiede dedizione e perizia e ha regole tutte sue. La scrittura per lei non è un passatempo, è un lavoro molto serio che le consentirà di riscattarsi da una precarietà economica che caratterizzò la sua vita fin dai primi giorni. Senza conoscere questi aspetti della sua vicenda umana, è difficile comprendere appieno la sua vicenda letteraria. Questo non toglie che si possa comunque affrontare un romanzo come *Little Women* per il semplice piacere di leggerlo: si resterà a un livello più superficiale di comprensione del testo, non si coglieranno alcuni riferimenti, ma sarà lo stesso un'esperienza godibilissima.

Tuttavia, il testo è stratificato, esistono diversi livelli di fruizione, rimandi intertestuali, isotopie, metafore estese che solo il lettore più consapevole riesce a cogliere. Ovviamente il traduttore può fare molto per restituire al lettore un testo che conservi il più possibile questa complessità, questa stratificazione. Lo può fare con le note, come dicevamo prima, ma è chiamato a farlo anche e soprattutto restituendo la grande varietà della prosa alcottiana, l'ironia che spesso permea la narrazione, i doppi sensi, i giochi

«La scrittura per lei non è un passatempo, è un lavoro molto serio che le consentirà di riscattarsi da una precarietà economica che caratterizzò la sua vita fin dai primi giorni.»

di parole, la grande inventiva linguistica. In questo passaggio da una lingua all'altra ci sono cose più difficili da «salvare», e di certo sono quelle più connaturate, più radicate, più proprie della lingua: i realia, i culturemi, gli idioms, gli errori. La difficoltà sta nel fatto che non c'è mai una vera corrispondenza fra le lingue, e il traduttore opera e si muove cercando di colmare continuamente questa sfasatura, questo slittamento. A volte si riesce a trovare qualcosa che funzioni bene anche nella nostra lingua, qualcosa che esiste già, a volte bisogna «inventarselo», attraverso un gesto creativo ermeneutico: come a dire che è la lingua da cui traduciamo, con le sue strutture e le sue regole, ad autorizzarci a farlo. Venendo all'esempio, *prunes and prisms* è per l'appunto un idiom che indica un modo di parlare e comportarsi molto formale, cerimonioso e affettato ma anche bacchettone e moralista. L'espressione è stata usata per la prima volta da Charles Dickens nel romanzo *La piccola Dorrit* per indicare un modo di parlare consono e formale, adatto e consigliabile nel caso in cui il parlante sia una giovane donna. *If you want to become a proper lady, be sure to practice your prunes and prisms.* Mrs General, l'istitutrice di Dorrit, raccomanda alla piccola di non spalancare la bocca quando parla perché non sta bene in una donna. In italiano non esiste un «equivalente», per cui ho dovuto crearlo a partire dalla nostra lingua: sono partita dal significato generale dell'espressione e ho provato ad applicarlo a Jo, visto che è lei a usarlo – qual è il destino di cui parla e a cui vorrebbe sottrarsi? Poco prima esprime il desiderio, come anche altrove nel romanzo, di essere un ragazzo, per poter godere di tutta la libertà riservata al genere maschile; così ho pensato quali fossero gli aspetti della vita di una donna che a lei vanno stretti, i modelli di femminilità da cui non si sente rappresentata e da cui prende le distanze: nella stessa pagina, Jo dice che è «stufa di badare alla casa e di starsene confinata lì dentro», mentre in altri punti del romanzo rimprovera Amy di essere troppo «schizzinosa e rigidina» (in fondo un concetto non troppo lontano

«A volte si riesce a trovare qualcosa che funzioni bene anche nella nostra lingua, qualcosa che esiste già, a volte bisogna inventarselo.»

da quel *prunes and prisms*), di darsi troppe arie e di essere una mocciosa «tutti lezi e smancerie». Insomma, Jo non vuole diventare né una casalinga senza aspirazioni né una donna che ama frequentare l'alta società e guarda più alla forma che alla sostanza. È a partire da questo ragionamento che ho scelto la traduzione «calzetta e salamelecchi», che contiene, per l'appunto, due parole-mondo: la «calzetta» rappresenta il primo tipo di donna, i «salamelecchi» la seconda. Ed ecco che l'idiom diventa una specie di manifesto, per Jo.

Un discorso a sé meriterebbe la resa dei dialoghi: nella Nota alla traduzione di «Piccole donne» dedichi ampio spazio a questo aspetto. Come parlano le sorelle March e i personaggi creati dalla scrittrice? E come hai fatto per rendere la loro lingua?

È proprio nei dialoghi che Alcott dà il meglio di sé. Come ho scritto nella Nota, le sorelle March non parlano tutte allo stesso modo: ognuna ha il suo modo di parlare, dato dal carattere, dall'età, dal livello di istruzione. La scrittrice ci fornisce molti elementi in tal senso: Jo ricorre spesso allo slang, e ama le parole che significano qualcosa, le parole corpose, che vanno dritto al punto, che hanno un certo peso specifico; Amy è l'esatto opposto, tanto che, all'interno del libro, viene soprannominata Miss Malaprop (in traduzione «Miss Baglio»), proprio perché commette tantissimi errori esilaranti cercando di usare paroloni difficili e ricercati, come quando, all'interno del capitolo undici, definisce la zia March «una vera sanguisorba» (in originale usa *samphire*, che vuol dire «finocchio marino», al posto di *vampire*: qui, per esempio, ho dovuto trovare

un malapropismo che fosse degno dell'originale e, dopo molte ricerche, ho avuto la fortuna di imbattermi nel termine «sanguisorba», che è una pianta, come il *samphire* di Amy, e nello specifico un'erba che veniva considerata capace di arrestare le emorragie e che, quindi, mi permette di restare nel campo semantico di *vampire*, del sangue, e poi richiama un altro termine che si può attribuire a una persona che risucchia le energie vitali di chi ha intorno, come la zia March, allo stesso modo di un «vampiro», ossia la «sanguisuga»). Il rapporto tra Jo e Amy è piuttosto burrascoso e i loro scontri sono spesso veri e propri «diverbi», ovvero, come vuole l'etimologia del termine, «dialoghi sul palcoscenico» della vita, e della letteratura, scontri verbali, accesi confronti tra due mondi linguistici, e quindi due modi di vedere la realtà: nel primo capitolo, a Jo che la rimprovera per aver usato una parola al posto di un'altra, Amy risponde, piuttosto piccata, «so bene quello che voglio dire, e vedi di non fare tanto la «spiritata» (in originale *statirical* per *satirical*). È giusto usare parole

più cercate e migliorare il proprio «vocabolario» (*vocabilary* per *vocabulary*); poche righe dopo dice «Jo si riempie la bocca di parole così volgari» (*Jo does use such slang words*), e Jo, in tutta risposta, caccia le mani nelle tasche del grembiule e comincia a fischiettare per provocare la sorella minore, che infatti la rimprovera dicendo «detesto le ragazze maleducate e poco eleganti» a cui il maschiaccio di casa replica con la famosa battuta «e invece io odio le mocciose tutte lezi e smancerie». In queste contrapposizioni linguistiche c'è tutto il carattere e il mondo interiore delle due sorelle March. Tra la lingua di Jo e quella di Amy si colloca quella delle altre due sorelle, che hanno caratteristiche meno vistose, meno estreme, ma possiedono comunque una loro specificità, una loro caratura. Tutto questo va reso in traduzione, attingendo a piene mani alla lingua neostandard, alla lingua colloquiale e popolare, nel caso di Jo (e ancor più di Hannah, la domestica di casa March), e inventandosi errori e imprecisioni che siano all'altezza dell'originale per Amy.



Nella seconda parte di *Little Women* (le nostre *Piccole donne crescono*) la lingua dei dialoghi si fa ancora più ricca e variegata, perché entrano in scena nuovi personaggi, e quindi nuovi mondi linguistici, tra cui Mr Bhaer, professore tedesco che Jo conosce a New York e che poi diventerà suo marito, e i bambini, in primis il piccolo Demi, il figlio maschio di Meg. Friedrich «Fritz» Bhaer, in originale, parla un inglese un po' zoppicante infarcito di termini tedeschi: trovare, in italiano, una lingua che riproduca questa identità linguistica ibrida, costituita dalla sovrapposizione di lingue diverse, non è facile, e il rischio di ridicolizzare il personaggio facendolo parlare come parlano certi personaggi tedeschi nei film (doppiati), con la *p* al posto della *b* e la *t* al posto della *d* («pampini», «tetesco»), e quindi riducendolo a una macchietta, è altissimo. Ho quindi optato per una lingua poco fluida e un po' innaturale, che desse l'idea della fatica di esprimersi in un idioma straniero non perfettamente padroneggiato; a tal fine mi sono servita di alcuni errori che spesso commette chi si trova a parlare in una lingua che non è la propria lingua madre, come i calchi semantici e lessicali. Per esempio, quando Mr Bhaer propone a Jo di insegnarle il tedesco per ringraziarla di avergli rammentato i calzini di nascosto, Jo gli risponde che non vuole portargli via tempo, visto che è molto occupato, e poi aggiunge che per le lingue lei è un po' «dura di comprendonio», al che lui prende alla lettera questa espressione e replica, esordendo con un'interiezione che esprime disaccordo: «Prut! Noi troveremo il tempo, e anche comprendonio faremo più morbido. Ci vedremo la sera per una piccola lezione, e io sarò molto felice di questo perché, vedete, Signorina Marsch, con voi ho un debito che voglio pagare [...]. Sì! Avranno detto l'una con altra le mie signore gentili “Quel vecchio ricitrullito non si accorgerà di niente di quello che noi facciamo; lui non noterà che i calcagni di suoi calzini non fanno più buchi; penserà che i bottoni rispuntano per contro loro dopo che cadono, e crederà che le stringhe crescono da sole”. Ah! Ma io ho gli occhi, e vedono

anche molto bene. Io ho un cuore e mi sento molto grato per questo. Vi prego, una piccola lezione ogni tanto, o se no... niente più fatine buone che fanno lavori per me».

