

A photograph of a green lawn covered with numerous fallen yellow leaves, likely from a tree. The leaves are scattered across the grass, creating a textured pattern of yellow and green. The lighting is natural, suggesting an outdoor setting during the day.

# retabloid

ottobre 2021

**retabloid** – la rassegna culturale di Oblique  
ottobre 2021

«La letteratura è un animale selvatico, destinato  
a vagabondare imbattendosi in chiunque desideri  
incontrarlo, e a me non sembra opportuno limitare  
il tragitto della sua influenza con steccati e muri.»

Etgar Keret

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

Gli Atomi delle pp 11-13 sono i selezionati della  
call #8 – In-a-Gadda-da-vida, 2 luglio-2 settembre  
2021. Quello di p. 14 è l'Atomo invitato.

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](http://oblique.it).

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono  
sfuggiti.

[redazione@oblique.it](mailto:redazione@oblique.it)

## Il racconto

Monica Pezzella, *I tetti e le scale* 5

## Gli Atomi della call #8 – In-a-Gadda-da-vida

Greta Bertella, *Pollendämmerung* 11

Francesca Raffagnino, *Luna tenera* 12

Alfonso Tramontano Guerritore, *Cronologia* 13

## L'Atomo invitato

Lorenzo Vargas, *Concime* 14

## Gli articoli

# Sally Rooney: «La fama è disgustosa».

Emma Brockes, «Sette», primo ottobre 2021 15

# *La fortezza di Buzzati*

Luigi Mascheroni, «il Giornale», 3 ottobre 2021 23

# «Io nel deserto a guardare le stelle con Zurlini.»

Dariusz Radpour, «il Giornale», 3 ottobre 2021 25

# *Guida alla lettura del premio Nobel Abdulrazak Gurnah*

Redazione, «Rivista Studio», 8 ottobre 2021 26

# *Il suo antiquario saggio che capiva tutto senza dirlo ci commuove e ci diverte*

Alberto Cristofori, «Corriere della Sera», 8 ottobre 2021 29

# *La mia gioventù bruciata in Scozia*

Antonello Guerrera, «la Repubblica», 10 ottobre 2021 32

# <i>Pesanervi, il fantastico anni Sessanta</i> Pasquale Di Palmo, «Alias», 10 ottobre 2021	34
# <i>Sally Rooney boicotta Israele: l'ultimo romanzo non verrà tradotto in ebraico</i> Luigi Ippolito, «Corriere della Sera», 12 ottobre 2021	36
# <i>Ma non è saggio togliere il piacere della riflessione a un popolo intero</i> Etgar Keret, «Corriere della Sera», 13 ottobre 2021	36
# <i>Marilynne Robinson: «La mia America è quella di Faulkner».</i> Leonetta Bentivoglio, «la Repubblica», 13 ottobre 2021	39
# <i>Serafini. La vita è Codex</i> Valerio Millefoglie, «il venerdì», 22 ottobre 2021	41
# <i>Grafica Veneta, una storia di caporalato, razzismo e appalti</i> Antonio Martini, strisciarossa.it, 24 ottobre 2021	44
# <i>Father Tongue</i> Scott Belluz, «The Italian Review», 25 ottobre 2021	47
# <i>Le (possibili) prepotenze del tradurre</i> Nicoletta Vallorani, «Le parole e le cose», 26 ottobre 2021	51
# <i>L'«Ulisse» di Joyce non finisce proprio mai</i> Davide Brullo, «il venerdì», 29 ottobre 2021	54
# <i>Joshua Cohen. Quattro racconti sulla vita on line. Come i Vangeli</i> Viviana Mazza, «la Lettura», 31 ottobre 2021	57

## Le recensioni

# <i>«Stradario aggiornato di tutti i miei baci» di Daniela Ranieri</i> Eloisa Morra, «Il Tascabile», 19 ottobre 2021	59
# <i>Zanzotto dalla terra alla poesia. Un libro di Andrea Cortellessa</i> Gian Mario Villalta, «Doppiozero», 20 ottobre 2021	62

Monica Pezzella

## I tetti e le scale

Due giorni dopo la nascita dei pulcini la città si riempì di uomini che con spazzole e secchi di colla attaccavano i manifesti dei giochi. Tappezzarono il parapetto sul canale e i muri dei palazzi vecchi. Tagliarono persino l'edera che ricadeva nodosa e fitta dalla cinta dietro la chiesa, per appiccicarli anche lì. Arrivarono nel buio del mattino, incuranti del piovischio che l'acquazzone si era lasciato dietro. Sulla strada si abbassava la nebbia. Al riparo del gocciolatoio, con le unghie serrate su un angolo del cornicione, la Grigia e altri sei sette piccioni allungavano il collo e guardavano l'uomo che immergeva la spazzola nel secchio e stendeva sul muro il manifesto umido. Per due settimane, fino all'arrivo dei giochi, gli strati di carta avrebbero continuato ad accumularsi uno sopra l'altro e già l'odore della colla, scesa in rivoli sui marciapiedi, si mischiava con il sentore ferroso del temporale.

Allo spuntare del primo sole oltre i tetti, la Grigia volò sulle sagome indorate di spioventi e torrette fino al nido nella città vecchia, un buco irregolare sopra il collo ricurvo di una grondaia e, sul fondo, due stalattiti levigate come molari. Tutto ciò che lei e lo Stroppio erano riusciti a procurarsi per l'inverno, in vista della nidiata nuova.

Quando lo Stroppio la vide arrivare, uscì dal nido e saltò sulla grondaia per darle il cambio nella cova e farle posto dentro il buco scalcinato. Per due giorni e due notti, da quando i pulcini erano nati, la Grigia se li era tenuti sotto il caldo piumino del ventre. Si era alzata solo per sgranchirsi le ali e spingersi a becchettare qualcosa vicino ai bidoni sul retro della palazzina. Da quella mattina erano cominciati i turni di cova con lo Stroppio e adesso, mentre lui arruffava le piume e stendeva la coda in un ventaglio di sfumature nere e verdognole, come quelle del petrolio sull'acqua, la Grigia gli guardò il collo sporco, il gozzo diradato e attaccaticcio, il moncherino della zampa gonfio e ritorto come un tubero. E le palpebre plumbee. Lo Stroppio era stanco, ma i pulcini dormivano sazi sul cuscino di piumetta e ramoscelli. I corpi somigliavano a grossi datteri, dalle testoline ricoperte di peluria si allungavano becchi enormi e slabbrati. Il piccino che cresceva male dormiva pure lui. Non era giallo come gli altri. Sulla schiena e sulla testa gli spuntava una peluria grigiastria e la pelle, tutta raggrinzita sullo sterno sporgente, era violacea e secca e lo faceva somigliare a una prugna. Nascondeva la testolina implume sotto le ali dei fratelli, le palpebre traslucide strette nel sonno. Nei primi giorni era più facile nutrire i piccoli. Il gozzo dei genitori produceva una specie di latte caldo e mieloso, il becco dei pulcini era morbido e pulito e il mondo di fuori non aveva né motivi né forme per infilarsi nel nido e contaminarlo.

Quando i pulcini compirono cinque giorni, il latte finì. La Grigia e lo Stroppio tornarono ai luoghi dove il cibo era buono e abbondante. C'erano volte, soprattutto in estate, in cui bisognava mangiare le pietre per darsi l'impressione di avere il gozzo pieno e non soffrire la fame. Allora si beccava la strada vuota, le scagliette d'asfalto, il ghiaietto nei cortili, il terreno umido intorno alle radici. Adesso, con i pulcini, non lo si poteva più fare. Niente asfalto, niente ghiaietto, niente terreno. Il cibo doveva essere buono.

Gli uomini lasciavano grano e pane sui poggiali. Non usavano le trappole perché volevano che i piccioni mangiassero il franto avvelenato e andassero a morire da qualche altra parte. E se non morivano in tempo, i genitori intossicavano anche la nidiata. Non si poteva neppure razzolare sotto i tavolini dei bar all'aperto, perché là, quando nessuno guardava, i camerieri sparavano agli uccelli con le pistole ad aria. Allora, tutto ciò che restava era la strada. La Grigia e lo Stroppio dovevano contendersi i tozzi di pane con gli storni e le cornacchie. Il cibo nutriente però non mancava, soprattutto adesso che per i giochi nel quartiere erano arrivati i carretti con i dolci di sesamo e i pentoloni di olio bollente per la friggitoria. Nelle borgate c'erano i pollai, con le mangiatoie di granturco e i pastoni di crusca e ceci macinati, ma erano lontani dalla città vecchia e bisognava allontanarsi dal nido per raggiungerli. Erano quasi tutti prefabbricati perché dalla pineta arrivavano i corvi e le cornacchie grigie a mangiarsi i pulcini. Nel raggio battuto dalla Grigia, di pollai aperti ce n'erano solo due. Il primo era un pezzo di terra oblungo, accostato a un muro sul lato posteriore e per il resto cinto da un'alta rete per galline a cielo aperto. I posatoi e le cassette della cova erano ombreggiati da un glicine che ricadeva da una lamiera ondulata. Quando le galline mangiavano, se si faceva in tempo, si poteva recuperare il pastone che cadeva dal retro delle mangiatoie. Il secondo pollaio era un po' più vicino alla città vecchia, ma c'era un molosso a fargli la guardia. Gli uomini buttavano il pane e il franto direttamente nel terreno e usavano un secchio basso, tagliato in due, per metterci l'acqua. Il molosso era tenuto a una catena corta e dormiva in un bidone rovesciato, inferocito da molti anni di noia. La Grigia ci andava lo stesso perché, quando le galline avevano i pulcini, il pastone era fatto con uova e ricotta.

Con il gozzo pieno di questa minestra sostanziosa, la Grigia tornò al nido nel pomeriggio. I pulcini pigolavano forte. Solo il piccino fuligginoso dormiva e, mentre gli altri già sbattevano le ali per farsi avanti, lui stava in disparte sotto la stalattite di muratura. Aveva il muco al naso e gli occhi non si erano aperti ancora. Nel nido si diffuse l'odore di grano e ricotta, ma il piccino non si mosse. Al ritrarsi del sole il temporale assediò la notte. La Grigia non si allontanò mai dal corpicino freddo, rimase sveglia a guardare le gocce di pioggia scorrere sul moncherino dello Stroppio che riposava fuori sulla grondaia, poiché nel nido non c'era posto per tutti e due. E ascoltò il rantolo catarroso tramutarsi ogni tanto in un ronzio stanco. Era il suo pulcino che faticava a respirare.

Al mattino il cielo era asciutto. La Grigia volò sopra i tetti incatramati verso la chiesa e il palazzone spigoloso della banca. Una polvere rossa riempiva il vento. Aveva lasciato allo Stroppio il nido umido e pigolante. Il piccino sofferente si era svegliato con le caruncole molli e rosse, incrostate di muco e saliva. Una giornata tiepida gli avrebbe dato speranza ma allo spuntare del sole il vento cadde e ricominciò a piovere. Durante la notte il gelo aveva ghiacciato le grondaie e ora una lastra spessa e scivolosa ricopriva i vetri delle finestre a tetto e sigillava gli infissi.

Schegge di ghiaccio galleggiavano sulle pozzanghere. Nello spettrale silenzio della strada, i piccioni si lavavano tuffando il collo arruffato nelle pozze, l'acqua tanto fredda che sembrava dura. Le luci della piazza erano tutte accese. Lo striscione dei giochi si tendeva da parte a parte all'imbocco della via principale e, al riparo sotto il porticato della chiesa, un venditore sistemava sui ripiani di una vetrina ambulante le ciambelle di mais con semi di sesamo e i bastoncini di pastella.

La Grigia planò su un lampione. La lampada ronzava sotto gli artigli; il cerchio di luce che gettava sul selciato si intersecava con quelli degli altri lampioni. Poche figure umane camminavano veloci nell'ombra aguzza della banca. Da lì sotto, non potevano vedere il disegno più ampio che i conici opalescenti proiettavano sul piazzale e che, per quel breve tratto, includeva anche loro. Attraverso l'aria tremula intorno alla calda testa del lampione, la Grigia scorse un fagotto scuro sui gradini dell'entrata laterale della chiesa. Guardando meglio distinse il profilo di una cornacchia che, con il capo dritto e le ali cadenti sulla pietra, tendeva e gonfiava il collo come un mantice. Dal gozzo rotto, sporco di polvere e sangue, veniva fuori solo un soffio strozzato. In pochi minuti la piazza si riempì di gente. Nessuno guardava la cornacchia. Arrivarono i bambini a comprare le ciambelle di sesamo. Mentre il venditore era impegnato ad abbassare la tenda sulla vetrina ambulante, la Grigia planò a beccare i semi e le briciole. Nel nido portò gli odori della festa, zucchero tostato e frittura, e per la prima volta l'arrivo dei giochi in città sembrò una cosa buona per tutti. Solo il piccino malato era lontano dalla felicità, stretto in un sonno che non lo lasciava uscire. A sera la Grigia tornò in piazza, volando nel vento contrario. Il banchetto ambulante non c'era più. L'aria si era irrigidita. Uno strato di ghiaccio copriva il corpo della cornacchia e il collo ferito ricadeva molle da un gradino. Morto, l'uccello non era che un cumulo di neve sporca. L'indomani gli spazzini lo avrebbero portato via. L'acqua piovana avrebbe ripulito il selciato. La Grigia tornò al nido stanca e con il gozzo vuoto, ma col piumaggio impregnato degli aromi della festa che aleggiavano sopra la città. I pulcini le si accalcarono intorno, spintonando il corpicino malato giù in fondo, impiasticciandogli il becco dischiuso con una colla di escrementi e piume. La Grigia non lo covò. Non gli si avvicinò neppure. Sarebbe morto nella notte, presto, come la cornacchia. Restò ad ascoltare il suo respiro ansante e ininterrotto da lontano, ferma sulla grondaia su di una zampa sola, la testa incassata nel collo gonfio per scaldare le orecchie. Il vento, che per tutto il giorno era andato e venuto, portava fin lassù il fumo delle carbonelle dai balconi più sotto. A ogni minuto, alla Grigia sembrava che il piccino fosse finito, ma poi di nuovo il fischio catarroso si levava stremato nella notte senza rumori. Fuori e dentro al nido, il mondo era proprio ciò che era sempre stato, un insensato guazzabuglio di quiete e fatica.