E poi c'è la lingua dei bambini, per esempio quella di Demi, il figlio di Meg, che è piccolo e non sa pronunciare bene le parole. Nella resa della lingua dell'infanzia, che, come ha scritto George Steiner in *Dopo Babele*, non è «una versione inferiore ed embrionale» della lingua degli adulti, ma una lingua che ha una sua autonomia, una sua compiutezza, ho cercato di riprodurre quel «territorio linguistico» con una serie di espedienti: il raddoppiamento delle consonanti, soprattutto le labiali, e l'alterazione delle vocali (Demi dice «pappo» anziché «papà» – in inglese *parpar* al posto di *papa*); l'uso della terza persona singolare per riferirsi a se stesso (Demi non dice «io», bensì «Demi»: «Anche Demi vuole tè!») e delle frasi nominali («Demi tanto bene pappo», «adesso Demi buono»); la semplificazione di gruppi consonantici che richiedono un'articolazione più complessa («biccottino» per «biscottino», «guaddo» per «guardo», «quetto» per «questo», «potta» per «porta»); la difficoltà a pronunciare i fonemi /s/ e /r/, spesso sostituiti rispettivamente con i fonemi /t/ e /l/, o in alcuni casi eliminati del tutto («tì» al posto di «sì», «ape» per «apre», «davveo» per «davvero»); parole storpiate, a volte con esiti piuttosto divertenti, come «gnogno» per «nonno», «cerbellino» per «cervellino», «lologio» per «orologio».

Tutto questo va fatto, ovviamente, con l'intento di creare una lingua che sia viva e credibile, anche se si tratta di dialoghi che appartengono a un libro scritto in un'epoca lontana dalla nostra: per rendere quella lontananza, quell'estraneità, non avrebbe senso creare a tavolino una lingua artificiale, che non è esistita in passato né esiste nel presente. Si traduce sempre inserendosi nella fluvialità della lingua in cui viviamo. All'interno di questa fluvialità cercheremo di trovare un equilibrio, perché anche l'estrema modernizzazione può costituire un rischio. Non credo che le sorelle March potrebbero mai dire «scialla» o

«Si traduce sempre inserendosi nella fluvialità della lingua in cui viviamo. All'interno di questa fluvialità cercheremo di trovare un equilibrio, perché anche l'estrema modernizzazione può costituire un rischio.»

«fuori come un balcone», neanche Jo. Insomma, è un lavoro di cesello, un'impresa funambolica. Sbilanciarsi da una parte o dall'altra significherebbe precipitare nel vuoto. Il classico ha una vitalità tale che non agisce solo nel passato, ma anche nel presente, e attraverso il presente contribuisce a costruire il futuro: forte di questa consapevolezza, il traduttore deve essere disposto a correre molti rischi.

Sono pochi i passaggi in cui utilizzi termini più datati e meno in uso al giorno d'oggi (per esempio «rampognare» per tradurre «to peck» o «empito melodrammatico» per il «melodramatic fit» di Laurie quando prende in giro Meg davanti finestra). In questi casi c'era qualche elemento del testo originale che ti ha portata a fare questa scelta?

In entrambi i casi l'utilizzo di termini più datati e di registro più alto è funzionale a conferire alla frase una venatura di ironia. Nel primo caso è Laurie a parlare: sta cercando di convincere Amy ad andare a stare dalla zia March perché Beth ha la scarlattina. Amy non vorrebbe andare e si lagna perché la zia è noiosa e intrattabile, così Laurie, per vincere le sue resistenze, le promette che la andrà a trovare ogni giorno e la porterà a fare un giro con il calessino, e poi, per creare una specie di complicità che possa aiutarlo a persuaderla, fa riferimento ai proverbiali rimproveri dell'anziana signora e lo fa in maniera ironica, per strappare un sorriso a Amy, e con il sorriso anche la promessa di trasferirsi dalla zia finché Beth non starà meglio. Ecco che l'uso del dantesco «rampognare» al posto di un verbo più comune come «rimproverare» o «sgridare» non soltanto rafforza il concetto (infatti la «rampogna» è un rimprovero vibrato e solenne, un'invettiva) intensificandolo, ma, dal momento che è un termine di registro alto, crea una sfasatura, uno

straniamento, una sproporzione rispetto al contesto, e questa sproporzione conferisce alla frase una sfumatura comica, restituendo un'atmosfera presente nel testo. Inoltre, Amy è una grande appassionata di parole altisonanti, desuete, ricercate, e in questo modo Laurie, usando uno dei suoi amati «paroloni», le fa un piccolo omaggio, che crea l'intesa di cui parlavo prima. Si può dire che con questa scelta ho potuto «compensare» quello che magari avevo perso altrove – l'ironia, la sfasatura di registri – applicando la famosa «legge della compensazione», ben nota a chi traduce. Lo stesso discorso si potrebbe fare per *melodramatic fit*, e qui è lo stesso aggettivo (*melodramatic*) a indicarci che, come al solito, Laurie sta facendo il burlone: traducendo con «empito melodrammatico» di nuovo si crea un'increspatura nel tessuto narrativo, un'increspatura che assomiglia molto a quella che percorre il labbro di chi sta accennando un sorriso.

Il romanzo è costellato di brevi poesie, spesso in rima. Quale strategia hai utilizzato per la traduzione di questi componimenti? Cosa hai ritenuto più importante mantenere alle strette: la musicalità e le rime o il contenuto?

Trattandosi di piccoli componimenti o filastrocche, ho cercato di conservare il più possibile la rima, e di mantenere la musicalità e il ritmo dell'originale, più del contenuto. Penso per esempio al *Canto della saponata* (in originale *A Song From The Suds*), contenuto nel capitolo sedici. Qui Jo, a corredo della sua lettera per la mamma, che ha raggiunto il padre in ospedale, scrive una piccola poesia, anzi, una «posiòla» (in originale c'è *pome* anziché *poem*), come dice lei stessa prima dei saluti, spiegando che l'ispirazione le è venuta mentre aiutava Hannah con il bucato. Sono cinque sestine, la rima è perlopiù alternata: qui Jo

«La pluralità delle traduzioni è sempre un bene, è sempre una ricchezza, soprattutto se si tratta di un classico, un testo per sua natura caleidoscopico. Ogni traduzione è appunto un'interpretazione, e quindi ci restituirà un aspetto, un'idea dell'originale.»

gioca tra l'apparente solennità della forma e la comicità del contenuto. Per questo in traduzione è stato fondamentale rendere in primis la melopea, ossia la musicalità, il ritmo, e quindi conservare rime, assonanze e figure di suono. Un discorso a parte va fatto per la resa dell'elemento comico e parodico: il primo verso inizia con l'invocazione alla regina (*Queen of my Tub*, ossia «Regina del mastello»). È probabile che in questa filastrocca ci sia un'eco della famosa *queen Mab*, regina delle fate cantata da Mercuzio in *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, per cui l'effetto comico, oltre che dall'ambientazione quotidiana e umile di un «canto» in origine regale, è dato anche dal riferimento alla regina delle fate, che qui diventa la regina del mastello. In traduzione, un espediente per creare questa coloritura comica è quello di accostare termini di registro molto basso che descrivono azioni e oggetti umili, della quotidianità («mastello», «bucato», «straccio», «ramazza», «risciacquo», «strizzo») a termini propri del linguaggio poetico codificato della tradizione italiana, storicamente di timbro alto. Da qui l'utilizzo, in alcuni punti, di un lessico raffinato e arcaizzante («fora», «saria», «allor sì» ecc). Più che di un tentativo filologico, dunque, si tratta dell'evocazione di un'atmosfera, di un sentimento, che in questo caso si potrebbe definire pirandellianamente «il sentimento del contrario».

Esistono moltissime traduzioni di questo classico. Prima di imbarcarti in questo progetto di ritraduzione ti sei documentata sulle precedenti traduzioni? Cosa ti ha spinto a credere che ci fosse la necessità di dare una nuova interpretazione al romanzo?

Quando si traduce un classico si ha sempre a che fare con una lunga serie di colleghi che ci hanno preceduto. Il loro lavoro è una preziosa bussola, e di certo in alcuni casi è utile consultarlo, ma credo che sia fondamentale, soprattutto all'inizio di una traduzione, restare soli con la voce che stiamo traghettando alla nostra riva, altrimenti rischiamo di farci distrarre, come da un canto di sirena, influenzare, condizionare: troppe voci, e nessuna che sia la nostra, o meglio la nostra che segue le orme dell'originale. Per cui non guardo mai le traduzioni precedenti, quantomeno nel corso della prima stesura. Lo faccio a volte in fase di revisione, per confrontarmi ad armi pari con i colleghi che mi hanno preceduto, e vedere come hanno risolto quel dato problema traduttivo o reso quel passo.

Per quanto riguarda invece la necessità di una nuova versione dei due romanzi (*Piccole donne e Piccole donne crescono*), in questo caso direi che era quanto mai urgente, visto che esistevano poche traduzioni recenti, e le vecchie traduzioni soffrivano un po' di quel «pregiudizio» di cui soffrono i romanzi cosiddetti «per ragazzi» o «per l'infanzia». Ma più in generale la pluralità delle traduzioni è sempre un bene, è sempre una ricchezza, soprattutto se si tratta di un classico, un testo per sua natura caleidoscopico. Ogni traduzione è appunto un'interpretazione, e quindi ci restituirà un aspetto, un'idea dell'originale: per questo la traduzione è per sua natura sempre plurale: esistono tanti Martin Eden, tante Jane Eyre, tante Jo March, e sono tutte non solo possibili, ma anche necessarie, addirittura «salvifiche».

Ernesto Ferrero

La scienza pura stampata in testa

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 29 agosto 2021

Un ricordo di Paolo Boringhieri, il più riservato e schivo dei nostri editori, silenzioso gentiluomo con l'etica calvinista del lavoro ben fatto

Non so se Italo Calvino abbia pensato a Paolo Boringhieri, di cui il 4 luglio si sono ricordati i cent'anni dalla nascita, creando il suo *Cavaliere inesistente*. Entrando in Einaudi alla fine degli anni Quaranta, avevano diviso una stanza dell'ufficio di via Biancamano, e poche, avere parole. Il più schivo e riservato dei nostri editori, il silenzioso gentiluomo svizzero che ha portato la grande scienza in Italia, esisteva eccome, ma tutto nascosto e come trincerato nella corazza del suo mestiere, risolto nell'impegno del fare quotidiano, nell'etica calvinista del lavoro ben fatto. Schermato dal sorriso difensivo, era l'esatto contrario dell'editore mattatore-domatore-protagonista. Come Calvino, aveva l'ambizione di passare inosservato, detestava i turgori dell'Io impenacchiato, avrebbe detto Gadda. Gli interessavano piuttosto gli abissi dell'inconscio. Dalla metà degli anni Sessanta il prudente, parsimonioso Boringhieri si lancia in una coraggiosa sfida imprenditoriale: pubblicherà la migliore edizione delle *Opere complete* di Freud e di Jung disponibile in Europa, e tanti altri maestri della psicologia e psicanalisi. Impossibile trovare negli archivi interviste, dichiarazioni d'intenti, persino una fotografia. Nel ricordare i suoi più stretti collaboratori nel catalogo storico del 1956, lo stesso Giulio Einaudi se lo era dimenticato, anche se lo apprezzava molto, visto che

gli aveva affidato come a un viceré le collane scientifiche, orgoglio della casa, anche se oscurate dai fumi del tormentato dibattito ideologico e politico.