Quel mattino il sole rischiarò il cielo. Anche se non poteva vederlo, la Grigia sapeva che il piccino era vivo. Non si sentiva più lo stridio di vetri rotti che gli aveva scosso il corpo raggrinzito e implume. Un raggio caldo, pieno di polvere vorticante, trafiggeva il nido e scaldava i pulcini. Tutti dormivano, tranne lui che la guardava con occhi neri e immobili, le ali piccole e storte attaccate al corpo come i germogli su un fagiolo. Le narici tumefatte, sotto due grosse rughe che gli pinzavano la fronte in mezzo agli occhi, gli conferivano un'espressione imbronciata e severa. Dal collo storto della grondaia, la Grigia osservava la linea frastagliata dei tetti. Lo Stroppio era uscito presto per beccare il selciato della piazza prima che gli uomini lo ripulissero degli scarti

della notte. Ai piedi del palazzo, una figura curva procedeva a piccoli passi sul marciapiede trascinandosi dietro una scopa di ramoscelli e un secchio su due ruote. Ce n'era un'altra sulla parte opposta, vestita con gli stessi colori smorti. A quell'ora del mattino le strade erano attraversate dal sommesso fruscio degli spazzini che ramazzavano i rifiuti delle bancarelle, raccoglievano i manifesti sfaldati, scrostavano gli escrementi ammonticchiati sotto i palazzi, in corrispondenza delle ringhiere e delle sporgenze su cui i piccioni riposavano uno accanto all'altro in una fila compatta.

Lo Stroppio planò sull'orlo sbreccato del nido. Il sole gli accendeva sfumature di verde e carminio sul collo nero. Pieno di colori nella luce calda, girò due volte su sé stesso, sfregando le ali sul groppone bianco e tubando per svegliare i pulcini. Subito fu attorniato da un frenetico battere d'ali e fu sopraffatto dai becchi spalancati e tesi sulle zampe malferme. La Grigia ascoltò i fischi dei piccoli che si sovrapponevano ai richiami provenienti dagli altri buchi nei muri lungo la strada e seguì con gli occhi i piccioni che volavano da una palazzina all'altra nella luce bassa, trotterellavano di soppiatto sui balconi a rubare l'acqua dai sottovasi e si corteggiavano sulle ringhiere arrugginite. Più in alto, nel cielo profondo, il volo stazionario dei gabbiani. Adesso, nella città che si risvegliava, c'era anche il suo piccino, ignaro della battaglia che aveva combattuto durante la notte. Si trascinava su una zampa sola, l'altra abbandonata sotto la carena sporgente, e concentrava tutte le forze in un grido affamato. La sua volontà disperata e forte si dimenava nel corpo ancora troppo debole per gareggiare con i fratelli. Lo Stroppio nutrì gli altri pulcini che, una volta sazi, crollarono a uno a uno nel sonno. Poi si chinò sul piccino che pareva essersi ormai rassegnato, il grido ridotto a un pigolio sfinito. Con la punta arrotondata del becco, lo Stroppio dischiuse la bocca del piccolo e gli rigurgitò nel gozzo la minestra semidigerita. Il piccino incespicava nelle zampe e stentava a ingoiare, ma lo Stroppio lo seguì nei suoi movimenti affannati piegando il collo e abbassandosi sulle ginocchia, finché anche lui si addormentò, col gozzo pieno e caldo.

Alla bella giornata ne seguirono altre. Il sole stemperava il gelo e scioglieva la brina che gli implacabili venti notturni solidificavano sui tronchi degli alberi e sui fusti dei lampioni. Nelle prime ore del mattino la città schiariva nel riverbero di un sottile strato d'acqua. Sul tetto immerso nella luce bianca e nel silenzio, i pulcini si esercitavano battendo le ali per non scivolare sul catrame umidiccio. Incapaci di volare, si avvicendavano in saltelli goffi e pesanti nel tentativo di raggiungere l'elmo piatto dei comignoli. Attraverso le canne fumarie si udivano i suoni e i passi nelle case, le voci degli uomini appena svegli. Dal nido non era difficile salire sul terrazzo. Bastava saltare sulla grondaia e da lì infilarsi tra le bande di una ringhiera cadente e arrugginita. Il piccino malato non era ancora in grado di sollevarsi sulle zampe e saltellare. Si doveva accontentare di battere le ali all'interno del nido, che quando i fratelli non c'erano aveva tutto per sé. La voglia di guardare il mondo fuori lo spingeva ad avvicinarsi al bordo e allungare il collo verso il punto da cui provenivano i pigolii dei fratelli e il loro entusiastico frullare d'ali. Dall'altro della balaustra la Grigia vedeva spuntare la testolina umida, le piume rade sui nervi tesi tra la nuca e l'attaccatura delle ali. Pian piano, gli occhi arancioni roteavano e la intercettavano, attraversati da un guizzo di impazienza cui seguiva, puntuale, un richiamo disperato. Quando le strade si animavano, i pulcini rientravano nel nido e la Grigia gli lisciava le piume ricoperte di fuliggine. Ben presto i piccoli sarebbero saltati sulla ringhiera rossa e storta e, anziché

pioombare giù sul tetto incatramato, si sarebbero levati in volo fino alla palazzina di fronte e da quella sui rami più bassi dei pini. Quando al suo piccino fossero cresciute lunghe e forti le remiganti delle ali, anche lui avrebbe spiccato il volo in cerca di un altro buco in un altro muro della città.

La città, dal canto suo, diventò ben presto pulitissima. Un mattino la Grigia planò sulla solita lampada e vide che non c'erano più gli escrementi degli uccelli a rigare i marciapiedi e persino i cornicioni sembravano più puliti. I cassonetti dell'immondizia erano vuoti e quelli vecchi o ammaccati erano stati sostituiti. Le finestre che affacciavano sulla piazza esponevano gli stendardi dei giochi che si gonfiavano baldanzosi nel vento. Fuori dai portoni non c'erano i sacchetti dei rifiuti e sulla strada non rotolavano cartocci e buste vuote. I lampioni erano ancora accessi quando si udì il mugugnare di un motore e un camioncino con un corto rimorchio coperto da un telone svoltò l'angolo e si addentrò nei vicoli del centro procedendo a stento. Poi il rombo del motore si allontanò fino a dileguarsi e i piccioni planarono sui tetti in gruppi di tre o quattro, attirati da un forte odore di grano e pane, per poi zampettare circospetti alla vista di un intruso che non si aspettavano di trovare.

La Grigia volò sul parapetto di un ampio terrazzo, già assediato da un nugolo di uccelli accalcati intorno a una breve scia di franto. La traccia conduceva a un'enorme gabbia in filo di ferro di forma ottagonale. Nonostante la porta fosse spalancata, nessuno si azzardava a entrare. Anche sul palazzo di fronte i piccioni affollavano la balaustra con il collo allungato a scrutare il lastrico. La Grigia saltò giù dal parapetto e becchettò il grano sparpagliato per terra. Ma la gabbia faceva paura, con il vento che soffiava tra le maglie e i piccioni che le svolazzavano intorno in un continuo avvicinarsi e ritrarsi, incoraggiati dalla fame e insospettiti dall'imponente rete di ferro. Il grano sparso sul catrame si esaurì in pochi minuti. Il primo a oltrepassare la soglia e a addentrarsi sul fondo di alluminio cosperso di chicchi e croste di pane fu un grosso maschio grigio scuro che, girando su sé stesso e tubando con fare spavaldo, finì nella gabbia quasi per caso. Subito gli altri vinsero l'esitazione e lo imitarono.

La Grigia aveva il gozzo mezzo pieno e, insieme ai piccioni arrivati per primi e già sazi, fuggì nell'udire il rombo del camioncino che tornava a percorrere su e giù le strade del quartiere. Planò sul cappuccio piatto di una canna fumaria sopra il tetto di un palazzo in ristrutturazione. Sotto, la rete di protezione si tendeva e sbatacchiava tra i tubolari dei ponteggi. Il nido si trovava oltre due file di palazzine più basse. Da lì la Grigia poteva vedere i tozzi comignoli di rame su cui i pulcini si erano esercitati e la grondaia che girava ad angoloda un lato all'altro dell'edificio. Il nido era nascosto da un'enorme scala che si innalzava da un automezzo, aveva i pioli rossi di ruggine e terminava in una piattaforma a cestello. Il vento diffondeva il brontolio del motore e degli ingranaggi che operavano per posizionare il cestello in corrispondenza del buco sopra la grondaia. L'automezzo era un camion identico a quello che poco prima la Grigia e gli altri piccioni avevano sorpreso a perlustrare, con metodo oscuro, i vicoli della città. La Grigia si avvicinò. Vide il nastro a bande rosse e bianche che univa i tronchi degli alberi lungo il marciapiede e la scala che si arrampicava sul muro nel suo grigiore metallico e glaciale, tagliava l'ombra delle chiome ed emergeva dalla foschia bassa. Un uomo in tuta e stivali saliva lentamente reggendo una cassetta di alluminio con il coperchio che si sollevava in due metà separate. Raggiunta la piattaforma, l'uomo avvicinò la scatola al nido, allungò un braccio

e si sporse di lato, tenendo il coperchio semiaperto all'altezza del buco. Cercò di infilare dentro una mano inguainata, ma fu subito assalito da un frenetico battere d'ali e da un'esplosione di piume nere. Lo Stroppio svolazzò intorno alle braccia dell'uomo che, piegato in due, si aggrappò alla ringhiera con la mano libera. Quando l'uccello si posò sulla grondaia, tubando minaccioso, alzando e abbassando la testa a fendere l'aria con il becco, l'uomo si parò con la cassetta di alluminio vuota e lo scacciò agitando gliela contro. Un pulcino allungò il collo a guardare fuori. Dall'alto piombò un guanto verde e ruvido che, per quattro volte, si spostò rapidamente dal nido alla scatola. Tre pulcini li prese subito. L'ultimo, invece, si era rifugiato giù in fondo, sotto una protuberanza del muro. Per raggiungerlo l'uomo fu costretto a infilare dentro il braccio fin quasi alla spalla. Con la testa girata di lato e la guancia accostata all'intonaco, rimestò la poltiglia di escrementi e lanugine finché le dita gommate non incontrarono il corpicino schiacciato contro il muro. Quando tirò fuori il braccio, l'uomo si accorse che la camicia gli si era tutta striata di escrementi verdognoli dal polso in su.

«Che porcheria» imprecò, scagliando l'ultimo pulcino nella scatola. «Quanto mi fanno schifo.» Si udì un tonfo violento, poi il coperchio si chiuse. L'uomo si allungò sulle punte dei piedi per controllare che dentro non ci fosse più niente, quindi ridiscese, tenendo la cassetta poggiata su un fianco.

«Questi mettili nell'ultima camera a gas» disse al compare seduto nell'abitacolo del camioncino. «In quell'altra non c'è più spazio.» Gettò la scatola sul rimorchio e montò a bordo.

La scala si richiuse su sé stessa e andò via, rumorosa e indifferente.

Il mattino portò una pioggia affilata e sembrò quasi che l'inverno dovesse tornare a sigillare la città. Il nido non era che un buco vuoto e freddo in un muro. Il temporale sorprese gli uomini durante la fanfara di apertura dei giochi. I fagotti e i tamburi avevano appena varcato la soglia coronata dallo striscione ed erano defluiti nella strada principale, mentre la folla assisteva compressa sotto gli stendardi appuntati ai muri, quando il cielo si era fatto scuro e il vento era cessato. La Grigia, dall'alto di una torretta, vide gli ombrelli aprirsi a uno a uno e la strada che si trasformava in un lungo tetto di campane nere e lucenti. La musica proveniva da là sotto, attutita e interrotta a tratti, come da una sala di pietra coperta da un'immensa cupola. Nel buio del temporale si accesero le luci a illuminare la facciata della banca.

La città era bella, e immobile.

Monica Pezzella è nata a Scafati (SA) nel 1983. Vive a Roma ed è traduttrice e redattrice. Nel 2019 ha fondato la rivista on line «Sulla quarta corda» e il suo romanzo, *Binari*, è stato pubblicato da TerraRossa edizioni nel 2020.