Proprio a causa di un riserbo che non veniva meno nemmeno in famiglia, ha fatto una gran fatica sua figlia Giulia nel ricostruirne il lavoro in un bel libro, *Per un umanesimo scientifico*, il cui titolo riprende la formula paterna: contribuire a saldare la tradizionale spaccatura tra cultura umanistica e cultura scientifica, abbattere lo stigma dell'idealismo crociano che aveva ridotto le scienze a semplici tecniche d'applicazione pratica. Presentando l'*Autobiografia scientifica* di Max Planck, il giovane editore ricordava che non ci possiamo più permettere di conoscere quel che pensano filosofi, artisti e politici ignorando quel che pensano gli scienziati.

I Boringhieri venivano da una tribù numerosa dalle parti di Zuoz, in Alta Engadina, che dalla fine del Settecento era migrata in varie città italiane per un commercio di dolciumi. Nel 1875 sono a Torino, dove aprono un innovativa fabbrica di birra. Ultimo di quattro figli, Paolo frequenta il liceo d'Azeglio, si appassiona alla fisica e alla musica (Beethoven, Mahler), legge molto, fa suo l'austero imprinting familiare. Favorito dalla libertà di movimento che gli dà la cittadinanza svizzera, diventa amico di Felice «Cicino» Balbo, leader del movimento dei

cattocomunisti, figura socratica, vivo di una «continua approssimazione alla verità» (Calvino), di cui ammirerà sempre l'effervescenza e la libertà intellettuale. È proprio Balbo a introdurlo nella Einaudi, che sta riprendendo la riproduzione tra molte difficoltà, e nell'agosto del 1950 deve affrontare anche il trauma della scomparsa di Pavese. Prima della guerra Einaudi aveva varato una collana scientifica pressoché unica, né divulgativa né specialistica, firmata dagli stessi protagonisti della ricerca e destinata a lettori medio-alti, che però stava languendo. Godendo di larga autonomia, Boringhieri ha mano libera nell'organizzare rigorosamente il lavoro sotto la sigla delle Edizioni Scientifiche Einaudi. Ha cinquantuno titoli in magazzino, mira a una produzione di alto livello e lunga durata, che faccia catalogo. Niente facile divulgazione, che sa di «bignami». È lui stesso il migliore dei redattori e revisori, un perfezionista maniacale. Tra i nuovi traduttori spicca un giovane chimico, che lavora in una fabbrica di Settimo Torinese ma ha la passione della scrittura. Si chiama Primo Levi, e traduce impeccabilmente la *Chimica organica* del Gilman.

Quando nel 1956 la Einaudi in piena crisi finanziaria deve cedere le sue edizioni scientifiche, lievitate a centocinquantesi titoli (che comprendono anche la leggendaria collana viola di studi etnologi e religiosi cara a Pavese), Boringhieri è pronto a mettersi in proprio, e ha già trovato un logo suggestivo: un cielo di stelle stilizzate, scovato in un incunabolo cinquecentesco di teoria musicale. L'editore di una scienza pura e dura, che può vantare in catalogo autori come Einstein, Heisenberg, Pavlov, Wiener, Pauli, Oppenheimer, Born, Bohr, Feynman, Schrödinger, Gödel, Turing, Dyson, e una saggistica e manualistica di qualità, continua a essere affascinato dalle avventure di pensiero che non rientrano nelle categorie dominanti, e tantomeno nel marxismo. Sotto la regia del filosofo Giorgio Colli vara un'impresa provocatoria, spiazzante, «inattuale»: quella *Enciclopedia di autori classici* che non è affatto un'enciclopedia: anticipa il mood dell'Adelphi, e ha il solo torto di essere in anticipo sui tempi. Gli autori vanno dai presocratici a

«Schermato dal sorriso difensivo, era l'esatto contrario dell'editore mattatore-domatore-protagonista.»

Nietzsche, dagli illuministi a filosofi-scienziati come Goethe, Pascal, Buffon, Darwin, Boyle, passando per l'Oriente (le Upanisad, il canone buddhistico). La severa grafica in bianco e nero di Enzo Mari interpreta bene il rigore delle scelte. Per trent'anni, sino al 1987, quando cede la maggioranza delle azioni a Giulio Bollati (scomparso prematuramente lui, nel 2009 la casa confluirà poi nel gruppo GeMS), Boringhieri tiene dritta la barra del timone. Come Einaudi, sa scegliere i collaboratori: lo psicanalista Pier Francesco Galli, il filosofo e logico Michele Ranchetti, il fisico Luigi Radicati, il matematico Edoardo Vesentini, un giovane e brillante storico della scienza antica, Gian Arturo Ferrari, futuro governatore della galassia Mondadori, che firma una edizione di *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* di Darwin. Renata Colorni mette nella curatela delle Opere di Freud la passione di una figlia, lo scrupolo di un filologo e l'eleganza di uno scrittore, e non si fa problemi nel dare la sua voce a Musatti, che il tedesco non lo sa tanto bene. I conflitti terminologici alla fine vengono risolti dal maestro con un grande mazzo di fiori.

Nella redazione di corso Vittorio Emanuele 86, alle spalle della statua del Re (mica tanto) Galantuomo, non volava una mosca. L'editore si aggirava cogitabondo nella penombra di sale spaziose, fiocamente illuminate da lampadine di quaranta watt. Soffitti altissimi, palchetti di legno, stucchi, specchi, caminetti. In tono minore, sembravano un po' i saloni lievemente impolverati del ballo finale del *Gattopardo*, gli interni dei *Buddenbrook* o di certi romanzi di Henry James. Lo aveva già detto Flaubert: «Siate borghesi nella vita per essere rivoluzionari nell'arte».

Antonio Moresco

Il romanzo sono io

«L'Espresso», 29 agosto 2021

I romanzi italiani contemporanei sono tutti simili, prodotti delle scuole di scrittura. Replica di Moresco a Cotroneo. «Non è vero, le mie opere lo dimostrano.»

Caro Marco Damilano, scrivo a lei in qualità di direttore dell'«Espresso», un settimanale che leggo con grande interesse ogni settimana, per dire la mia su un articolo apparso sul numero 34 del suo giornale e che mi ha fatto venire il torcibudella.

Si tratta dell'ennesimo articolo (in questo caso di Roberto Cotroneo) dove si sciorina il solito insiemistico mantra sul presunto stato della nostra letteratura.

Cito alcune frasi: «Gli autori, incoraggiati dal mercato e dal lettore che ormai fatica a riconoscere l'alto, finiscono per dimenticare quello che sanno, e raccontano quello che pensano vogliono sapere i nuovi lettori, quei lettori convinti di essere accolti ogni volta che li si emoziona con un libro, li si intrattiene, li si tiene con sé; attraverso una scrittura consolatoria, un pensiero rispettabile, attraente eppure assente, universale. Sarà come indossare quegli abiti che vestono in una taglia unica: comodi, facili. Ma da quando è accaduto che abbiamo (abbiamo chi? a chi si riferisce questa prima persona plurale?) smesso di domandarci cosa sia un romanzo? Da quando la letteratura del presente è diventata un pullulare di regolette di scuola di scrittura...?» Ecce eccetera. Osservazioni che contengono delle verità, ma che in questo come in altri casi sono anche tarate su luoghi comuni, su un certo gusto tutto

italiano all'autocommiserazione, al riconoscimento e all'affratellamento al ribasso, sull'incapacità di vedere ciò che esorbita da questo quadro e la vera configurazione del paesaggio (con le stesse logiche, in altri secoli, non si sarebbe neppure registrata la presenza di autori come Vico, Leopardi... che adesso caratterizzano le loro epoche).

Sono anni che leggo cose simili e sono anni che mi incazzo e mi dispero per questa attitudine coloniale, fraticida e suicida dei letterati italiani, che cancella o invisibilizza una parte vivente del quadro per poter continuare a ripetere questo refrain. Qualche volta, stupidamente, ho risposto, anche se so che non serve a niente, anche se so che persino nella Russia dell'Ottocento (negli anni in cui scrivevano Gogol, Tolstoj, Dostoevskij, Turgenev, Gončarov, Lermontov...) c'erano critici e letterati russi (ne parla Dostoevskij nel suo *Diario di uno scrittore*) che lamentavano l'assenza di scrittori nel proprio tempo: «Vagando nei deserti della letteratura russa contemporanea...». Anche se so che a queste cose bisognerebbe reagire solo con il silenzio, con un'alzata di spalle o con una risata, perché, oltre a tutto il resto, la cosa buffa è che ciò di cui il nostro Cotroneo lamenta la mancanza («il carattere solitario, la scommessa di un modo di raccontare che riesce a farsi voce, percorrendo sentieri abbandonati...») mi

«La mia condizione è paradossale. Non che i miei libri non vengano recensiti, ma poi, quando si tratta di fare delle sintesi e dei compendi generali, io non ci sono o ci sono solo in modo marginale, di striscio.»

pare contraddistingua fin dall'inizio la mia vita e la mia opera di scrittore. E allora, caro direttore, faccia conto che questo piccolo scritto che le mando sia anche una bella risata.

E poi – mi si potrebbe obiettare – che senso ha parlare di queste cose mentre è in corso una pandemia, migrazioni di popoli, surriscaldamento... Mentre a Kabul la gente fugge aggrappata agli aerei. Invece ha senso, ha senso direi proprio e soprattutto adesso, in questi anni in cui, nel campo nevralgico e prefigurativo dell'immaginario e dell'invenzione, molti hanno tirato i remi in barca e anche una parte degli editori non ci crede più, fa un altro mestiere, si è arresa allo spirito del tempo, ha un'idea sociologica e ancillare della letteratura, nasconde dietro una disincantata superfetazione culturale il proprio cinismo. Ha senso perché le cose sono tutte legate, perché bisogna combattere le battaglie giuste, ciascuno nel proprio campo, e bisogna combattere anche – e soprattutto – quelle che paiono senza speranza, perché è sempre facile trovare pretesti per sviare il discorso su altro e giustificare la propria resa.

In questo momento mi trovo di fronte a un'impasse da cui non voglio farmi paralizzare. Infatti se sto zitto avaloro con il mio silenzio questa postura cimiteriale su un aspetto per me cruciale; se reagisco senza fare un contrappunto generico e astratto ma citando come prova concreta la presenza e l'esistenza del mio lavoro e delle mie opere mi prendo del presuntuoso, di uno che se la tira eccetera eccetera. Se le cose stanno così, preferisco la rottura del bon ton e lo stracciamento moralistico delle vesti piuttosto che rendermi complice di questa postura, anche se dovrò ficcarmi tutto intero dentro il discorso, con la mia persona e con la mia opera, dicendo fuori dai

denti e senza falsi pudori quello che voglio dire. Ci sono delle cose che neppure io capisco della mia vita di scrittore: non capisco perché ho dovuto subire quindici anni di rifiuti da diverse decine di editori per poi essere accolto – al primo colpo e dopo un invio postale da sconosciuto – dal più raffinato degli editori di allora (Giulio Bollati). Ma ancora meno capisco come mai oggi – a settantatré anni e dopo numerosi libri, anche di migliaia di pagine e pubblicati dai più grandi editori – continui a essere una sorta di invisibile, di lettera rubata al centro della nostra letteratura di questi decenni. La mia condizione è paradossale. Non che i miei libri non vengano recensiti, ma poi, quando si tratta di fare delle sintesi e dei compendi generali, io non ci sono o ci sono solo in modo marginale, di striscio. Io continuo a essere uno che non doveva esserci e che siccome c'è viene visto come uno che non c'è, come uno fuori posto, fuori asse, uno che non viene dall'accademia, non viene dal giornalismo, che è fuori dai giri culturali riconosciuti, che non doveva nascere e che invece ha avuto la pretesa di nascere, uno che non ha le spalle protette per cui si può liquidare anche con battutine e sarcasmi senza rischiare niente, un alieno, uno che non è stato cooptato, accettato e digerito dal grosso del mondo culturale italiano. E guai se queste cose le dico, perché allora vengo immediatamente definito un provocatore, come se le mie parole non avessero dietro di sé un'opera che le giustifica e le sostanzia.

Così la mia circolazione continua a essere quasi del tutto estranea a questi canali, avviene soprattutto attraverso scrittori e lettori giovani, che fanno il passaparola di persona e in rete, che mi hanno dedicato decine e decine di tesi di laurea, avviene attraverso

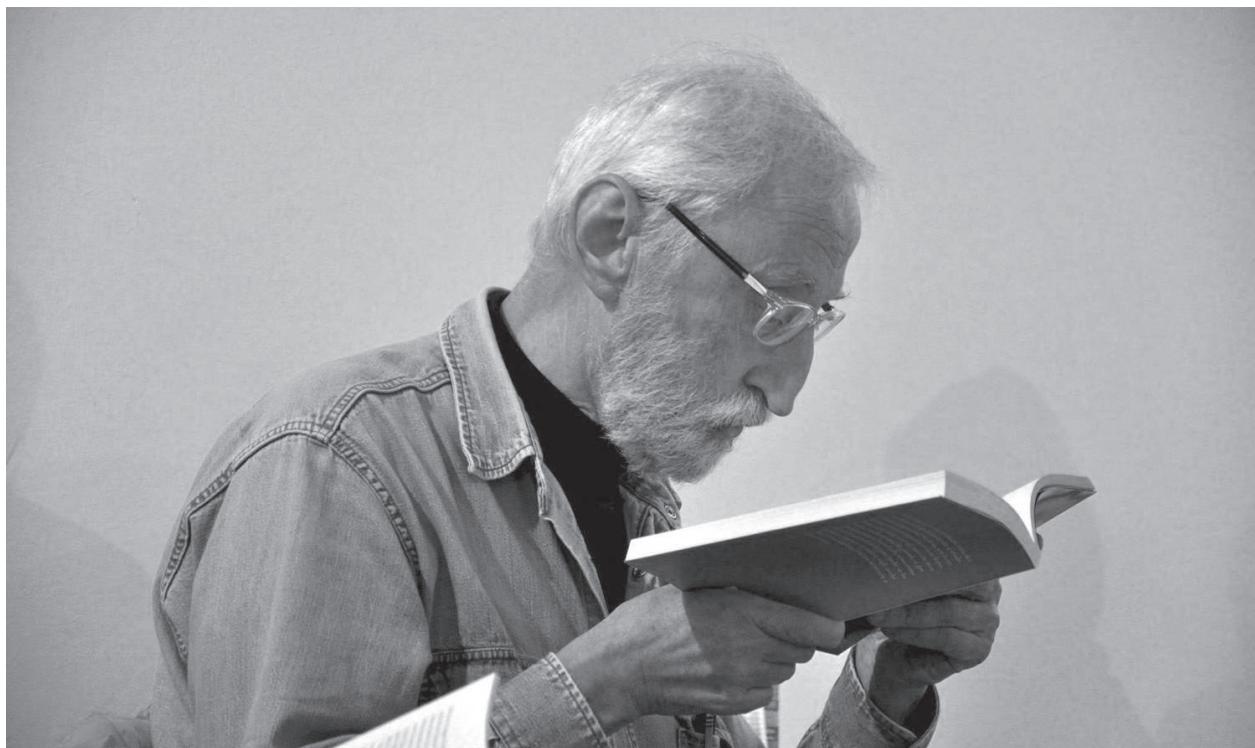
coraggiosi amici di elezione, attraverso alcune rare figure che stanno dentro l'establishment ma che ci stanno con libertà e autonomia di giudizio, avviene attraverso persone che, all'interno dell'editoria, credono in quello che faccio e non hanno paura di continuare a propormi, avviene attraverso le numerose traduzioni all'estero, che per me hanno riaperto i giochi. Ma adesso torniamo all'articolo di Cotroneo. Io non ce l'ho con lui personalmente – non lo conosco e magari è una persona stimabile –, ce l'ho con questo insopportabile mantra suicida che caratterizza da decenni il nostro mondo culturale, e che il più delle volte è espressione di ambizioni frustrate e desiderio di livellamento.

Il discorso di Cotroneo: non ci sono più i Ceronetti, i Cioran... (ma anche quando c'erano il mantra era lo stesso, allora non c'era più qualcun altro, magari Calvino oppure Pasolini, oppure, prima ancora, Moravia...); non ci sono più i Gadda, i Manganelli, gli Sciascia eccetera eccetera. Unico esempio positivo

oggi pare essere Emanuele Trevi (che ha vinto il premio Strega e di cui l'articlista – guarda caso – è l'editor), è la forma saggio che si fonde con il romanzo.

E allora, caro direttore, porti pazienza ma adesso mi scaterò un po'.

Ma perché devo pubblicare in Francia affinché le cose per me cambino radicalmente? Perché devo leggere in un sito in lingua inglese (The untranslated) affermazioni sulle mie opere (in particolare su *Canti del caos*) e sulla mia posizione di scrittore talmente perentorie e alte che mi imbarazzerebbe riportare qui? Mentre in Italia le mie opere ci sono ma è come se non esistessero, non entrano mai nel raggio visivo di questi eterni lamentatori, ai quali fa comodo pensare che non ci sia niente perché se no non potrebbero svolgere l'unica funzione che è a loro congeniale. E i media culturali, purtroppo, sono sempre disposti a dare spazio a questa eterna lagna piuttosto che prendersi la responsabilità di conoscere, distinguere, scommettere, separare, salvare.



A questo punto, perché questa lettera non abbia il carattere della sola protesta ma della vera e propria e leale sfida, non mi resta che elencare alcune delle mie opere, dove mi pare si esprima al massimo grado ciò di cui il nostro articolista lamenta l'assenza.

Se non ha voglia di leggersi i miei due primi libri pubblicati (*Clandestinità* e *La cipolla*) – che è stato il drammatico modo in cui sono entrato nel mondo della letteratura – Cotroneo si legga almeno, senza paracocchi e con spirito di avventura e di rischio, l'opera cui ho dedicato trentacinque anni della mia vita (*Giochi dell'eternità*, composto da *Gli esordi*, *Canti del caos*, *Gli increati*, che spero – prima di crepare – di vedere pubblicata insieme in un unico volume), un'opera che procede per agnizioni atomiche, dove il romanzo viene portato a esiti inconcepibili, non solo espressivi ma anche di conoscenza. Si legga almeno un piccolo e indefinibile romanzo intimo e testamentario come *La lucina*. Si legga *Canto di D'Arco*, dove entro nella gabbia del romanzo di genere ma per farla esplodere, riprendendo – per usare le parole di Cotroneo – «sentieri abbandonati troppo presto» oppure interrotti. Si legga *L'adorazione e la lotta*. E si legga soprattutto – se il suo principale campo di interesse è il «saggio che si somma al romanzo, al trattato filosofico...» – libri come *Lo sbrego*, *Il grido*, *Canto degli alberi*, *Scritti di viaggio*, *di combattimento e di sogno*.

Li legga, ma li legga davvero, per intero, e poi mi dirà se quello di cui lamenta l'assenza uno scrittore italiano non lo stava invece facendo da tempo sotto il suo naso. E, se le cose stanno davvero così, allora non può imbastire un discorso senza tenere conto di questa presenza, perché non è vero che l'eccezione conferma la regola, l'eccezione nega la regola.

Finora ho parlato per me e di me, ma non ci sono solo io in questi anni, in Italia, e certo ci saranno altri scrittori a cui, leggendo questa ennesima lagna, sarà venuto come a me il torcibudella.

Gli americani, gli inglesi, i francesi, gli spagnoli, i portoghesi... persino i romeni, che dispongono di una lingua internazionalmente ancora meno forte della nostra, sostengono e portano sugli scudi i propri

scrittori di razza. Sono solo i letterati italiani che passano il tempo a dire che nella loro lingua non c'è più niente. E quando qualcuno prova a dire il contrario – come a me è successo – o censurano letteralmente la sua posizione oppure pubblicano sì il pezzo ma come «provocazione», come se fosse una provocazione dire che c'è quello che c'è e non invece dire che non c'è quello che c'è, come se fosse una provocazione pretendere di non farsi seppellire vivi da questi becchini e non invece pretendere di mettere sotto terra gli scrittori vivi.