Greta Bertella

## Pollendämmerung

Doktor Divago sedeva al Conrad Graf che per il ritiro compositorio dell'aestas era giunto simultaneamente a lui nella foresteria di Steinbach in cui stava a pigione: non ne cavava una nota. Qualcosa, uno strepito esiziale, lo assillava: ma metaforicamente, giacché non era rumore di entomato; era più un poporacchiare e paparacchiare con acuti di chicchiricchiare, inopinati. In preda a tali borborigmi della ragione, Divago si trasse sul canapè del bovindo; e imbozzachiva. Lemoniada Rabarbarowa, famula fedele, non vedendolo far capolino per l'ora dell'asciolvere, andò a bussargli con familiare malagrazia.

«Herr Doktor, è pronto il pane mit burro und marmelade!»

Divago si avventò sulla porta, tanto che lei quasi s'accappottò nel contrappesare l'elastico rinculo delle poppe. «Lemoniada!» strillò, la testa mozzata tra i battenti. «Che è questo schiamazzo del demonio?!» Taciuta con gli occhi in tralice per secondi sette, Lemoniada tornò fissa al padrone: «I polli dell'oste, Herr Doktor».

Divago trascolorò. Ricacciò dentro la testa e chiuse l'uscio. Riapertolo e nuovamente amputatosi di fuori, proiettò un braccio e annessa mano: dalle dita pendeva una sacchetta. «Comprateli, Lemoniada!» disse. «Tutti» aggiunse. «E che tacciano per sempre» ecatombizzò.

Lemoniada comprò: e tirò colli, spennò, scavicchiò budelli. Poiché Divago era, come il divo Wagner, vegetariano, lei, trattenutine un paio per sé, trasmise i polli a santa Marta, che li arrostì e intingolò in un bel sugo di cipolle; tolti i più grassi, che bolli.

La sera s'ammassò il paese. Su nel bovindo Divago, sguinciando sotto al bersò ed estinte le cagioni del suo male e rimpinzate le gotuzze dei bambini, si riebbe, e tosto si riperdette per stupefazione: arrivarono i quattro evangelisti con l'abbacchio, e Pietro, per vecchio costume, con due trote; tra loro il fratellino Otto, morto nell'età del suo destino onomastico, zampettava pasciuto, bisunto e sazio. Divago si dissolse in estasi, e, risedutosi al Graf, musicò il paradiso.

Greta Bertella è nata a Alessandria nel 1985. Si è laureata in Filosofia all'Università di Pisa con una non tesi sulla teleologia kantiana. Si occupa di libri e scrittura.

Francesca Raffagnino

## Luna tenera

Nonna Erminia crede nella luna. L'ho aiutata a metter tredici ova (sempre dispari) alla chioccia, abbiamo fatto 'l conto, ch  i pulcini hanno a nascere sotto luna tenera e non calante, senn  il guscio   duro e fanno fatica a spicchiare, mezzi moiono affogati.

Son state tre settimane di terra sotto le unghie, succo di cipolla negl'occhi. Mentre togliamo il capo ai fagiolini, mi racconta di quando 'l su' babbo innest  i ciliegi, la gente di una volta sapeva fare ogni cosa; venne nel tempo delle gemme, aveva le marze, la carta, lo spago, un po' di terra, tagli  col coltellino, e l'alberi, da selvaticchi che erano, fruttarono come una magia. Vorrei impararle tutte, vorrebbe dirmele, ma tante non se le ricorda, memoria perduta, questo mi rattrista. Quando la sera l'aria raffresca, si va pel viale coll'orlo in cipresso, la breccia ci sbianca gli stivali, e per i campi d'ulivo m'insegna l'ortica, la cicoria, la vetriola, l'erba pe' i conigli, i fungacci, col bastone di nocciolo punta la cicuta, sta' attenta a quella che avvelena, e mi dice che la vipera non   come 'l serpe, ha l'occhi cattivi,   corta e grassa, ma con la coda fina in fondo. Di detti ne tira fuori uno all'ora, canticchia mentre diamo l'acqua ai pomodori e se sente la ghiandaia tra' lecci ha fretta, ch  sta' tranquilla che quando canta quella piove. E dopo poco 'nfatti il cielo si spacca in due, mezzo buio mezzo tramonto, e ci becchiamo in pieno un'acquata dorata, con tanto di zanzare al collo e l'arcobaleno, uno spettacolo a vedersi. Il ventesimo giorno i pulcini spicchiano quasi tutti, mettiamo quelli gi  nati in una cesta pe' fa' spazio a quelli da nascere, li portiamo al caldo di casa, s'ascoltano pigolare contenti sotto la lana. Erminia si mette sulla seggiola in cucina, si sbuccia una mela, l'accompagna al pecorino, di colpo sente la civetta fuori e bestemmia, accapanna subito la persiana; quella   una bestiaccia maledetta, si ricorda che strillava spesso quando nonno stava male.

Francesca Raffagnino   nata a Siena nel 1996. Recentemente ha conseguito la laurea magistrale in Lettere moderne con una tesi su letteratura e psicanalisi. Sin da bambina ha sempre avuto passione per la scrittura, ma solo adesso ha trovato il coraggio di farsi leggere. Ama la musica, l'arte e le passeggiate nella natura.

# Alfonso Tramontano Guerritore

## Cronologia

Il tempo era fuggevole ma aveva dalla sua la persistenza, anche quando non lieto, anche quando invisibile e sognato. Sapevo che c'era, fermo a guardare con l'ostinazione di un segno sulla corteccia. «Dove sei stato» chiedevo a me stessa di te, come fossi una porta sul giorno appena nato, affacciata a frugare nella luce che scoppiava. Ti cercavo ad ogni nuovo giro di ore e di minuti, ripetendomi sempre «dove sei stato», ma il letto rispondeva «nessuno».

E tu, figurarsi: per quanto impalpabile non ti smuovevi dal mio sguardo in cerca. L'evidenza delle mura e dell'aria in quella stanza parlava di solitudine, senza una sola occasione rimasta, un destino a favore. Era scritto che il tempo fosse l'unico a sapere, onesto a farsi capire, almeno lui. A volte era come se parlasse, e tu invece zitto mi confidavi solo il silenzio, senza intaccare l'equilibrio. Eri sempre stato via e non saresti tornato, per ogni vuoto più immemore e sempre peggio. Non era altro che un degno addio, con il tempo testimone designato come per un duello o un matrimonio.

Non ti ho più visto, neanche alla fine di una lancetta, nel gozzoviglio di luce e ombra del tramonto, dove sostavo per mescolarmi io anche, dimenticando che niente mai disappare.

Alfonso Tramontano Guerritore è nato a Nocera Inferiore il 29 dicembre del 1978.

Giornalista professionista, per il teatro ha scritto *Esercito d'amore*, *Fiore ammazzato*, *Le porte del rigurgito*. Nel 2019 ha pubblicato con Lietocolle *Gli stati dell'acqua* (premio Beppe Salvia), e ha scritto il cortometraggio *Tonino*. La raccolta *Ifetenti* ha ottenuto una menzione al premio Calvino 2020.

# Lorenzo Vargas

## Concime

Flaccide tenie di gelatina dentuta; si contorcono, sgusciano le une sulle altre, cieche e viscide nel proprio muco, che fa somigliare il calderone a pappa d'avena vecchia. L'Amministrazione vieta persino di toccarle, non che ce ne sia bisogno: ti fanno ribrezzo, ma senza il pastone che ne risulta sarebbe impossibile coltivare qualcosa sulle polveri aride dei campi terrestri.

E poi ti serve questo lavoro.

Il fetore ti spinge il cervello rettile ad abbandonare lo stabilimento all'inizio di ogni turno e la maschera filtrante non fa altro che ridurlo all'esaustivo riassunto di sé stesso. Questo, però, quello nuovo non lo sa. Di tutti gli operai che affollano lo stabilimento è l'unico che ancora si ostina a tenere i capelli, nella pia illusione che basterà una doccia a lavare via i miasmi. Non capisce quanto l'aria marcita sia parte del vostro lavoro, tanto che, appoggiato a una ringhiera sopra il calderone, si sfila la maschera per grattarsi il volto.

In pochi secondi il fetore gli risale le narici. Il corpo di quello nuovo precipita nel calderone, ma basta l'impatto con la superficie per farlo tornare in sé. Gridare disperato. Le tenie gli si aggrovigliano addosso. Un braccio meccanico lo estrae dalla broda, lo lavate con una pompa, ma la puzza non andrà mai via. La pelle scoperta è butterata di lividi simili a succhiotti.

Gli chiedi come gli sia venuto in mente di urlare, col rischio che una tenia gli si ficcasse in bocca, ma quello ti fissa perplesso. È svenuto quando si è tolto la maschera, poi lo ha svegliato la pompa. Nel mezzo niente.

Lo sguardo vi scivola per un solo attimo sul calderone delle tenie.

Se non è stato lui a urlare, allora...?

Lento e deliberato, ti avvicini al quadro di comando e avvii il processo di cottura. Lo stabilimento è scosso da uno stridio insopportabile, che registri appena attraverso le cuffie. Ma dura pochi secondi.

Le tenie sono concime e a te serve questo lavoro.

Lorenzo Vargas esordisce nel 2015 per Bompiani con *Pierre non esiste* e da quel momento non ha più smesso di scrivere libri, per rompere le cose che non gradisce in quelli che legge lui. Collabora con varie riviste on line di letteratura, tra cui «Malgrado le Mosche» di cui ora è redattore.

# Emma Brockes

## *Sally Rooney: «La fama è disgustosa».*

«Sette», primo ottobre 2021

Intervista all'irlandese Sally Rooney dopo l'uscita del suo terzo romanzo, un'esplorazione dell'interazione tra l'amicizia e la vita intellettuale di due donne

Sally Rooney si presenta davanti a uno sfondo spoglio e bianco, privo del benché minimo particolare casuale. Mi viene da ridere: in diciotto mesi di incontri su Zoom, i miei interlocutori mi hanno ricevuto nella loro stanza da letto, nel loro ufficio casalingo, davanti a scaffali e finestre, tutte situazioni che, per quanto blande o artificiose, non mancano mai di tradire qualche minuzia rivelatrice. La scena nuda di oggi dev'essere qualcosa che Rooney, dopo due romanzi di grande successo che ne hanno fatto un personaggio celebre, palesemente si augura di estendere ben oltre lo spazio di una videochiamata. Più tardi, nel corso della nostra conversazione, mi rivelerà che la fama è una condizione che spesso «ti piomba addosso senza il tuo consenso. La persona diventata famosa forse non ambiva minimamente alla notorietà». Ora, dopo esserci scambiati i convenevoli, osservo la stranezza di quelle pareti bianche e spoglie. Rooney scoppia a ridere e si limita a commentare «già».

Ci sono buoni motivi per giustificare la reticenza della trentenne Sally Rooney. I suoi due primi romanzi – *Parlarne tra amici* e *Persone normali* – sono stati pubblicati in rapida successione e hanno riscosso il genere di consenso che espone l'autore alla pubblica curiosità, più in linea con le stelle dello schermo che con gli scrittori. I suoi libri parlano di personaggi tra

la tarda adolescenza e la prima età adulta alle prese con le prime relazioni affettive, nel momento in cui cominciano a farsi una propria idea del mondo. Sono opere colte e dal piglio sicuro, contraddistinte da un tono asciutto e lineare, spesso assai comico, ricche di descrizioni fugaci e tornite che impartiscono a ogni scena un'aura di virtuosismo involontario (all'inizio di *Parlarne tra amici*, Frances, l'eroina, va a letto con Nick, un uomo sposato. Più tardi si siede in fondo all'autobus che la riporta verso casa, accanto al finestrino, dove «il sole mi batteva sul viso come un trapano e la mia pelle nuda trasaliva al contatto con l'imbottitura del sedile». Rooney sa come trasmettere un pensiero o un'emozione senza rinunciare a quello stile scarno ed essenziale che è certamente uno dei grandi pregi della sua scrittura). *Persone normali* ha venduto un milione di copie. Dal libro è stato tratto uno sceneggiato televisivo con Daisy Edgar-Jones e Paul Mescal, subito schizzato in vertice alle classifiche. In breve è diventato un romanzo emblematico, sferzante nella sua rappresentazione del passaggio di un'intera generazione verso l'età adulta. «Non penso che i miei libri siano “romanzi dei millennial”, né li considero “romanzi femminili”» dice Rooney. Eppure, è così che il pubblico li ha accolti. È un fardello assai importante da caricare sulle spalle di una giovane donna esile, dai

lunghi capelli castani cresciuti a dismisura durante la pandemia che le incorniciano il volto. Corre voce che Sally Rooney sia un personaggio difficile, alla pari dei suoi protagonisti: un'intellettuale spigolosa, impacciata, che come Alice, l'eroina del suo nuovo libro, dice di sé stessa, se ne va in giro «ad accusare gli altri di avere le opinioni sbagliate». In realtà, nel corso delle nostre due conversazioni, su Zoom e per posta elettronica, discorriamo sugli argomenti più disparati: la sua carriera, l'adolescente campionessa di dibattiti diventata romanziera, la sua comprovata appartenenza alla classe lavoratrice che la autorizza a utilizzare la parola «marxista», e il suo nuovo romanzo, *Beautiful World, Where Are You*. Sally Rooney si mostra estremamente cortese, benché la suscettibilità davanti all'intrusione nella sua vita privata non di rado scateni effetti divertenti. «Come fa lei a sapere che sono sposata?» si difende, presa alla sprovvista quando nomino John, suo marito, insegnante di matematica, conosciuto ai tempi dell'università. Le faccio notare che il suo nome compare nella postfazione, tra i ringraziamenti.