Ma, per finire... Quando mai succederà che i media italiani e i loro intorpiditi tentacoli culturali si desteranno da questo quasi generale sonno di morte e (ri)cominceranno a puntare su cose forti, inattuali, irradianti invece che inseguire lo spirito del tempo e fare del populismo culturale (la stessa logica che mostrano di combattere in politica la applicano pari pari nelle pagine culturali). Quando mai succederà che ricominceranno a scommettere su cose forti e non solo su ciò che al momento vende e accattiva di più. Quando mai succederà che avranno occhi anche per ciò che di forte sta succedendo nel loro paese e perciò ritroveranno un ruolo culturale insostituibile, un'utilità, una dignità e una nobiltà che hanno perdute, prendendosi dei rischi, andando controcorrente, magari scandalizzando i bempensanti culturali morti del nostro tempo, compresi quelli «di sinistra», esemplari di una cultura esausta che può fare solo il controllo del territorio e dell'esistente, che non ha saputo e potuto fare argine a niente di tutto l'orrore che sta schiumando di nuovo dal passato e che rischia di sommergerci?

Caro direttore, mi fermo qui. Le mando d'impulso questa letterona, senza pensarci su. Perché, se lo facessi, magari alla fine non gliela manderei. Mi direi lascia perdere, non serve a niente, ma perché devo essere sempre io a gettarmi allo sbaraglio e ad espormi così? perché gli altri scrittori se ne stanno zitti e incassano? hanno le loro reti di protezione, si sono posizionati, non gli va di farsi dei nemici, di prendersi dei rischi, tirano a campare.

Maurizio Crosetti

«*A colpi di vocali non si cambia la realtà.*»

«la Repubblica», 29 agosto 2021



La battaglia sulla lingua italiana «maschilista». L'uso dell'asterisco e dello schwa. Il parere della studiosa e autrice di saggi Silvia Ferrara

Asterischi che piovono sulla pagina come cristalli di neve. Strane piccole *e* rovesciate che in realtà sono schwa – una lunga storia ebraica – e contengono la pronuncia che non c'è, almeno nell'italiano standard. Chioccioline che mettono fuori le antenne tra riga e riga.

È l'estate del plurale senza maschi e senza femmine, della lingua «inclusiva» che forse è solo una lingua che non dice tutto e parla oscuro. Ne hanno dibattuto in tanti. Ma qui abbiamo un'investigatrice di scritture antiche, una 007 che nella vita prova a decifrarle. Silvia Ferrara è professoressa ordinaria di civiltà egee all'Università di Bologna, ha lavorato come ricercatrice a Oxford, Londra, Atene e Roma, ha scritto per Feltrinelli un intrigante saggio sulla nascita della scrittura (*La grande invenzione*) ma dovremmo dire «delle scritture», femminile plurale. Scritture. Non scrittur*. Non scrittur? Non scrittur@.

Professoressa, cosa pensa di quest'onda ortografica che si è alzata all'improvviso?

Mi sembra più che altro un tormentone estivo, che però ha ormai assunto una dimensione politica molto polarizzata. Si tratta di esperimenti, e questo è bene, ma anche di intrusioni e attacchi, e questo lo è un po' meno.

Ma la nostra lingua è maschia? È maschilista?

Sono gli uomini italiani ad essere maschi. La lingua è la lingua, le parole sono parole e hanno la loro storia e le loro convenzioni storiche, così come la scrittura.

Cominciamo dall'inizio: come nasce l'asterisco?

Abbiamo pitture parietali del paleolitico che insieme a leoni, fiere e altri animali che l'uomo cacciava mostrano segni geometrici astratti e del tutto indecifrabili, al momento senza una interpretazione possibile. Se ne contano più di trenta, e l'asterisco è uno di questi, ma solo in Europa. Si tratta dell'asterisco classico a sei punte. *Hic sunt leones*. E asterischi.

Immaginiamo che l'uomo delle caverne non li usasse per evitare il genere maschile o femminile.

Sì, lo escluderei. È un caso che la forma sia simile. C'è anche chi ha dato una spiegazione un po' sciamanica: quell'uomo (o donna) pitturava in trance dentro la grotta oscura, senza troppo ossigeno nel sangue. Un vero enigma. Per pura coincidenza ancora, nel sumero l'asterisco indica la parola *dingir* che vuol dire «dio» o «dea», senza genere. La lingua dei Sumeri prevede solo la distinzione tra animato-non animato.

E il latino ha il neutro.

Sì, ma significa «né l'uno, né l'altro», cioè né maschile né femminile, intesi come genere grammaticale, il che non ha nulla a che vedere con l'identità di genere.

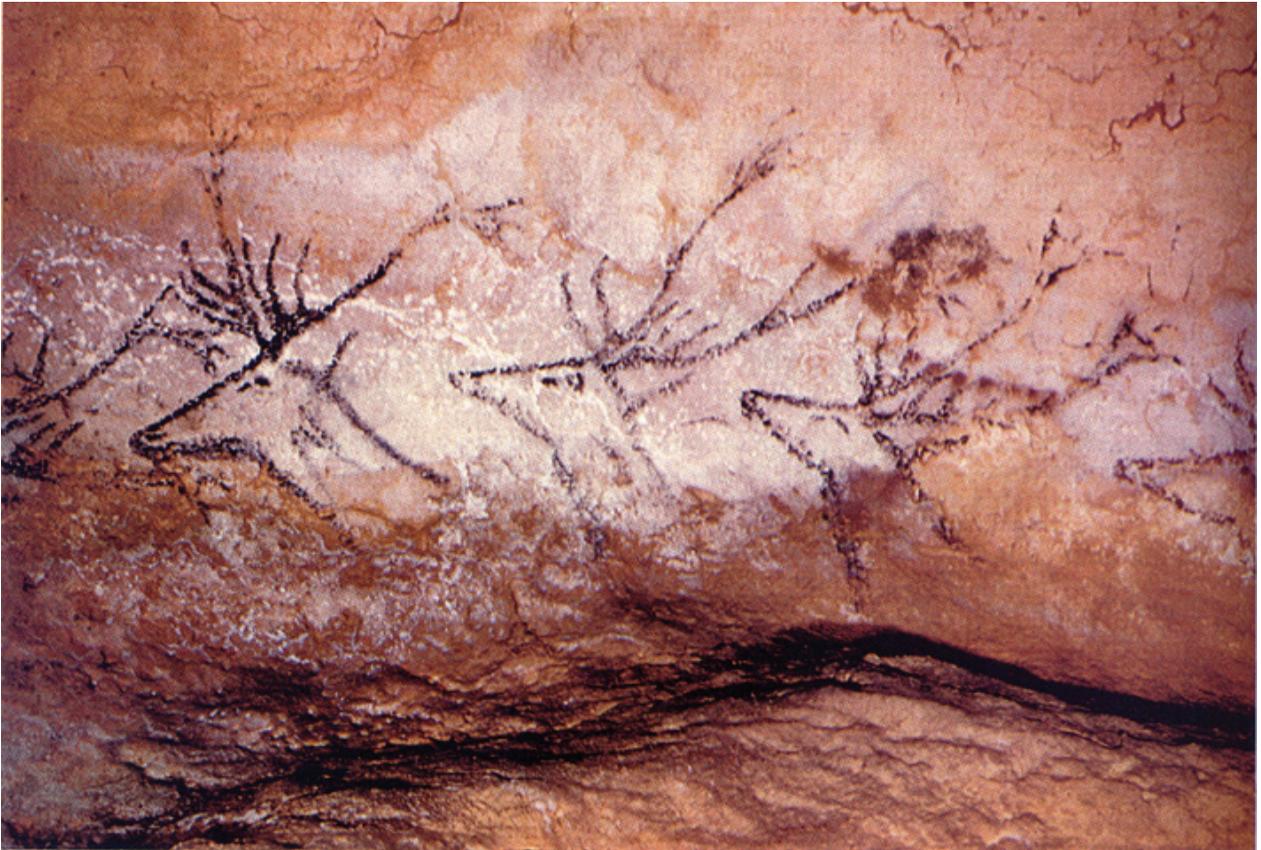
E l'ormai famosa schwa da dove arriva?

Il termine è un adattamento del tedesco del termine ebraico *šewā*, che vuole dire «nulla». È un segno che corrisponde a un suono di vocale centrale media, quindi debole, in inglese è il suono vocalico più comune. In Italia lo si usa in numerose pronunce dialettali, per esempio nel Sud e in particolare in Campania, Puglia, Piemonte.

Le sembra opportuno inserirla in documenti ufficiali, per rispettare l'identità sessuale di ognuno?

«La lingua è veloce, è una Maserati. La scrittura porta la corazza, è più pesante, come una Rolls-Royce blindata d'altri tempi.»

Bisogna distinguere. Se da un lato è sacrosanto uscire dallo steccato di una lingua che gira anche (e molto) intorno a tradizioni maschiliste, occorre guardarsi dall'incoerenza che porta a usare simboli che non spiegano meglio, e che anzi creano potenziale confusione. I simboli stanno lì sulla tastiera e danno un'idea di neutralità, ma vi immaginate i sette volumi della *Recherche* di Proust trascritti con un asterisco al fondo dei plurali misti?



«Non sono i nomi delle cose
a fare le cose.»

Quel segnetto a punta ha pure un certo sapore di censura...

Uno dei primi editor della storia lo usava, Aristarco di Samotracia, ma anche Aristofane di Bisanzio, per indicare le ripetizioni nei poemi omerici, quindi per indicare incoerenze. Infatti, quando diciamo «non fare l'Aristarco», invitiamo a non essere pedanti, a non essere fiscali. L'asterisco veicola un'idea di errore in sintassi.

Le riforme dell'ortografia e dell'alfabeto possono venire imposte dall'alto?

Non funziona mai, sono fallimenti quasi garantiti. Solo Atatürk in Turchia ci riuscì nel 1928, passando dalla sera alla mattina dall'alfabeto arabo a quello latino. La sua imposizione così radicale fu definita un catastrofico successo. Ma funzionò.

Stiamo forse tornando ai geroglifici?

Gli emoji non lo sono, ma certo esiste un'esigenza iconica sempre più forte. La scrittura dei social lo mostra chiaramente, e non si è mai scritto così tanto.

Ma cosa può stabilire se un cambiamento nell'uso della scrittura ha davvero messo radici?

Occorrono decenni, generazioni. La novità dev'essere ripetuta, deve proliferare in flussi continui e possedere un appeal universale. Del destino di asterischi e schwa potremmo discutere, diciamo, tra cent'anni. La lingua è veloce, è una Maserati. La scrittura porta la corazza, è più pesante, come una Rolls-Royce blindata d'altri tempi.

Come studiosa e come donna, si sente mai offesa dalla lingua italiana?

Sono altre le cose che discriminano. Per esempio, essere chiamata sempre signora, mentre il collega maschio di pari grado è invariabilmente professore.

A colpi di vocali si cambia la realtà?

Non sono i nomi delle cose a fare le cose. In greco, le parole per dire «virtù», «pace» e «amore» sono femminili, ma non sono certo concetti o caratteristiche che riguardano solo le donne.

Quando è opportuno modificare una scrittura?

Quando esistano ragioni pratiche e di efficienza per farlo. Negli Stati Uniti e in Gran Bretagna si è tentato per secoli, peraltro finora senza successo, di riformare le ortografie e anche l'alfabeto, eliminando alcune consonanti sostituibili in altro modo, persino Benjamin Franklin e George Bernard Shaw fallirono. Ma era un tentativo di semplificazione fonologica, di razionalizzazione. Non nasceva da un'istanza di inclusione sociale.

La accade mai di provare imbarazzo di fronte a certe crociate?

Capisco l'esigenza sociale di rappresentare tutti, ma sorrido anche, perché so che il determinismo linguistico non incide sulla realtà.

Cosa pensa del «politicamente corretto» nella scrittura?

Ritengo non possa snaturare il passato, la pienezza e ricchezza della nostra lingua, la quale ha proprio tutto per dire proprio tutto.

Insistere con certe intrusioni a cosa può portare?

Mi pare un viaggio su un binario morto.

Immaginiamo un filologo che tra duecento anni si ritrovi sotto gli occhi il famoso asterisco a fine parola: cosa dirà?

Viste le funzioni dell'asterisco, quelle già consolidate, sarà confuso. E si porrà la domanda più ovvia: ma perché lo usavano in funzione grammaticale, in sostituzione delle desinenze del plurale?

«So che il determinismo linguistico non incide sulla realtà.»

Alessandra Iadicicco

Molte «Origini», ma anche molti finali

«la Lettura», 8 agosto 2021

Vincitore del Deutscher Buchpreis 2019, una narrazione epica che raccoglie i dettagli di una biografia di famiglia per trasformarla nella storia di un destino

Tutto era incominciato una trentina d'anni prima in un pomeriggio primaverile di pioggia. «Sono nato a Višegrad, sulla Drina, il 7 marzo 1978.» Ma riportare quei dati essenziali su un foglio da compilare all'ufficio immigrazione per ottenere la cittadinanza tedesca – scuole elementari nella città natale, laurea in Slavistica a Heidelberg eccetera – creava malessere in Saša Stanišić. Non tanto per la noia della pratica burocratica o per la necessità di presentarsi ancora una volta, dopo oltre quindici anni in Germania, a chiedere accoglienza. Quelle informazioni «non avevano nulla a che vedere con me. non mi fidavo di una vita del genere». Così, già riassumendo il proprio curriculum da presentare manoscritto alle autorità di competenza, si era messo a scrivere e cancellare, aggiungendo elementi più coloriti e decisivi, salvo espungerli un minuto dopo. Tipo il fulmine caduto nel bel mezzo di una doglia mentre stava per nascere e il commento dei presenti «ah ah qui arriva il diavolo!», o la nonna Kristina che aveva un dente d'oro e aveva scelto il suo nome, o il nonno comunista fervente che lo faceva addormentare parlandogli di politica... Era il 2008, e la svolta, l'origine – o una delle – sarebbe arrivata l'anno dopo.

Tutto incominciò quando Saša salì sulle montagne di Oskoruša, un paesino poco lontano da Višegrad

dove ormai vivevano solo tredici abitanti, tra cui la nonna dal dente d'oro. «Ci venni per la prima volta nel 2009, l'ultimo anno buono di mia nonna: lei non aveva ancora incominciato a dimenticare». Fu lassù, camminando nel cimitero del paese e leggendo, di lapide in lapide, «Stanišić, Stanišić, Stanišić...» che prese a porsi il problema della provenienza, della discendenza, dell'origine: «Prima per me i miei nonni c'erano e basta». Fu allora, poco prima che Kristina, affetta da demenza senile, cominciasse a smarrire i ricordi, che lui prese a collezionarli o, all'occorrenza, a inventarli».

Ma allora, di *Origini* – come suona in maniera più azzeccata in italiano che nell'originale tedesco (*Herkunft*, al singolare) il titolo del suo romanzo vincitore del Deutscher Buchpreis 2019 – ne avrebbe trovate più d'una. Le origini sono plurime e sorprendenti. Bastava poco per un inizio. Era bastato l'incontro casuale in ospedale della nonna – sempre lei – che da ragazza si era rotta un braccio cadendo da cavallo, con il nonno, che negli uffici sanitari faceva da poco il contabile, perché i due giovani si riconoscessero: lui un paio d'anni prima, giovanissimo ispettore fiscale, era capitato in casa della famiglia di lei per fare il suo dovere, era stato invitato a fermarsi a pranzo e lei, ignara dell'incontro faticoso, gli aveva servito la polenta. Di episodi così, marginali e

cruciali, è zeppo il libro di Stanišić, una narrazione caleidoscopica ed epica, giocosa, spassosa, pervasa di una malinconia struggente che con estro raccoglie i dettagli di una biografia familiare per trasformarla nella storia di un destino. «Le origini sono le casualità dolciamare che ci hanno sospinti qui e là» suona nella bella traduzione di Federica Garlaschelli una delle tante dichiarazioni di poetica lasciate nel corso del lungo racconto.

Una volta avvertita l'esigenza di colmare i vuoti di memoria e raccontare, ecco che, a ritroso, Stanišić individua un altro incipit: «Heidelberg fu fuga e nuovo inizio». Era il 1992, Saša aveva quattordici anni, la Jugoslavia non esisteva più e la guerra aveva costretto lui e i suoi – il padre economista di famiglia serba, la madre insegnante di storia bosniacomusulmana – a reinventarsi l'esistenza altrove. Che entrambi i genitori fossero stati costretti a lasciare professioni che amavano e ad accettare qualsiasi occupazione per tenersi a galla – il padre in fabbrica, la madre in una tintoria – è raccontato senza toni rivendicativi o intenzioni di denuncia. Per Saša l'arrivo in Germania aveva segnato una nuova nascita. In una nuova lingua. «Quando arrivai l'unica cosa che sapevo dire in tedesco era Lothar Matthäus», un calciatore.

Poi, nei pomeriggi passati con compagni greci, turchi, italiani nel quartiere periferico di Heidelberg aveva imparato un tedesco infarcito di errori, e nel parcheggio del distributore di benzina Aral, reinventato quello che non era troppo definire uno stile narrativo originale: «Ellittico, in prima persona, senza fronzoli, arguto, screziato di espressioni in madrelingua, meraviglioso». Qualcosa di quello stile si ritrova nelle pagine di *Origini*. Qualcosa che sarà arricchito dall'incontro con la letteratura tedesca:

«Le origini sono le casualità dolciamare che ci hanno sospinti qui e là.»

Kafka letto sui banchi di scuola sghignazzando di quell'uomo che si sveglia scarafaggio; Fallada, il primo libro finito in tre mesi e trovato stupendo; Eichendorff che nutre romanticismo e poesia la prosa matura di Stanišić. Il quale, quarantenne, scrivendo il suo capolavoro, paga il debito a quello che fu il primo genere letterario ad appassionarlo. Tredicenne, ancora in Bosnia, aveva scoperto la serie *Scegli la tua avventura* in cui era il lettore, scompigliando l'ordine numerico delle pagine, a decidere come proseguiva la storia. Un gioco simile inventa nell'ultimo capitolo per raccontare la morte della nonna. Sarà il lettore, saltando tra le pagine secondo il suo gusto e il suo estro, a comporre il finale: ce ne sarà più d'uno, tutti casuali, sorprendenti, fatali come le Origini.



Tiziano Gianotti

«*I cani del nulla*» e l'irritante gnagnera romana dell'esordio

«Linkiesta», 9 agosto 2021

Il primo romanzo di Trevi ha tutti i limiti della sua epoca: depressivo, maniacale e senza distacco ironico. Per fortuna con gli anni le cose sono cambiate

Ho scritto in tempi non sospetti che Emanuele Trevi è il miglior scrittore italiano della sua generazione – e ne sono convinto. Pure il primo incontro con un suo libro non era stato felice: la Prova del Trenta (in quel caso cinquanta – le pagine lette seduto comodo in libreria) aveva dato responso negativo più rabbia, e rammarico. Il libro in questione è *I cani del nulla*, che ora Stile Libero (Einaudi) ripubblica con tonante fascetta nel giallo segnaletico del dorso dei libri della Casa, tanto molesto da obbligare all'infilo al contrario nella libreria deputata. La nuova edizione presenta anche una introduzione di Sandro Veronesi, molto partecipe, e accorata d'avverbi. Non migliora le cose la foto di Gina-Kurt Cobain in copertina.