#### LE FALSE PARTENZE

Come i suoi altri due romanzi, anche *Beautiful World, Where Are You* è ambientato in Irlanda, dove Rooney è cresciuta e tuttora vive. Sulla scena irrompono i personaggi tipicamente rooniani: Alice, una scrittrice di successo, ha una relazione con Felix, che lavora come magazziniere; la sua migliore amica Eileen, redattrice in una rivista letteraria, è perdutamente innamorata di Simon, un amico d'infanzia che si occupa di politica (Eileen inoltre passa molto tempo su Google per rintracciare il suo ex). Queste quattro persone, tutte sulla trentina, si sentono

«Non penso che i miei libri siano romanzi dei millennial, né li considero romanzi femminili.»

smarrite per un verso o per un altro: nella vita hanno avuto troppo successo, o non abbastanza; si lasciano dietro i vari traumi dell'infanzia; e pur analizzando ossessivamente le proprie reazioni, restano incapaci di scoprire ciò che vogliono davvero.

«Il romanzo, sin dal principio, si è articolato attorno a questi quattro personaggi» spiega Rooney. «È la storia dell'amicizia tra due donne e i loro rispettivi rapporti con due uomini. C'è voluto molto tempo però, e molte false partenze, per arrivare a raccontarla.»

L'amicizia tra le due donne si dipana in modo assai poco convenzionale. La narrativa è punteggiata dalle lunghe mail estenuanti che Alice e Eileen si scambiano (un esempio, scrive Alice: «Suppongo che tu pensi che tutto questo sia fin troppo rudimentale e forse che io non sia in grado di padroneggiare nessuna dialettica. Ma questi sono semplicemente dei pensieri astratti che mi sono venuti, e che mi sono sentita costretta a buttar giù, e dei quali tu sei ormai, volente o nolente, la destinataria»). Le due amiche discutono di storia, filosofia, psicologia e politica, come pure della loro vita sentimentale e del lento deterioramento della loro amicizia. «Mi interessava esplorare l'interazione tra l'amicizia e la vita intellettuale delle due protagoniste» spiega Rooney. «Il modo in cui le idee influenzano il loro rapporto e come i meccanismi di questa dinamica vanno a condizionare lo sviluppo delle loro idee.» L'amicizia intellettuale tra due donne è un tema piuttosto insolito in narrativa, e questo spiega come mai le giovani lettrici di Rooney siano così affascinate dai suoi romanzi. La scrittrice affronta con grande serietà un aspetto dell'universo femminile raramente esplorato, a tal punto da far sorgere dubbi sulla sua effettiva esistenza.

Ma c'è dell'altro. Le eroine di Rooney sono immancabilmente le persone più intelligenti nella stanza. Sono anche presuntuose, benpensanti, egocentriche, superiori e sufficienti, e agiscono sotto la spinta dell'insicurezza. Mi ricordano alcuni compagni di università, quelli che si aggiravano attorno alla sede del sindacato studentesco in occasione delle elezioni

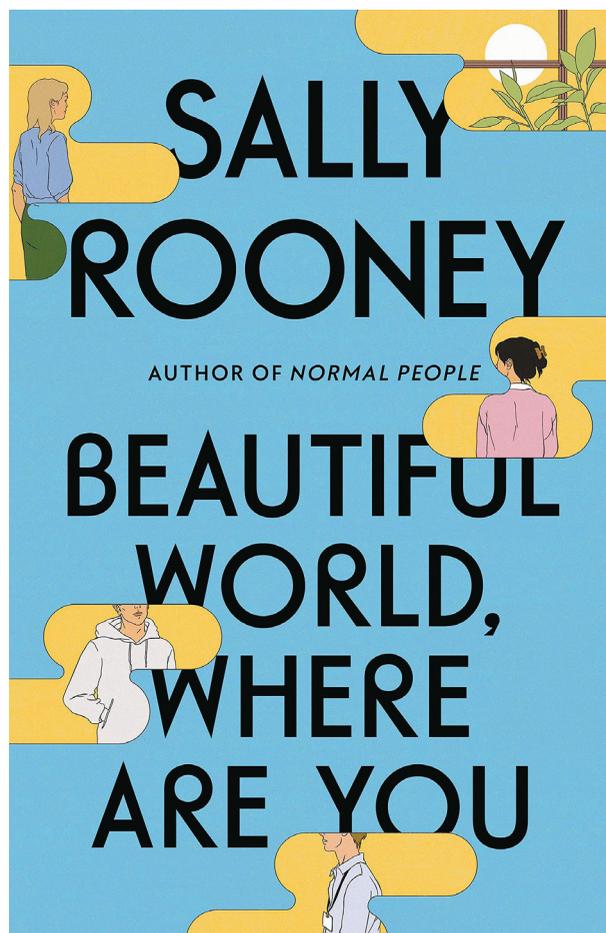
e gridavano «il menefreghismo ha portato Hitler al potere!» rivolti ai loro coetanei, poco propensi all'impegno politico, che transitavano da quelle parti.

La loro intelligenza è venata d'ironia, che al lettore casuale potrebbe apparire vagamente spiazzante, reazione tipica della società verso le ragazze in gamba, e difatti le medesime critiche sono state rivolte a Sally Rooney. Aveva solo ventisette anni quando ha pubblicato *Persone normali* e la sua esperienza nel ritrovarsi sotto i riflettori rivive nel nuovo romanzo attraverso Alice, che dopo aver scritto due romanzi di successo, è corsa a rintanarsi in una casa isolata nelle campagne irlandesi. «Quando ho pubblicato il primo libro, non chiedevo altro che guadagnare abbastanza per finire il secondo» scrive Alice in una mail a Eileen. «Non era certo mia intenzione vantarmi di possedere una psiche robusta, capace di resistere a così numerose e approfondite indagini pubbliche sulla mia personalità e la mia vita familiare.» La fama letteraria, scrive Alice, si è rivelata talmente disgustosa e snervante che, a suo avviso, «quelli che si accaniscono nella ricerca della fama – e mi riferisco ai tanti che, dopo un breve assaggio di celebrità, la perseguono con ingordigia – sono tutte persone, e di questo sono sinceramente convinta, affette da gravissimi scompensi mentali».

Rooney ci tiene a precisare che lei non è Alice. «Non provo alcun desiderio di scrivere su me stessa e sulla mia vita privata» dice, preferendo invece incastonare le sue esperienze in una specie di «scaffale mentale» dal quale estrarre i singoli elementi durante la stesura dei suoi romanzi. Potrebbe sembrare un modo complicato per tutelare la sua privacy, ma a quanto pare l'orrore di Alice per la notorietà è pienamente condiviso da Rooney. Le ricordo le sue parole, che è poco elegante lamentarsi della fama, ma lei non si lascia smuovere. Anzi, è convinta del contrario. «Non ricordo di averlo detto. No, non mi pare proprio. Per quanto ne so io, in questo momento culturale la fama è qualcosa alla quale si accede molto rapidamente, con scarsa o nessuna preparazione, e ci si ritrova al centro della vita pubblica, ridotti a

oggetto di accaniti dibattiti, discussioni e critiche.» È irrilevante se la fama rientri o meno nelle proprie aspirazioni. «Ci sono persone casualmente dotate di ingegno o capacità in qualche settore particolare ed è nell'interesse delle industrie, che mirano al profitto, sfruttare quei talenti e trasformarli in beni di consumo.»

Quando *Persone normali*, storia della desolante relazione tra Marianne e Connell, è entrato nella rosa dei candidati al Booker Prize 2018 ed è stato premiato con il Costa Book Awards come romanzo dell'anno, la scrittura di Rooney è stata descritta come un portale mistico spalancato sulla mente dei giovani. Ben presto, però, è giunto l'inevitabile contraccolpo, con l'accusa di non rivolgersi a tutti i giovani.



L'«inferno» della fama, dice oggi Rooney, è quello di una persona «costretta a sopportare le incursioni dei media nella sua vita privata, dai fan più sfegatati fino ai casi di ossessione e malattia mentale».

#### LA FUGA IMPOSSIBILE

Rooney ha smesso di utilizzare Twitter, ma le manca («Twitter è spesso molto divertente»). E ha distolto lo sguardo il più possibile dalle recensioni. «Non leggo né le recensioni né i profili, e quando usavo ancora i social ho finito per disattivare il mio stesso nome per evitare di vedere certe cose involontariamente.» Non ha funzionato. «Il mondo riesce sempre a immischiarsi. Recensioni e commenti sulla trasposizione televisiva di *Persone normali* sono spuntati ovunque, non riesco a evitarli nemmeno se avessi voluto. E poi, ovvio, ogni tanto le persone mi avvicinano in pubblico, quasi sempre in modo amichevole e simpatico, e ricevo lettere e mail e cose di questo genere.» Ciò malgrado, l'esperienza della notorietà le è risultata molto sgradevole. Per Rooney esiste un'unica via d'uscita, per quanto antipatica. «Certo, una persona potrebbe anche smettere di fare quello per cui è diventata famosa, solo per avere il diritto di sottrarsi alla vita pubblica. Sarebbe però un grosso sacrificio, e addirittura un esercizio di autodistruzione culturale per tutti noi, costringere le persone di talento a sottomettersi a quell'inferno oppure a tener ben nascosti i loro talenti.» Allora no, dice. «Non è mancanza di tatto se le persone che si ritrovano in quella posizione si ribellano contro un sistema che avvelena la loro vita. È un'intrusione che non soddisfa alcuna esigenza reale per nessuno di noi, tranne forse gli azionisti di qualche testata, da qualche parte.»

«Il mio compito è scrivere tutto quello che mi passa per la mente, al meglio delle mie capacità.»

Queste ansie assillano *Beautiful World, Where Are You*, romanzo cui è affidato il compito ingrato di seguire un libro di grande successo come *Persone normali*. Sally Rooney lo fa mettendo in scena una protagonista tormentata dall'angoscia di dover dar seguito ai primi romanzi di successo. Alice scava ossessivamente nei suoi primi due libri, per capire qual è stato il suo segreto. Si scaglia contro gli scrittori, così mendaci quando vogliono travisare di proposito la vita dei romanzieri di successo. «Eccoli che tornano a casa, dopo un bel weekend a Berlino» scrive «e dopo quattro interviste per i quotidiani, tre servizi fotografici, due incontri con lo scrittore, andati esauriti, tre lunghe cene tranquille dove tutti si sono lamentati delle cattive recensioni, aprono il vecchio MacBook per scrivere un romanzetto sulla "vita reale", arricchito da squisite osservazioni. Non lo dico così per dire: ma queste cose mi fanno davvero bollire il sangue». Rooney sa benissimo che la trama del libro presta il fianco alle critiche – chi mai potrebbe interessarsi alle vicende di una scrittrice di successo che si agita per il suo prossimo libro? – e reagisce con una certa aggressività.

Tanto per cominciare, Sally Rooney dichiara che «la gente che fa questi appunti è gente che ama leggere i romanzi, immagino, ma non accetta il fatto che gli scrittori sono indispensabili alla produzione dei libri. Non è strano? È quasi come andare a una partita di calcio e lamentarsi che tutti gli uomini in campo sono giocatori professionali. Il loro lavoro è quello di giocare a calcio, non di incarnare le tue esperienze di vita». Inoltre, dice Rooney, «non è compito mio popolare i miei libri con un certo tipo di personaggi in cui i lettori potranno identificarsi. Il mio compito è scrivere tutto quello che mi passa per la mente, al meglio delle mie capacità. Se, in quanto lettori, volete esercitare il controllo sulle cose descritte nei libri, provateci voi stessi a scrivere un romanzo. È quello che ho fatto io, e per me ha funzionato. Se, d'altro canto, vi rifiutate di leggere libri che parlano di scrittori, di donne, o di irlandesi, qualunque cosa, dov'è il problema,» e qui arriviamo a un momento

«In questo momento culturale la fama è qualcosa alla quale si accede molto rapidamente, con scarsa o nessuna preparazione, e ci si ritrova al centro della vita pubblica, ridotti a oggetto di accaniti dibattiti, discussioni e critiche.»

decisamente rooniano «allora non leggete i miei romanzi. Tranquilli, che non mi offendo».

#### SPIRITO CHIASSOSO E BATTAGLIERO

Sally Rooney non nasce affatto da una famiglia di scrittori. È cresciuta a Castlebar, County Mayo, in Irlanda, dove il padre lavora come tecnico delle telecomunicazioni e la madre insegna in un centro artistico. Non era, ci tiene a precisare, «un ambiente molto agiato» e le posizioni politiche di sinistra erano spesso oggetto di accese discussioni attorno al tavolo della cena. La famiglia intera – Rooney ha un fratello più grande e una sorella più piccola – condivideva «il medesimo spirito chiassoso e battagliero in tutte le litigate, sempre smussate però da una grande allegria. Non credo che me ne vorranno per aver rivelato questo particolare. Indubbiamente l'atmosfera di casa ha contribuito a fare di me la persona, e la scrittrice, che sono oggi».

In altre parole, Sally Rooney non rifugge dalle polemiche, e da quello che lei ha definito, in un saggio per «Dublin Review» sulle vittorie riportate da ragazza nei club di dibattiti, come una certa predilezione per «un'aggressività ritualizzata, astratta e interpersonale». A scuola Rooney non è mai stata attratta dalla competizione. Non le interessava farsi benvolere da tutti e se l'è cavata, non solo socialmente, ma anche nel rendimento scolastico, studiando il minimo indispensabile per ottenere i risultati desiderati. L'unico luogo in cui sfoggiava le sue aspirazioni era il corso di scrittura creativa. «Non era un corso!» protesta, respingendo la mia descrizione. Era «un gruppo di scrittura» in cui era entrata a sedici anni, nel quale ciascuno leggeva il proprio lavoro ad alta voce e invitava i compagni a commentare. Si direbbe

un ambiente assai ostico per una ragazza così giovane ma, dice Rooney, «non mi spaventava affatto leggere le mie composizioni davanti al gruppo. Non ho mai avuto nessun timore a parlare in pubblico». Ammessa al corso di letteratura inglese nel Trinity College di Dublino, Rooney non ha perso tempo e ha iniziato a inviare i suoi scritti, narrativa e poesia, a piccole riviste letterarie, prima di affrontare la stesura di un romanzo.

#### CAMPIONESSA NELLE GARE DI DIBATTITO

Rooney è l'esatto contrario dell'immagine popolare dello scrittore, un personaggio noioso che ama fargliare i suoi discorsi, punteggiati da lunghi silenzi imbarazzanti. Il suo stile retorico è stato plasmato dall'esperienza dei suoi vent'anni, quando, come spiega nel saggio per «Dublin Review», si è affermata come «campionessa nelle gare di dibattito che si tenevano sul continente europeo». Rooney non era affatto pratica di quest'arte quando aveva aderito al club del suo college, ma capiva bene le regole del gioco e sapeva che, esercitandosi assiduamente, avrebbe potuto eccellere. Il saggio è stato pubblicato nel 2015 e pare sia stata quella l'ultima volta in cui Rooney ha condiviso, senza alcuna inibizione, i suoi sentimenti in un formato diverso dalla narrativa. «Avevo diciannove anni quando ho affrontato le prime gare di dibattiti» scrive «e oso dire che la maggior parte delle cose che ho fatto a diciannove anni erano motivate dal desiderio di piacere. Non solo ero pronta a perdere, ma ero pronta a spifferare tutti i miei segreti, a prestare soldi anche quando non ne avevo, e a uscire con chiunque, per quanto noioso o indisponente, avesse mostrato un qualche interesse per me. La mia autostima era assai scarsa

e mi piacevano gli eroi, pertanto ero decisa a tutto». Dalla descrizione, si direbbe proprio uno dei personaggi prediletti di Sally Rooney. Perché di colpo si è scoperta una vena competitiva in questo campo? «Fino ad allora, non mi ritenevo dotata abbastanza in nessuna disciplina per interessarmi alle gare» dice. «Con i dibattiti, ho scoperto qualcosa in cui potevo eccellere, e mi sono impegnata a diventare la migliore. E quando ho capito di essere arrivata al top, ho perso ogni interesse e ho lasciato perdere. Arrivare a dare il massimo in qualcosa è una sfida emozionante, ma non appena tutti concordano che sei tu la migliore, la pressione svanisce e anche il divertimento, almeno così è stato per me. Non credo di avere la testa giusta per gareggiare in nessun campo ai massimi livelli, o per molto a lungo, anche se fossi dotata abbastanza per farlo.»

Il lato divertente delle conferme che tutti cerchiamo per le nostre capacità in qualche campo sembra assente dal modo in cui Sally Rooney parla della sua scrittura. Nel suo saggio, racconta di aver rinunciato ai dibattiti perché le sembravano un esercizio futile e, anzi, vagamente offensivo, quello di adottare posizioni in cui non credi e riguardanti argomenti – la guerra nei Balcani, le Primavera arabe – che hanno avuto tragiche conseguenze per gli esseri umani in carne e ossa. Un agente letterario ha letto il saggio e le ha chiesto se avesse altri scritti nel cassetto. Così Rooney ha inviato il dattiloscritto di un romanzo al quale lavorava, *Parlarne tra amici*, che mette in scena due studentesse universitarie: Frances, «una donna solitaria, che si ritiene indegna di una vera amicizia», e Bobbi, l'amica disinvolta, che tuttavia si lamenta anche lei per le sue inadeguatezze in campo sociale. Frances e Bobbi si lanciano in animate discussioni politiche, proprio come faranno Marianne e Connell, Alice e Eileen nei successivi romanzi. Il dialogo di questi brani richiama alla mente le regole dei club di dibattiti, e gli interlocutori, un occhio sempre puntato sul pubblico, macinano le parole a una velocità tale da scoraggiare ogni interruzione e rovinare la digestione, oltre che bloccare qualsiasi sforzo di

introspezione. In questi scambi, malgrado l'atteggiamento chiaramente divertito di Rooney, si insinua immancabilmente un elemento di noia e di tristezza. I personaggi si dilungano su che cosa significhi appartenere alla classe lavoratrice, sulle pecche dei movimenti sociali – Bobbi si accanisce sul «femminismo del divario retributivo» – e al contempo si prendono in giro, accusandosi a vicenda di essere proprio il tipo di persona che predilige questi discorsi.

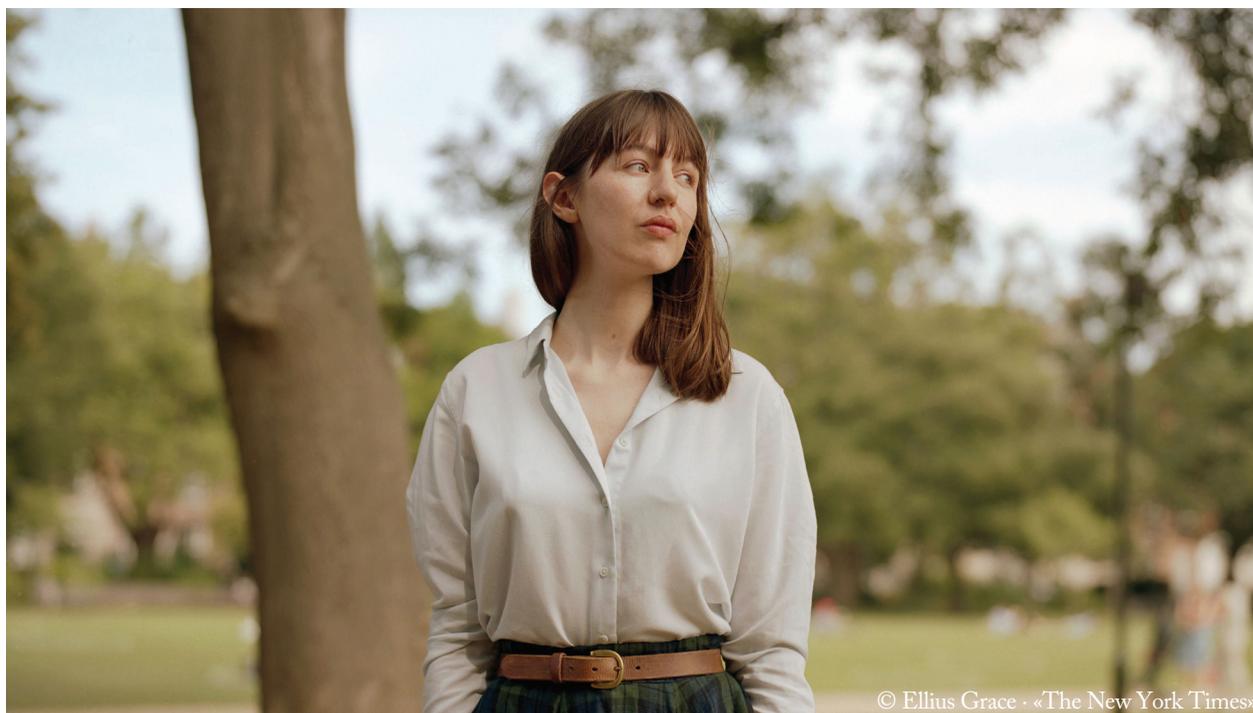
#### LO STIPENDIO DI MIO PADRE

Con l'espandersi della sua fama, Sally Rooney è finita, inevitabilmente, nel mirino dei commentatori on line, che l'accusano di non provenire da uno strato sociale al di sopra di ogni sospetto. Alla fine di *Persone normali* Connell, un ragazzo di bassa estrazione sociale, se ne va a New York per frequentare un corso di scrittura creativa alla Nyu, un epilogo assai borghese e per questo bersagliato dalla critica. Non c'è molto che si possa fare per sottrarsi a questi giudizi, dice Rooney, se non arrivare a dichiarare «lo stipendio di mio padre». Soprattutto, conclude, perché spesso ci si equivoca sulla terminologia. «Da una prospettiva marxista, la gente che lavora per vivere, anziché accumulare dividendi da capitale, appartiene alla classe lavoratrice, o classe operaia. Ma nell'uso colloquiale di oggi il termine "classe operaia" è usato in senso più restrittivo, applicato esclusivamente a particolari comunità o lavoratori impiegati in certi settori industriali. Non sono termini interscambiabili» precisa Rooney. «Hanno un senso molto diverso. Ovvio, quando si identifica una classe sociale ricorrendo a queste etichette, si finisce col fare una gran confusione.» Nel suo nuovo romanzo, i suoi personaggi litigano al pub per determinare se Eileen, che lavora come redattrice pagata malissimo in una piccola rivista letteraria, abbia il diritto di considerarsi come appartenente alla classe operaia. «Da un lato, tutti i lavoratori condividono alcuni obiettivi politici di base, e riconoscere questi aspetti comuni potrebbe concorrere alla costruzione della solidarietà di classe» spiega Sally Rooney.

«Dall'altro, esistono anche lavoratori relativamente ricchi e privilegiati, come per esempio gli informatici nelle grandi aziende tecnologiche» o gli scrittori di successo «che vivono una vita molto diversa dai lavoratori sfruttati e sottopagati. Ha senso sostenere che entrambe queste tipologie di lavoratori appartengono alla medesima "classe"? Non lo so. Forse la risposta è allo stesso tempo sì e no. È una storia complicata».

Il problema principale, per Rooney, riguarda la personalizzazione. In ogni industria, occorre conoscere la provenienza delle persone per correggere gli squilibri di sottorappresentanza, ma al contempo, chiarisce, «perché costringere gli autori a rivelare al pubblico i particolari della loro vita familiare solo perché hanno scritto un romanzo? Non hanno anch'essi il diritto a conservare un riserbo dignitoso sulle loro faccende personali? La privacy dell'individuo si scontra con le esigenze sempre più fameliche della nostra cultura. È un dilemma di non facile soluzione, per quanto mi riguarda».

Gli individui che si ritrovano al centro dell'attenzione sono soliti risolvere il problema semplicemente accantonandolo, a differenza di Rooney. Per Rooney, il danno non sta tanto nell'invasione della propria privacy – basta condividere assai poco per soddisfare le esigenze superficiali della pubblicità – quanto nella pretesa che sia dovuta in primo luogo. Rooney: «Capisco e accetto di essere sottoposta al pubblico scrutinio per via del mio lavoro. Ma trovo assai difficile accettare che altri membri della mia famiglia debbano tollerare un simile trattamento. Allora sì, ammetto che il discorso sulla rappresentazione in campo culturale sia valido, e anche in larga misura necessario. Ma al contempo lo trovo intrusivo e lesivo, e non so come riconciliare le due posizioni». Tutto vero, tutto giusto, ma se l'analisi strutturale della fama elaborata da Rooney ha un difetto, questo sta nel suo rifiuto di accettare che, in tutta onestà, è normale voler conoscere più a fondo il personaggio pubblico che diventa oggetto della nostra ammirazione.



© Ellius Grace - «The New York Times»

## I VIOLENTI E GLI ALTRI

E i lettori adorano Sally Rooney. Per il suo umorismo, per la sua leggibilità, ma soprattutto l'adorano per la storia di Marianne e Connell: la ragazza goffa e timida, trasandata ma di finissima intelligenza, e il suo ragazzo parimenti in gamba e affascinante. Quando la incontriamo da adolescente, Marianne è costretta a subire le angherie della madre e del fratello, individui ripugnanti, ricchi e potenti dentro e fuori casa. Rooney afferma che non aveva intenzione di mettere in primo piano la violenza. «Un tempo ero convinta che i violenti (e in particolare gli uomini violenti contro le donne) fossero persone insopportabili. Penso ancora che ci sia un briciolo di verità in quell'affermazione, e trovo sempre più estenuante la nostra fissazione culturale con gli uomini che stuprano e uccidono le donne. Ma non sono più tanto sicura sul confine che divide “i violenti” da “tutti gli altri”. Il mio romanzo solleva quell'interrogativo. È probabile che non scriverò mai un libro dal punto di vista di un assassino seriale, ma resto convinta che molte persone per bene hanno compiuto azioni di cui oggi si vergognano.»