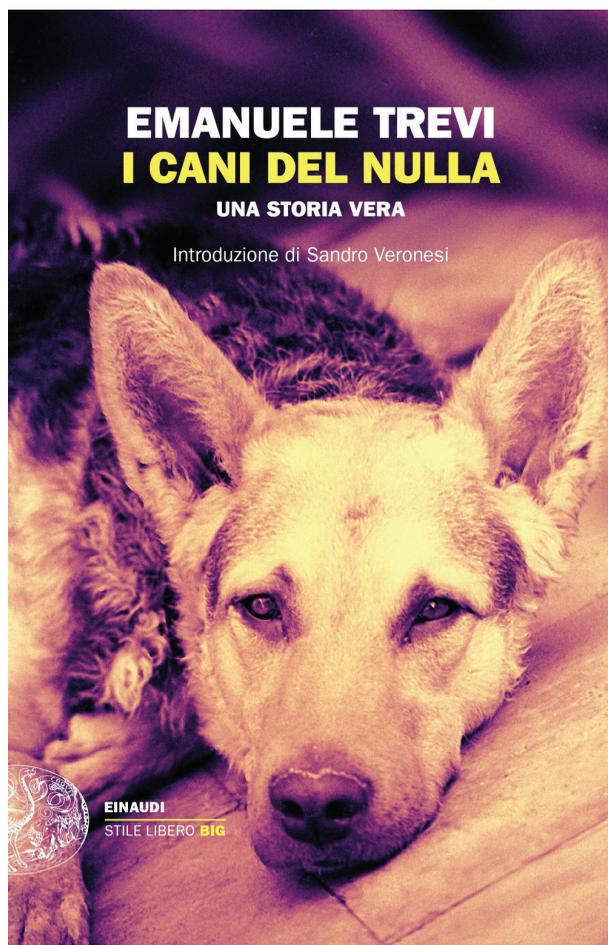
Ricordo con precisione la frase uscita al termine della lettura: «La solita gnagnera romana» – più una invocazione, su cui sorvolerò. La gnagnera romana: quel portare a spasso l'ammennicolo e il cervello, così peculiare, che ha esordio e già epitome nel cinema in falsetto di Nanni Moretti. La quale gnagnera è sopportabile (forse) per i novanta (già più difficile) minuti di proiezione di uno dei film parlati – tanto parlati – del Cinema Romano, ma è perniciosa per la pazienza dell'incauto lettore, sedotto dalla qualità della prosa di Trevi. Così, rabbia e rammarico. Per un po' non ho letto Trevi, poi è arrivato *Qualcosa di*

scritto (2012): il notevole scrittore aveva trovato il luogo (lui direbbe «il paesaggio») per la sua scrittura e non lo avrebbe più lasciato. Da allora ho letto tutti i suoi libri, tra cui *Sogni e favole*, libro segnava e uno delle migliori opere letterarie degli ultimi dieci anni. (Ho letto e riletto anche la ristampa 2012 delle *Istruzioni per l'uso del lupo*: istruttivo, per l'appunto.) Ecco allora che la ristampa di *I cani del nulla* è subito apparsa come un'occasione di rilettura. Così è stato, in molti sensi e in diverse direzioni.

Lo dico subito, per chiarezza: la nuova e completa lettura ha confermato la prima e parziale, e l'insofferenza per la gnagnera è, se possibile, ancora maggiore – sono passati vent'anni, la gnagnera s'è fatta pervasiva. (L'invocazione non è salita: sono cresciuto, so che riguardo ai portatori di gnagnera neppure gli dèi possono nulla.) Però le parti dedicate alla poesia di Gabriele d'Annunzio che sta in apertura ed è motore del libro dicono già il Trevi-nel-suo-luogo: il Trevi lettore-scrittore, l'epigono (di chi e come, nella prossima pagina del Diario). In più, oggi emerge ancora di più il carattere sintomatico (involontario, e così vero) del protagonista del libro e altro. Andiamo in ordine, però: prima i personaggi, come si deve.

Il narratore e protagonista è una sorta di fratello minore, stonato e sussultante di Michele Apicella,

l'alter ego di molti film di Nanni Moretti. Condivide con quello la vocazione alla gnagnera (il portare a spasso ecc.), il privilegio borghese e una certa tendenza agli astratti furori. Passa dal divano al tavolo, di notte porta la cagnetta a fare la passeggiata, si sveglia spesso zuppo d'ansia. Soprattutto, riflette e rifrange: «Elaboro analogie, decifro, memorizzo. Collego. Sono ben addestrato – un membro attivo della stirpe sapiente, possidente». Accanto a lui, la moglie Martina, una di quelle pertinaci scocciatrici dedite a ricorrenti esercizi di recriminazione (la maestra che a scuola leggeva Ungaretti, la scuola in sé – e poi di sicuro la società capitalistica, gli uomini, la famiglia ecc.) che trovano udienza solo dagli intellettuali.



Poi c'è lei, il mostro: la cagnetta: Gina. Non è un cane: è una ipostasi della Fragilità – ma non corriamo. Gina è un reduce, e di disgrazie e soprusi e tali e tanti che neppure la facondia vittimistica di Martina riuscirebbe a immaginare; Gina è una vittima, e come tutte le vittime si sente sempre in colpa e s'è fatta uno chignon del senso di colpa; Gina è una attrice, una caratterista consumata e consunta il cui pezzo forte è il numero della captatio benevolentiae, vecchio cavallo di battaglia. Gina è il pezzo mancante del paesaggio domestico di una coppia di boccheggianti BoBo, che galleggia in un liquido amniotico di condiscendenza, in una atmosfera satura di fumo ricreativo e di odori bohémien (cane, tessuti etnici, cibo d'asporto): è il dio minore di un olimpo sgangherato e solipsistico – la versione canina di un mistico Birkenstock spaiato, ricordo di un viaggio in India. Tutto senza battere ciglio, così.

Materiale del genere chiede il distacco ironico e l'autore ci prova – ma non tiene. Accade che la venatura ironica viene man mano scemando, fino a scomparire, il tutto slitta verso la fatale osmosi psichica tra protagonista (e narratore) e cagnetta: si inizia con l'esibire gli armadietti dei farmaci («io venero le medicine, le accarezzo. Le saluto. Non mi vergogno: ho fede, ho speranza. Mi affido a occhi chiusi al volere sapiente, alla profonda giustizia dei farmaci»), si passa a dire il collezionismo di cianfrusaglie come l'«ultima forma possibile di autentica cavalleria» dell'Occidente, e in men che non si dica ci si ritrova affondati nel grottesco.

Il libro è del 2003, ma l'atmosfera è quella degli ultimi anni Novanta, degli anni che vedono la morte di Kurt Cobain e il salire sulla scena di David Foster Wallace: due eroi e cantori della fragilità. (La svolta epocale in due figure: la bandana nichilista e survoltata di Christopher Walken nel *Cacciatore*; la bandana depressiva e geriatrica di David Foster Wallace.) *La scopa del sistema* e *Infinite Jest* vengono pubblicati a Roma, dalla Fandango di Domenico Procacci, nel 1999 e nel 2000 – è lì che dilaga il mood della fragilità, che l'epica depressiva miete

«Materiale del genere chiede il distacco ironico e l'autore ci prova – ma non tiene.»

vittime (i sapienti e possidenti ascoltano Björk, ma il côté è quello).

I cani del nulla è sintomo e apoteosi minore. Mi era sfuggito, allora, succede – mi hanno vaccinato in tenera età, ho gli anticorpi. E poi ero troppo preso dai piccoli, preziosi lavori di «falegnameria» letteraria che già annunciavano l'Emanuele Trevi post gnagnera e valente.

...

Tiziano Gianotti, *Emanuele Trevi o di come uno scrittore scrive di un critico che ha scritto di scrittori*, «Linkiesta», 16 agosto 2021

Il sottotitolo di *I cani del nulla* recita: «Una storia vera» – artificio, petizione di principio a indicare che si tratta di invenzione del vero. Se c'è un fatto che è indubitabile per uno scrittore (e lettore) è questo: tutto quel che passa dalla memoria è finzione. Emanuele Trevi lo sa bene e sa farne tesoro.

Come trar profitto da questo paradigma e così saltare il fosso che divide finzione e «realtà» (tra virgolette, come suggeriva Nabokov) e approdare alla pura narrazione, dove finzione memoria riflessione si intrecciano in naturalezza – ecco, tutto questo ha un nome e cognome che Trevi conosce bene: Cesare Garboli.

Non che ne abbia fatto mistero: a Garboli Trevi ha dedicato un capitolo, «Il grande critico» (appellativo che G. avrebbe respinto e titolo che avrebbe detestato, ma tant'è), del suo libro segnava, *Sogni e favole*, e ora completa l'opera con due agili e utili saggi, pubblicati come saggio introduttivo e come prefazione alla ripubblicazione di un libro fondamentale e di un saggio del grande maieuta. Si tratta di *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, ripubblicato da Quodlibet nella celatiana collana Compagnia Extra

(bello, l'incrocio Garboli-Celati) e di *Un uomo pieno di gioia* (titolo editoriale, ben scelto), già prefazione ai *Diari 1927-1961* di Antonio Delfini.

I *Diari* di Delfini sono del 1982; il gran libro pascoliano del 1985 (la prima edizione del 1985 con Pascoli come autore e Garboli curatore è nella blu Oscar Biblioteca, non nella «prestigiosa» Nue Einaudi, dove apparirà nel 1990 con Cesare Garboli come autore e il titolo *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli* – «falegnameria»).

Erano i magnifici anni Ottanta: un apice, per la letteratura italiana. Garboli e Calasso reinventavano il saggio, l'essai; Magris usciva con lo splendido esercizio *Illazioni su una sciabola* e con il suo *Danubio*, nel 1986, conquistava i lettori al saggio narrativo; e intanto Gianni Celati con *Narratori delle pianure*, nel 1985, pubblicava un nuovo modo di scrivere racconti. Il gran merito del lavoro di Trevi è quello di porsi come epigono, in continuità con l'opera di Garboli, e così portare avanti una linea letteraria di valore, che allora ci poneva in evidenza nel panorama europeo. Tutto questo a modo suo e col proprio tono.

La prefazione al saggio delfiniano è indicativa. Trevi presenta con parole proprie Delfini, uno di quegli irregolari – Comisso, Delfini, D'Arzo – che a cavallo della Seconda guerra mondiale aprivano spiragli nella calma (omologata) della narrativa d'ordinanza moraviana. Poi affonda subito il colpo: «Garboli aveva sempre saputo cosa cercare». È il punto di partenza dello scrittore-lettore. Segue il comandamento primo e unico: «Era là, in un mondo oggettivo di fatti e persone reali, che [Garboli] aveva individuato il suo paesaggio narrativo, e non nell'invenzione romanzesca».

Sostituiamo «paesaggio» con «luogo narrativo» e abbiamo una perfetta definizione dell'attore (il termine non è casuale) in scena: il saggista, riportato nella

posizione naturale e propria di narratore. Non è una tautologia: si veniva dagli anni della sbornia strutturalista e semiologica, della passione onanistica per la teoria letteraria e Garboli, in modo più convincente di Citati (l'antagonista), con gesto deciso e il piglio del protagonista, sgombrava il tavolo degli avanzi. Nel saggio introduttivo al libro pascoliano, Trevi pare completare l'opera. Inizia con una storia di autori e titoli che, pur macchiata dall'imprecisione segnalata, è arguta e ben si presta a definire il campo. (La «usuale grandinata garboliana di impropri» seguiti alla conclusione di Trevi è comprensibile: è sbagliata – ma non è questo il punto, e neppure il luogo).