Di gran lunga più interessante, per Rooney, è il riverbero del trauma – che affronta anche nel nuovo romanzo – piuttosto che il trauma stesso, «perché le ripercussioni per molti di noi entrano a far parte del tessuto della vita. Se siamo fortunati, saranno poche le situazioni davvero traumatiche che dovremo affrontare. Ma le conseguenze di quei traumi lasciano un'impronta indelebile sul resto della nostra esistenza. È questo l'aspetto che trovo più interessante. Come fanno certe persone, che hanno subito violenze della peggior specie, traumi e crisi mentali, come fanno a continuare a vivere?». Non occorre che

siano batoste estreme o fuori dal comune. «Direi che ognuno di noi ha patito un qualche evento doloroso che gli ha cambiato la vita. Quel cambiamento può assumere la forma di “danno” o essere vissuto come occasione di crescita, o una combinazione delle due reazioni, vale a dire la capacità di adattarsi meglio in alcune situazioni e peggio in altre.» Naturalmente, quando le chiedo come abbia fatto a sviluppare una così profonda comprensione di queste dinamiche, Sally Rooney si rifiuta di fornire una risposta «personale».

Considerare Sally Rooney come la vera «voce dei millennial» è, ovviamente, una generalizzazione priva di significato. Ed essere etichettata come l'icona di una generazione, a quanto pare, finisce per consegnarci alla fazione opposta: provate a chiedere a Lena Dunham. L'identità, dice Rooney, «può essere molto utile e produttiva quando si parla di argomenti come genere, razza e sessualità». Ma «millennial corrisponde forse a una categoria identitaria?» si chiede. «In che modo? E quanto è utile, politicamente, psicologicamente e socialmente?» Siamo sprofondate nel tipo di ragionamento prediletto da Rooney, e questo potrebbe farci dimenticare qualcos'altro: che la nostra scrittrice è ancora molto giovane, trent'anni appena. Al termine della chiamata, osservo con stupore che il saggio che ha lanciato la sua carriera è stato pubblicato solo sei anni fa, qualcosa di sorprendente, ammette Rooney. «È tantissimo tempo, vero?» commenta, abbandonando per un istante il registro intellettuale, per poi riprenderlo nella mail. Resto a riflettere sulle sue esternazioni, che trovo ponderate, astratte, generose ed espansive, e tutte orientate verso un piano quasi esclusivamente teorico. Proprio come preferisce lei.

«**Millennial** corrisponde forse a una **categoria identitaria**?  
In che modo? E quanto è utile, politicamente, psicologicamente e socialmente?»

# Luigi Mascheroni

## *La fortezza di Buzzati*

«il Giornale», 3 ottobre 2021

Morte, ritorno e fatalità. Tutti i finali alternativi del *Deserto dei Tartari*. Gli appunti preparatori risalenti agli anni Trenta e il trattamento cinematografico

C'è un aneddoto, magari trasfigurato nella leggenda, non si sa, ma molto indicativo. Quando Buzzati era già Buzzati, uno dei più popolari scrittori italiani del suo tempo, accadde che un giorno Giovanni Spadolini, potentissimo direttore del «Corriere della Sera», gli fece fare un'anticamera di ore. Era l'inverno del 1971. Buzzati era devastato dal cancro e sarebbe morto di lì a poco. Si sedette per terra, sfinito, appoggiato al muro del corridoio, ad aspettare, come un eroico soldato del suo giornale.

Scuola Allievi Ufficiali della caserma Teulié di Milano, un anno di servizio militare da cui, nel 1927, venne congedato con il grado di sottotenente e poi, a un certo punto della carriera giornalistica, anche inviato di guerra, Buzzati si terrà sempre cucite addosso le regole, i riti e la disciplina della vita militare, tanto da ispirare – è difficile negarlo – i suoi due capolavori, *Il deserto dei Tartari* e il postumo *Il reggimento parte all'alba*.

È difficile negare l'inquietudine, il mistero, l'ambiguità che ancora sprigiona un libro magico e senza tempo, essendo una formidabile riflessione letteraria sul Tempo, come *Il deserto dei Tartari*, di cui ora Lorenzo Viganò – il buzzatiano *par excellence* – cura una nuova edizione pubblicata da Mondadori, dove al romanzo, fra i più letti del nostro Novecento, si affiancano materiali mai visti prima, custoditi

nell'archivio di famiglia. Sono due inediti: un paio di fogli di appunti che svelano l'idea originaria del romanzo e la sua prima struttura; e un lungo trattamento cinematografico scritto dallo stesso Buzzati, e mai utilizzato, che mostra come l'autore immaginasse esattamente un film tratto dal suo libro più famoso. E in entrambi i casi le novità sono molte.

Ma prima è il caso di ricordare, invece, ciò che è noto. Ossia: che Buzzati, entrato ventiduenne al «Corriere della Sera», nel 1928, inizia a pensare e poi a scrivere *Il deserto dei Tartari* già alla fine degli anni Trenta, durante i pesanti turni notturni in redazione, dentro un palazzo di via Solferino che era la sua personale Fortezza Bastiani («dal 1933 al 1939 ci ho lavorato tutte le notti, ed era un lavoro pesante e monotono, e i mesi passavano, passavano gli anni e io mi chiedevo se sarebbe andata avanti sempre così, se la grande occasione sarebbe venuta o no» avrebbe ricordato anni dopo, a successo ottenuto), fra una monotona routine giornalistica e l'attesa di una gloria professionale che tardava ad arrivare. Poi: che il romanzo uscì da Rizzoli nel 1940 – pochi giorni prima dello scoppio della guerra – nella neonata collana Il Sofà delle Muse, diretta da Leo Longanesi, il quale cambiò il titolo scelto dall'autore (un più semplice *La fortezza*). Che il romanzo fece scoprire a un'intera generazione, la

«Generazione del Deserto» la definì Giulio Nascimbeni, una nuova letteratura legata «a una condizione umana non propriamente eroica». E che, dopo tanti progetti, vicissitudini, cambiamenti, il romanzo divenne un film solo nel 1976 (Buzzati era morto da quattro anni), diretto da Valerio Zurlini, girato nell'Iran sudorientale, nell'antica fortezza di Arg-e Bam (che Pier Paolo Pasolini nel '74 aveva scelto come sfondo di alcune scene del suo *Il fiore delle Mille e una notte*) e con un cast impressionante: Vittorio Gassman, Jacques Perrin, Philippe Noiret, Max von Sydow, Jean-Louis Trintignant, Fernando Rey, Giuliano Gemma... Ah: per chi se n'è dimenticato, il tenente Drogo, protagonista del romanzo, nel finale del libro è costretto a lasciare la Fortezza proprio mentre i Tartari stanno arrivando, e muore durante il viaggio di ritorno, da solo, in un'oscura locanda, dove arriva a capire la sua vera missione: affrontare la Morte con dignità (mentre nel film di Zurlini il tenente Drogo muore nella carrozza che lo porta in città, sembra per tagliare i costi della scena della locanda).

E fino a qui, la vulgata.

Ora, la rivelazione. Dal materiale ritrovato da Lorenzo Viganò spuntano nuovi particolari su personaggi, nomi e dettagli della trama, ma soprattutto due finali «alternativi». Dagli appunti preparatori del romanzo, risalenti agli anni Trenta, i Tartari non arriveranno mai e Drogo, dopo aver fatto carriera, torna a casa, e in un futuro non precisato riappare addirittura nella fortezza, con il capitano Ortiz. Scrive Buzzati: «Ritourneranno insieme a rivederla la fortezza ma ormai è vuota. Il sistema di difesa è diverso. Vive soltanto il vecchio calzolaio Matteo [figura assente nella versione definitiva del

romanzo, Ndr], e i tre parlano insieme guardando ancora all'orizzonte da cui non verrà mai nessuno». Un finale, forse, ancora più secco, struggente. Mentre nel trattamento cinematografico, che risale al 1962, ed è lungo quarantasei pagine, l'epilogo è spiazzante, tra il grottesco, il surreale e il beffardo: Drogo non si ammala, resta nella Fortezza, i Tartari arrivano ma, quando sta per dare un senso a una vita trascorsa in attesa, nell'eccitazione dello scontro imminente, salendo sugli spalti, cade accidentalmente «in una specie di profondo pozzo». E così muore da solo, senza che nessuno se ne accorga, mentre intravede «il frenetico movimento dei soldati lassù che combattono» e «le nuvole bianche che passano indifferenti nel cielo». Una sciabolata che taglia di netto quel poco di senso che era rimasto alla vita.

E per il resto, mentre aspettiamo l'arrivo del film *Fortress* che la regista americana Jessica Woodworth sta girando in Sicilia, sulle Madonie, territorio di Blufi, con gli attori Jonas Smulders e Geraldine Chaplin, figlia del grande Charlie Chaplin, si potrebbe citare un vecchio ricordo di Giulio Nascimbeni, grande amico e collega dello scrittore: «A Buzzati era venuta un'idea: Se fossi io il regista – mi disse – per i soldati della Fortezza Bastiani non sceglierei una divisa unica, ma tutte le più belle divise della storia purché un po' lacere come accade per le vecchie bandiere. Penso alle divise dei dragoni, degli ussari, dei moschettieri che s'incontrano nelle pagine di Dumas padre, dei Lancieri del Bengala come li ho visti in un film con Gary Cooper... Naturalmente, con le divise, anche elmetti, berretti e mostrine diversi uno dall'altro. Insomma, un reggimento mai esistito ma universale. Domandai

Il romanzo fece scoprire a un'intera generazione,  
**la Generazione del Deserto** la definì Giulio Nascimbeni,  
una nuova letteratura legata «a una condizione umana  
non propriamente eroica».

a Buzzati: E che uniforme faresti indossare al tenente Drogo? Rispose senza esitazioni: Lo vestirei come un ufficiale asburgico perché la vita di Drogo è inutile, ma piena di fierezza». E sembra che parli di sé stesso.

...

Dariush Radpour, «*Io nel deserto a guardare le stelle con Zurlini*», «il Giornale», 3 ottobre 2021

I miei amici mi avevano detto che una parte del *Deserto dei Tartari* sarebbe stata girata in Iran. Era stato Jacques Perrin a scegliere il posto, una cittadella medievale in mezzo al deserto nel Sudest, chiamata Bam. Perrin, che era coproduttore del film e molto amico del regista, Zurlini, aveva girato mezzo mondo per scovare un posto simile a quello che aveva immaginato Buzzati... Un giorno, sorvolando il mio paese da un aereo, vide la fortezza di Bam e disse: «È qui». Quando mi chiamarono per far parte del gruppo ero tornato dall'Italia da un anno: ero uno dei pochi a parlare italiano e, in più, avevo studiato cinema; ero già disegnatore e lavoravo in televisione come documentarista. Il lavoro era come traduttore e aiutoscenografo, perché Giancarlo Bartolini Salimbeni era anziano e aveva bisogno di un collaboratore locale: si era occupato delle scene di interni, girate a Cinecittà, ma non poteva fare molti viaggi in Iran. Così lo incontrai, parlammo e, alla fine, quasi lasciò il lavoro nelle mie mani, nel senso che toccò a me, per esempio, fare alcune modifiche al tipo di architettura previsto, troppo occidentale per il contesto in cui era inserito. Mi occupai anche della realizzazione di alcune strutture e ambienti e, per questo, mi recai nella cittadella sei mesi prima dell'inizio delle riprese: una delle costruzioni più importanti è stata quella del bastione militare, distante cinquanta chilometri in mezzo al deserto, che abbiamo edificato con materiali veri, per resistere al vento

fortissimo. Arrivavano camion militari in mezzo al deserto, carichi di materiale, mattoni, putrelle, fango, ferro... Dopo le riprese fu acquistato dalla gendarmeria iraniana.

Bam era fatta di argilla, paglia e fango, materiali primitivi e bellissimi che, purtroppo, non hanno resistito al terremoto del 2003, e la cittadella è andata distrutta. Per le riprese del film ne avevamo restaurato alcune parti, avevamo sistemato il cortile e costruito un cimitero militare. Oltre a offrire ospitalità e alloggio, l'Iran aveva contribuito anche con cavalli e soldati dell'esercito, come comparse. Sul set non si videro Gassman, o Noiret, ma molti altri attori celebri sì, come von Sydow, Gemma, o Rabal e Griem, con i quali andavamo in giro, a visitare città e bazaar. E poi c'era Perrin, sempre presente, che controllava tutto. Perrin mostrava una profonda ammirazione per Zurlini, come se fosse il suo maestro. E Zurlini, da parte sua, non sbagliava mai, non doveva mai modificare una scena. L'unica preoccupazione sul set era il cibo: von Sydow mangiava quello iraniano, ma Tovoli, il direttore della fotografia, e altri italiani dell'équipe, pretendevano che gli portassero cibo italiano, con l'aereo di linea... In quegli anni ce lo si poteva ancora permettere... Ma, nonostante fossimo in mezzo al deserto, per i due mesi di riprese non ci furono particolari difficoltà. Ci fu solo una tempesta di sabbia che ci bloccò per quattro giorni, e poi toccò abituarsi al cielo troppo azzurro: era così terso, per via dell'aria secca, che l'azzurro si rifletteva sulle superfici e si dovette usare un filtro per eliminarlo. Incredibile.

A volte con Zurlini, Franco Stivali, capotecnico per gli arredi, e Tovoli prendevamo una jeep militare e ci avventuravamo dentro il deserto: Zurlini portava delle bottiglie di vino, italiano ovviamente, poi si sedeva per ascoltare il silenzio e guardare apparire le prime stelle. Un paio di volte l'ho visto piangere in silenzio... Erano gli ultimi anni della monarchia, poi queste cose sarebbero diventate impossibili, sarebbe stata tutta un'altra storia.

## Redazione

### *Guida alla lettura del premio Nobel Abdulrazak Gurnah*

«Rivista Studio», 8 ottobre 2021

Il vincitore del Nobel per la letteratura è Gurnah. Intervista alla studiosa di letteratura postcoloniale Brazzelli e un contributo del suo traduttore italiano

Nicoletta Brazzelli insegna letteratura inglese contemporanea all'Università degli Studi di Milano, è specializzata in letteratura postcoloniale ed è probabilmente la massima esperta italiana di Abdulrazak Gurnah, di cui ha scritto ampiamente nel saggio *L'enigma della memoria*. L'abbiamo raggiunta per farle qualche domanda sullo scrittore tanzaniano, nato a Zanzibar, che [...] è stato premiato col massimo riconoscimento letterario, ma che è ancora poco conosciuto in Italia.

*Perché in Italia Abdulrazak Gurnah era ancora così poco conosciuto?*

Di Gurnah sono stati tradotti finora in italiano solo tre romanzi (*Paradiso*, *Sulla riva del mare*, *Il disertore*), in tempi diversi e senza che ottenessero un particolare successo o almeno una certa visibilità. Evidentemente non si è colto il suo valore. Io stessa ho proposto anche di recente a qualche casa editrice di prendere in considerazione Gurnah per ulteriori traduzioni senza avere riscontri positivi. Spero che l'assegnazione del Nobel apra la strada a maggiori riconoscimenti dello scrittore anche sul versante traduttivo. Come docente di letteratura inglese contemporanea alla Statale di Milano non solo ho invitato Gurnah nel 2013 (discutendo con lui delle sue opere e della sua collocazione nel panorama

letterario contemporaneo davanti a una platea numerosa ed entusiasta di studenti e ascoltando alcune sue letture da *By the Sea*), ma ogni anno inserisco almeno uno dei suoi romanzi nei miei corsi, riscontrando sempre un grande apprezzamento da parte degli studenti del corso di Lingue e letterature straniere, e questo interesse ha portato anche alla stesura di alcune tesi di laurea su Gurnah di cui sono assai orgogliosa. Anche a livello accademico, in Italia, Gurnah è poco conosciuto. A parziale giustificazione, direi che i suoi romanzi sono tutt'altro che «semplici»: le sue storie vengono raccontate spesso in maniera frammentaria e le sue strutture narrative sono sofisticate e complicate; la lettura dei romanzi di Gurnah richiede attenzione, pazienza, passione. Non c'è nulla di scontato e di immediato, ci vuole tempo per apprezzare pienamente questo scrittore.

*Gurnah Ha scritto dieci romanzi: possiamo abbozzare una piccola guida alla lettura? Da quali iniziare?*

I primi romanzi, degli anni Ottanta, sono forse più abordabili per le loro narrazioni piuttosto lineari di esperienze di migrazione, ma io consiglierei di incominciare dalle opere più note, come *By the Sea* e *Desertion*, per cogliere gli intrecci storici e geografici che Gurnah costruisce attraverso i suoi personaggi. Io ho cominciato da *Desertion*, che resta

«La lettura dei romanzi di Gurnah richiede attenzione, pazienza, passione. **Non c'è nulla di scontato e di immediato**, ci vuole tempo per apprezzare pienamente questo scrittore.»

probabilmente il testo che ho amato di più, che mi ha fatto scoprire Gurnah, incuriosita dalla copertina con l'immagine di un portone chiuso in un ambiente vagamente esotico, vista su uno scaffale di una libreria di Cambridge tanti anni fa. L'ultimo romanzo rivisita la storia coloniale e cerca di colmarne i vuoti e i silenzi. Occorre avere la consapevolezza che leggere Gurnah è un'esperienza dapprima non facile, ma via via si acquisisce familiarità con la sua scrittura e ci si accosta con sempre maggiore consapevolezza dei suoi percorsi narrativi.

*«Admiring Silence» (1996) racconta la storia di un giovane che lascia Zanzibar ed emigra in Inghilterra dove conosce sua moglie, si sposa e diventa insegnante. È il suo unico libro autobiografico?*

No, l'elemento autobiografico è presente nella maggior parte delle opere di Gurnah, per quanto trasfigurato e rielaborato attraverso storie diverse ambientate in tempi diversi. La figura del migrante, che lascia, spesso forzatamente, il suo paese, caratterizza indubbiamente il mondo contemporaneo, ma non solo: storie di spostamenti, indotti da motivi economici o politici, sono centrali anche nel passato, specialmente, ma non solo, nell'area di riferimento per Gurnah, ossia la costa orientale dell'Africa che si affaccia sull'oceano Indiano. L'isola di Zanzibar, tanto amata e da cui lo scrittore da giovanissimo è stato costretto a fuggire, è al centro del suo immaginario, e si sovrappone all'Inghilterra, dove ha studiato e si è costruito una nuova identità, sempre fortemente legata alle origini, mai dimenticate. In una celebre intervista, che cito sempre ai miei studenti, Gurnah afferma che Zanzibar è dentro di lui ogni giorno, perché i luoghi di origine da cui si emigra restano parte integrante della propria

esistenza. Il fatto che spesso siano presenti figure di docenti, dottorandi, studiosi, rende la figura dello scrittore un costante «doppio» dei suoi personaggi. Comunque, anche le presenze femminili sono decisamente importanti, sia nel passato coloniale che nel presente.

*Oltre che un romanziere molto attivo, Gurnah è professore e ricercatore. Nel 2007 si è occupato della curatela del «Cambridge Companion to Salman Rushdie». Possiamo dire che il suo lavoro come studioso è importante quanto quello di scrittore?*

Il fatto che Gurnah sia uno studioso e un docente a mio parere è molto importante, perché spesso la sua narrativa permette di cogliere elementi che sono centrali nella letteratura postcoloniale, e dunque si nota una sorta di travaso di idee e concetti che generano la complessità dei testi di Gurnah. Come studioso, ritengo sia importante il suo lavoro su Rushdie ma anche la sua conoscenza approfondita e «di lavoro» di autori contemporanei anglofoni, come l'altro premio Nobel V.S. Naipaul. Poi indubbiamente l'attività di romanziere ha sottratto tempo alla ricerca ma ha donato ai suoi lettori opere indiscutibilmente suggestive. Direi che l'intersezione tra ambiti di lavoro diversi è stata particolarmente produttiva.

*Nel suo «L'enigma della memoria» propone un percorso di studio e analisi del romanzo postcoloniale contemporaneo in lingua inglese che prende avvio da V.S. Naipaul e, attraverso M.G. Vassanji e Abdulrazak Gurnah, approda a Taiye Selasi. Rispetto agli autori che cita, qual è il ruolo di Gurnah?*

Nel mio progetto che ha portato alla stesura del volume, Gurnah è stato fondamentale, perché avevo

in mente soprattutto di soffermarmi sugli intrecci spaziotemporali che caratterizzano la narrativa postcoloniale, e la sua opera mi ha offerto i primi e decisivi spunti. In particolare *By the Sea* offre un racconto frammentato che si dipana lentamente e attraverso il dialogo fra due personaggi che si ritrovano in Inghilterra e riscoprono un passato comune a Zanzibar, e mostra come la memoria sia il principale «bagaglio» del migrante. In effetti, ora che ci ripenso, *L'enigma della memoria* è nato proprio dal mio interesse per Gurnah, che ne costituisce un caposaldo e una sorta di emblema. Qualche anno prima, e non senza fatica nel farlo accettare, avevo pubblicato un articolo sempre su *By the Sea*, definendolo un testo paradigmatico della contemporaneità. Nel mio libro, comunque, lo precede Naipaul, cui Gurnah, volontariamente o no, è molto legato, anche in maniera contraddittoria, e lo accompagna Vassanji, altro scrittore praticamente sconosciuto in Italia,

mai tradotto, le cui narrazioni hanno molti punti in comune con quelle di Gurnah, e la comparazione parte inevitabilmente a partire dalle medesime origini tanzaniane.

*Emigrato in Inghilterra a diciotto anni, la sua lingua è lo swahili, ma usa l'inglese come lingua letteraria, con tracce di swahili, arabo e tedesco. Quanto conta il linguaggio nella sua scrittura?*

La sua lingua letteraria è fondamentale: limpida, fluida, ricca, accoglie al suo interno parole ed espressioni specialmente swahili e arabe. L'inglese di Gurnah è ibrido e sofisticato e avvince il lettore lentamente, attraverso periodi spesso complessi e termini ricercati, ma senza mai spaventarlo, anzi in qualche modo accompagnandolo mentre affronta temi difficili, la dislocazione, lo straniamento, la violenza, il razzismo, il trauma. La lingua di Gurnah ha anche una decisa natura intertestuale, e dunque



spesso le parole evocano figure e opere centrali della letteratura, da Shakespeare a Melville... Il potere evocativo delle parole nelle opere di Gurnah ha anche una dimensione sensoriale, perché si riferisce a profumi, suoni, colori, legati alla terra (e soprattutto al mare) di origine dello scrittore. Mi viene in mente l'oggetto centrale in *By the Sea*, *l'ud-al-kamari* («incenso»), che lascia una scia di profumo capace di richiamare la memoria del passato, che il rifugiato porta con sé nel suo viaggio verso il futuro, un futuro sempre legato al passato. La lingua ibrida di Gurnah è l'emblema della letteratura contemporanea: contiene, appunto, il passato, il presente e il futuro, e, anche quando il lettore non riesce a comprendere una parola o un'espressione (non ci sono mai note, glosse, spiegazioni) la sua impressione generale non ne risente, anzi.

*Cogliendo l'occasione di questo importante riconoscimento, si può fare un bilancio minimo del romanzo postcoloniale oggi? Da una parte è stato ostracizzato (Bloom), dall'altra è diventato una moda accademica, ma come si è evoluto e cosa c'è ancora di interessante da scoprire?*

Proprio quando Gurnah è venuto a Milano all'università, approfittando della sua duplice veste di studioso e di scrittore postcoloniale, gli ho chiesto se a suo parere questa etichetta ha ancora un valore e un senso nel Ventunesimo secolo, a molti decenni dalla sua coniazione. La risposta, che mi aspettavo, è stata: sì, serve a definire un'esperienza e una scrittura, anche se qualche critico dà il termine per morto sostituendolo con altri termini come «transnazionale». Le motivazioni nell'assegnazione del premio confermano l'importanza del riconoscere una pesantissima eredità: il colonialismo ha cambiato il mondo, lo ha trasformato e la sua violenza ha comunque generato il mondo di oggi. Dal mio punto di vista, studiare il romanzo anglofono non è mai stata una moda (anche se forse lo è per molti), ma una necessità: per capire da dove veniamo e dove andiamo, per riflettere sui meccanismi

«La lingua ibrida di Gurnah è l'emblema della letteratura contemporanea.»

della rappresentazione letteraria che hanno avuto un ruolo centrale (dalla narrativa coloniale, la master narrative, alla contronarrazione postcoloniale), perché le parole contano, hanno un potere straordinario (sia nel raccontare che nel tacere o sopprimere le storie). Decolonizzare le menti, resta sempre una priorità, dopo tanti decenni dal famoso volume di Ngũgĩ wa Thiong'o. Da scoprire all'interno della vastissima produzione in lingua inglese da parte di scrittori, sia giovani (penso a Chimamanda Ngozi Adichie, a Taiye Selasi) sia meno giovani (come Gurnah o Vassanji), c'è davvero molto, basta avere curiosità di entrare nei mondi, lontani e vicini nello stesso tempo, che i romanzi postcoloniali riflettono, con il desiderio di comprendere i traumi del passato in vista di un presente e un futuro meno violenti e più aperti alla diversità, che non viene affatto assimilata, anzi, acquisisce forza e valore.

...