Si tratta del problema della libertà dell'interprete: fino a che punto l'interpretazione può sovrapporsi all'opera interpretata? Trevi conviene (un po' obtorto collo) sul fatto che «la fagocitazione di Pascoli, o di qualunque altro autore di cui Garboli si sia occupato, non era un fine da perseguire, ma un metodo integralmente, e in totale buona fede, messo al servizio dello scrittore indagato». Sostituiamo «indagato», brutto termine positivista, con «interpretato»: siamo al punto, quello da cui è partito anche Trevi per la sua opera da *Qualcosa di scritto* in poi. Eppure manca ancora qualcosa: manca un testo.

Il testo in questione è anteriore: 1980, settembre, è fondante e ha a sua volta una rivelatrice storia di titoli. È un testo su Roberto Longhi, l'angelo nero del giacobbe Garboli. Viene dapprima pubblicato con il titolo (assegnato, parrebbe) *Longhi lettore* e poi, rivisto («scritto per Parigi, come dicevano le sarte in tempi migliori» chiosa G.) viene ripubblicato nel 1993, col titolo *Longhi scrittore*.

Lettore e poi scrittore: c'è da aggiungere altro? Sì: nel testo della prima versione (più interessante)

Garboli, già nel primo geniale paragrafo, a un certo punto dice che forse sarebbe stato più giusto il titolo *Longhi traduttore* – come a dire, riportare in forma di parole un dipinto nel caso di Longhi, un testo letterario (e uno scrittore) nel caso dello scrittore-lettore. Non è finita, sempre nel primo paragrafo scrive: «La letteratura è un evento formale, un sortilegio, una recitazione». Una clausola e due parole, di cui una, «sortilegio», ascrivibile a Elsa Morante, e l'altra, «recitazione», che è il punto da cui ricominciare. Ma questa è un'altra storia, per un'altra volta. «Se non fossero mai stati dipinti dei quadri, Longhi avrebbe mai scritto un rigo?» l'incipit del saggio garboliano; «se non fossero mai stati scritti dei libri, Garboli avrebbe mai scritto un rigo?» la domanda per lui – io l'ho fatta, la prima volta che ci siamo incontrati, e ne era seguito un lungo pomeriggio a discorrere di libri e quadri, il primo di alcuni e preziosi. La risposta è: no. Ci sono scrittori che devono scrivere dopo aver letto un libro o riguardato un quadro (o percorso un'architettura) – gli scrittori-lettori, quelli per cui la lettura è un *démone* (conosco il problema) e la scrittura è una liberazione, non un piacere da calligrafo o un esercizio di sensibilità. Per costoro tutto il mondo è forma da leggere e tradurre in forma di parole, non ci sono confini se non di merito. Così torniamo a Baudelaire, il primo maestro del Moderno: lo scrittore torna al posto che gli spetta, senza tante storie e per sempre. Con tanti saluti agli statuti accademici ed editoriali.

Il Caravaggio e il Carlo Braccesco *di* Longhi, il Delfino e il Pascoli *di* Garboli, la Amalia Rosselli e l'Arturo Patten *di* Trevi sono inventati e veri come i personaggi del romanzo – e lo scrittore sa, dai personaggi nascono le storie e non viceversa. Tutto il mondo è forma: allo scrittore, raccontarlo.

«La **letteratura** è un evento formale, un sortilegio, una recitazione.»

Davide Brullo

L'alchimista letterario che trovò la formula per farsi «accessibile»

«il Giornale», 30 luglio 2021



Da *L'impuro folle* a *La tavoletta dei destini* Roberto Calasso ha creato un incredibile labirinto culturale diventato di culto

Inavvicinabile. Ha fatto di sé stesso un tabù, un dicastero di ombre, sembrava governare su ere zodiacali, come l'Imperatore di *Star Wars*. Roberto Calasso, semplicemente, mero corpo corruttibile, non esisteva: si è fatto verbo, schiudeva specchi. Era bello, Calasso, da ragazzo, un fauno, benedetto da una prodigiosa giovinezza. Fiorentino, figlio di Francesco Calasso, maestro in «scienze giuridiche», preside della facoltà di Giurisprudenza a Roma, e di Melisenda Codignola, figlia di Ernesto, il grande pedagogista, cofondatore di La Nuova Italia, crebbe affilando lo sguardo, ipnotico. Il fratello Gian Pietro, di quattro anni più vecchio, regista, cresciuto attorno a Monicelli e Zeffirelli, ha dichiarato di adorare Billy Wilder e Kurosawa; Roberto Calasso in *Allucinazioni americane* stila un mausoleo in onore di Alfred Hitchcock. «La finestra sul cortile è l'Occidente stesso, nella sua forma più ammaliante e irriducibile» scrive, avvicinando Grace Kelly a Rabbi Eisik, mistico chassidico, collegando la macchina fotografica di James Stewart all'«angoscia di Arjuna nella Bhagavadgita».

Roberto Calasso capì di essere Roberto Calasso poco più che ventenne, per benedizione di Bobi Bazlen. Cinquant'anni fa fu eletto direttore editoriale di Adelphi, il suo capolavoro; col tempo, non era chiaro se fosse Teseo, Minotauro, Dedalo. Per

qualcuno, Calasso era Minosse, giudice inflessibile, capace di ordire labirinti e aggiogare mostri. Per diventare inavvicinabile, tuttavia, era necessaria l'opera. Calasso nacque alla letteratura nel 1974, con *L'impuro folle* – inutile ricordare che «il puro folle» è Parsifal –, dove si definisce «un obliquo cronista attuale» e racconta la storia di Daniel Paul Schreber, che è lo scrittore delle *Memorie di un malato di nervi*, libro in catalogo Adelphi. Già, l'opera di Calasso scrittore è consustanziale al catalogo Adelphi, ne è l'appendice. Enciclopedico, istrione, involuto, Calasso aveva la virtù di non farsi capire. Non desiderava essere compreso, in effetti, non ambiva a premi, le recensioni, comunque, sarebbero giunte a pioggia: totalmente del mondo, da eccelso gnostico, era al di là del mondo.

In questo, la sua scrittura è di micidiale esattezza: raffinata, colta fino a estenuare l'idea stessa di biblioteca, esangue. Aveva la grazia retorica di Michele Psello, che della chiacchiera tra i rioni di Bisanzio seppe fare liturgia; era rigoroso come Plutarco, sempre sulla soglia di svelare i misteri, di cui dava a intendere l'odore, il colore. Nel 1983, con *La rovina di Kasch*, Calasso inaugura quella che alcuni definiscono «opera», ma che è corretto chiamare «plero-ma»: un'epopea gnostica che si conclude, nel 2020, con *La tavoletta dei destini*. Perlopiù, i romanzi di

Calasso – che coagulano Baudelaire a Lascaux, le Ninfe e Robert Walser – stanno tra la fiaba e il saggio, sono pura sapienza, algebra catara: Calasso ha reso essoterico l'esoterico. Tentò di scrivere *Il libro di tutti i libri* – così il titolo del suo romanzo biblico, edito nel 2019, non il più bello –, cioè di evocare l'incendio bibliografico: con *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988), forse perché parlava degli dèi olimpici, si guadagnò un certo pubblico, l'idolatria critica, i galloni di scrittore di culto, alchemico, inafferrabile. Dedicò un libro a Franz Kafka – che figura tra i suoi atavici lari –, *K.* (2002), e di Kafka, per la sua casa editrice, ha curato gli *Aforismi di Zürau*; *L'ardore* (2004) si concentra sull'India vedica, «è un viaggio scombussolante, vertiginoso, quale pochissimi altri libri possono offrire» recita la quarta dell'edizione economica, firmata da Emmanuel Carrère, autore Adelphi. D'altronde, «L'energia creativa di Roberto Calasso è inarrestabile» ha scritto Muriel Spark, autrice di spicco nel catalogo Adelphi.

Roberto Calasso, fenomeno pitagorico, è il più rappresentativo autore della sua casa editrice: tanto snob da autopubblicarsi per eccesso d'intelletto. Pubblicò in Adelphi anche i romanzi della moglie, Fleur Jaeggy, dotata, scrive Iosif Brodskij – immenso poeta edito da Adelphi –, di «una prosa straordinaria». Questo per dire che Calasso costituì, anche attraverso i suoi romanzi, un cenacolo, una flotta di adepti (per ogni chiarimento si legga *La cena segreta*, Adelphi, 1997). In una lunga intervista rilasciata alla «Paris Review», dieci anni fa, racconta della sua

«Roberto Calasso è una
istituzione letteraria.»

passione per Thomas Browne e Marlon Brando, dei legami della sua famiglia con Giovanni Gentile, di quando Bianchi Bandinelli accompagnò Hitler, nel 1938, a visitare gli Uffizi. «Roberto Calasso è una istituzione letteraria» attacca la giornalista Lila Azam Zanganeh. Nel mondo inglese i romanzi di Calasso sono editi da Farrar, Straus and Giroux, e magnificati; in Francia è edito da Gallimard. Soltanto Cesare Cavalleri ha osato scrivere che i libri di Calasso «sono calchi... simulacri di simulacri» composti in una «scrittura lievitata da fioca febbre», ma in quel caso siamo nell'ambito della guerra santa, l'unico ring, per altro, verso cui Calasso dimostrava interesse.

Aveva – lo si desume dal volto – una generosità leonina, aggressiva; quanto al resto, mirava il caos mondano con ironica indifferenza. Fortunatamente antipatico, nelle fotografie da ragazzo pare la reincarnazione di Antinoo, il giovane divinizzato da Adriano. Capì prima di tutti il genio di Cristina Campo; solo gli infedeli attribuiscono al caso – o al lucro – il fatto che il giorno della morte di Calasso coincida con quello dell'uscita dei suoi ultimi libri, autobiografici, *Bobi* e *Memè Scianca*. Ha vissuto preparandosi alla fine. Riuscì a rendersi inaccessibile, infine leggendario. Lo si guardava di spalle; se lo toccavi, è probabile, si sarebbe sbriciolato.

«Aveva – lo si desume dal volto – una generosità leonina, aggressiva; quanto al resto, mirava il caos mondano con
ironica indifferenza. Fortunatamente antipatico, nelle fotografie da ragazzo pare la reincarnazione di Antinoo, il giovane divinizzato da Adriano.»