Alberto Cristofori, *Il suo antiquario saggio che capiva tutto senza dirlo ci commuove e ci diverte*, «Corriere della Sera», 8 ottobre 2021

Tanto vale confessarlo subito: fra gli ormai numerosi scrittori che ho tradotto, alcuni francamente famosi, alcuni senza dubbio molto bravi, Gurnah non è un nome su cui avrei scommesso per il Nobel. Eppure, subito dopo il sentimento di sorpresa, alla notizia ho provato una certa soddisfazione. Il traduttore, per forza di cose, si trova in una condizione particolare rispetto ai testi su cui lavora: qualcuno dice che finisce per conoscerli meglio dell'autore stesso; preferisco paragonarmi a un lettore molto «rallentato», costretto a continue pause, ritorni all'indietro, rimpensamenti. Nella maggior parte dei

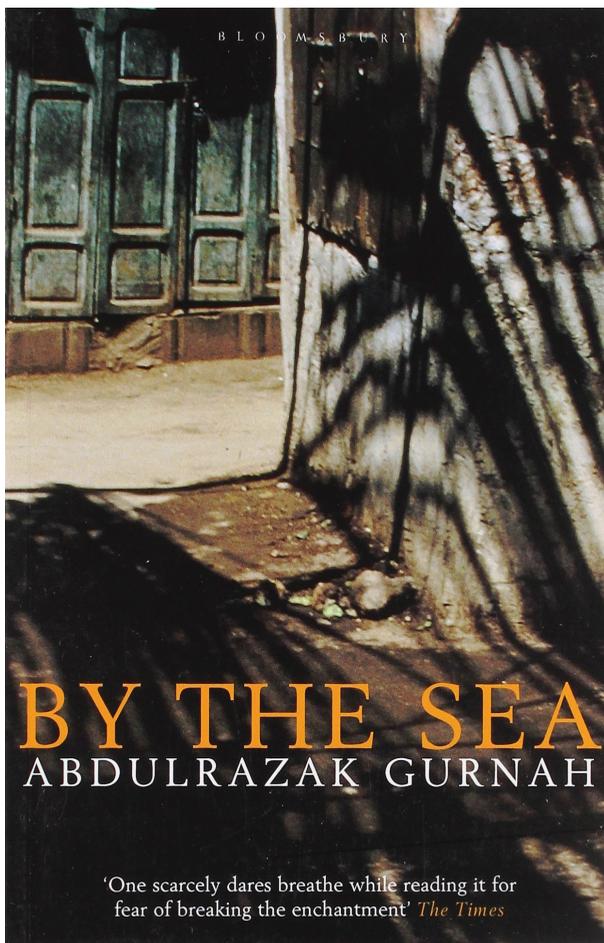
casi, di conseguenza, quella del traduttore è una lettura «fredda» in cui le emozioni sono allontanate, filtrate da questo ritmo «innaturale». Ebbene, *By the Sea* (*Sulla riva del mare*, nella versione Garzanti) è uno dei pochi libri che, mentre lo traducevo, ha suscitato in me momenti di vera commozione e altri di puro divertimento.

Dice la motivazione che il Nobel è stato assegnato a Gurnah «per la sua rigorosa ed empatica analisi degli effetti del colonialismo e dei destini dei rifugiati». Tutto vero, almeno per quanto riguarda il libro che ho tradotto. *Sulla riva del mare* racconta una storia di immigrazione nel Regno Unito, con i problemi e i drammi che lo sradicamento comporta per i vari personaggi (perché il libro non ha un

solo protagonista). Il Nobel (spesso lo si dimentica) nasce come premio eticamente ispirato ed è giusto che nella motivazione ufficiale si sottolinei appunto il valore etico dell'opera di Gurnah, il fatto che affronta un grande problema del nostro tempo e lo fa con sguardo analitico e partecipe. Tuttavia, uno scrittore non può essere ridotto (uso volutamente un termine provocatorio) alla nobiltà dei suoi valori o dei principi che ispirano la sua opera. Se dovessi spiegare perché il romanzo che ho tradotto è un ottimo libro, non metterei al primo posto il tema che affronta, ma il fatto che l'autore ci coinvolge in un vero e proprio fuoco d'artificio di invenzioni, di trovate, di idee inaspettate – a partire dal fatto che Shaaban, il rifugiato che arriva nel Regno Unito (in aereo) è un antiquario di sessantacinque anni, coltissimo, che parla benissimo l'inglese e conosce perfettamente la storia e la cultura del paese in cui si reca. Solo che gli hanno raccomandato di fingersi ignaro di tutto, il che dà luogo a una serie di situazioni buffe e mette spesso gli inglesi in una posizione difficile (giacché pensando di non essere compresi dicono quello che pensano senza filtri...).

Shaaban (mi soffermo su di lui, perché dei vari narratori è il primo che si incontra e di cui ci si innamora) procede accumulando divagazioni, parentesi, excursus... Fra i suoi miseri bagagli c'è una scatola contenente dell'*oud* (la sostanza da cui si ricava un notissimo profumo), che gli viene subito sequestrata da un doganiere disonesto; ma questo spinge Shaaban a parlare del suo negozio di mobili antichi, dell'amicizia con un certo Hussein, della famiglia di costui... Quando finisce in un centro di detenzione e poi in un appartamento messogli a disposizione dallo Stato, Shaaban non concentra l'attenzione su di sé, sulla propria infelicità di espatriato, ma racconta le storie dei suoi compagni di avventura, della donna da cui si sente ancora attratto e così via.

Shaaban è straniero, è rifugiato, è senza reddito, si trova quindi in una condizione di evidente inferiorità. Ma l'autore ci costringe a riconsiderare il quadro, in una delle scene più belle del libro: quando



«C'è un'amarezza, al fondo della pagina scoppiettante e a momenti addirittura burlesca di Gurnah.»

finalmente dichiara di parlare l'inglese, avendo frequentato fin da bambino le scuole degli antichi colonizzatori (anche questo, com'è ovvio, dà avvio a una lunga digressione sulla sua infanzia e sulle sue esperienze di scolaro), il nostro eroe si permette di citare *Bartleby lo scrivano*, rispondendo alla domanda di un'assistente sociale «preferirei di no», e si accorge che la sua citazione cade nel nulla, perché lui (africano) è il solo a conoscere il capolavoro di Melville, che i suoi interlocutori inglesi ignorano.

C'è un'amarezza, al fondo della pagina scoppiettante e a momenti addirittura burlesca di Gurnah: il sentimento che predomina non è, mi sembra, la denuncia dell'ingiustizia, né l'ironia nei confronti dei colonialisti che continuano a coltivare un infondato senso di superiorità rispetto agli stranieri – l'estraneità emerge come una condizione universale, che solo occasionalmente si incarna nel rifugiato delle cronache, ma più spesso tocca l'interiorità dei personaggi più insospettabili, dall'assistente sociale Rachel al professore di letteratura inglese figlio di immigrati rumeni (e incompreso quanto Shaaban se azzarda citazioni).

Sono passati vent'anni da quando ho tradotto *Sulla riva del mare* e non ricordo se sia stato un lavoro particolarmente difficile (in una certa misura tutte le traduzioni lo sono, però è evidente che, a parità di compenso a cartella – sarò un bieco materialista

– preferisco tradurre Hemingway che Joyce!). Rileggendo oggi qualche pagina, sono colpito dalla varietà dei toni e delle soluzioni stilistiche. Due sole citazioni. La prima dal discorso che il doganiere disonesto fa a Shaaban, pensando di non essere compreso, quando questi chiede asilo: «Lei non parla neanche la lingua, e probabilmente non lo farà mai. È molto raro che le persone anziane imparino una nuova lingua. Lo sa? Possono passare anni prima che la sua domanda sia presa in considerazione, e potrebbero comunque rimandarla indietro. Nessuno le darà un lavoro. Sarà solo, infelice e povero, e quando si ammalerà non ci sarà nessuno ad assisterla. Perché non è rimasto nel suo paese, dove poteva invecchiare in pace? È un gioco per i giovani, questo asilo politico, perché in fondo si tratta di cercare lavoro e prosperità in Europa, no? Non c'è niente di etico, solo avidità. Niente paura per la vita e sicurezza, solo avidità. Signor Shaaban, un uomo della sua età dovrebbe essere più saggio»; la seconda, le parole – quasi una risposta a distanza – con cui l'ex antiquario conclude il primo paragrafo del suo racconto, descrivendo le sue peregrinazioni fra gli antiquari londinesi: «Inutile dire che alcuni mobili sono brutti e troppo decorati, ma alcuni sono raffinati e ingegnosi, e in questi magazzini provo per qualche tempo una sorta di contentezza e sento che sono possibili la pietà e il perdono».

«Se dovessi spiegare perché il romanzo che ho tradotto è un ottimo libro, non metterei al primo posto il tema che affronta, ma il fatto che l'autore ci coinvolge in un vero e proprio fuoco d'artificio di invenzioni, di trovate, di idee inaspettate.»

Antonello Guerrera

*La mia gioventù bruciata in Scozia*

«la Repubblica», 10 ottobre 2021

Dialogo con lo scrittore scozzese Graeme Armstrong, l'erede di Irvine Welsh: «*Trainspotting* mi ha cambiato la vita. La lettura mi ha salvato».

«La verità è che sono cattivo. Ma questo cambierà, io cambierò, è l'ultima volta che faccio cose come questa. Metto la testa a posto, vado avanti, rigo dritto, scelgo la vita.» Ricordate il finale di *Trainspotting*, il film di Danny Boyle tratto dal romanzo cult di Irvine Welsh? Ecco, Graeme Armstrong lo chiamano il «nuovo Irvine Welsh». Ma lui, a ventinove anni, non ha ancora avuto l'opportunità di conoscerlo, anche se sta seguendo le orme del maestro. «Il che non è un fardello, bensì un onore» ci assicura nella sua casa alla periferia ovest di Glasgow. Ma soprattutto, confessa Armstrong, *Trainspotting* di Welsh «mi ha salvato la vita. Senza, sarei finito in un carcere. O forse sarei morto». Questo perché nell'adolescenza di Armstrong ci sono le cicatrici della *gang culture*, della violenza giovanile, di droghe, risse, agguati sanguinari. Ora è uscito, e l'alter ego è il protagonista Azzy Williams, il suo romanzo di esordio *La gang*. Un bildungsroman acclamato dal «Guardian» come «miglior romanzo d'esordio dell'anno», presto serie tv, e scritto in dialetto *glaswegian* (solidarietà al navigato traduttore Massimo Bocchiola), à la Alan Warner o meglio James Kelman, nel 1994 lo scozzese premio Booker più sconvolgente di sempre dopo aver lasciato la scuola a sei anni per fare lo stampatore. E l'anno scorso al Booker ha trionfato un altro sorprendente scozzese «operaio»: Douglas Stuart, con

*Storia di Shuggie Bain*. Ciononostante, dopo oltre cento rifiuti dalle case editrici in cinque anni, *La gang* è finito nella libreria personale della premier scozzese Nicola Sturgeon. E ripercorre con immaturità, classe e redenzione la gioventù bruciata di Armstrong. Tra lame, alcol, anfetamine, eroina. Ora, grazie a Guanda, *La gang* è uscito anche in Italia, dove il suo autore, grugno e orecchino da scugnizzo scozzese, è già stato qualche settimana fa al festival di pordenonelegge come ospite d'onore straniero. Direttamente dall'acida periferia di Airdrie, della tosta Glasgow. «E poi sono un po' italiano, parlo un pochino la lingua.»

*Ma come mai?*

Mia nonna era italiana, di Rovigo, si chiamava Maria Zennaro. Poi con mio padre, militare dell'aeronautica, si trasferirono dal Canada al Regno Unito, ed eccomi qui. Poi papà è morto.

*E a lei cosa è successo?*

Mi sono perso. Mi sono unito alla gang del Young Team [titolo originale del libro, Ndr]. Sembrava il nome di una squadra di calcio. Invece, sono affogato in violenze ed eccessi, come purtroppo capita a molti giovani scozzesi oggi. Una simile cultura giovanile, molto maschilista, ha anche colmato la morte di mio padre. Credo sia successo lo stesso a tanti miei amici.

Era una cultura molto diffusa venti anni fa in Scozia. Oggi sta riemergendo con forza, tra crisi della working class, scarsa giustizia sociale e povertà.

*È il lato oscuro della Scozia: un paese amato dagli italiani, ma per esempio con livelli spaventosi di morti per droga, primato negativo senza precedenti rispetto alla media Ue.*

In Scozia, molti prendono le droghe non per divertimento, ma per alleviare il dolore o come medicine fai da te. Questo problema non è stato mai affrontato seriamente nel mio paese. Invece, dovrebbe avere la priorità assoluta rispetto a discorsi politici come l'indipendenza scozzese, su cui non parteggio né per un fronte né per l'altro. Inoltre, viviamo in un Regno Unito ancora oggi estremamente classista. Essere scozzesi è una sfida.

*E lei come si è salvato?*

Proprio con *Trainspotting* di Welsh. Avevo sedici anni, alcuni miei amici erano andati in overdose per droga, uno è morto. L'ho letto perché me lo ha passato un prof a scuola. Mi ha cambiato la vita. Per la prima volta ho scoperto che un libro riusciva a parlare di me. Dopo qualche settimana, ho smesso di drogarmi, sono uscito dalla gang, sono andato all'università a Stirling, roba davvero rara per uno come me che era stato cacciato da scuola. La lettura mi ha salvato.

*E poi?*

Poi è arrivata la trasformazione definitiva, anche se ci ho messo anni a riprendermi del tutto. Volevo iniziare a scrivere.

*Ma non è stato facile, visti i tanti rifiuti all'inizio.*

No. Però sono stato ispirato da *Sweet Sixteen* di Ken Loach, forse il primo film che raccontava con profondità il dramma delle gang scozzesi e della mia generazione. Ho provato a scrivere prima una sceneggiatura, ma ho capito subito che non faceva per me. Allora ho virato su un romanzo, sulle stesse basi. Alla fine del 2015, avevo duecentocinquanta mila

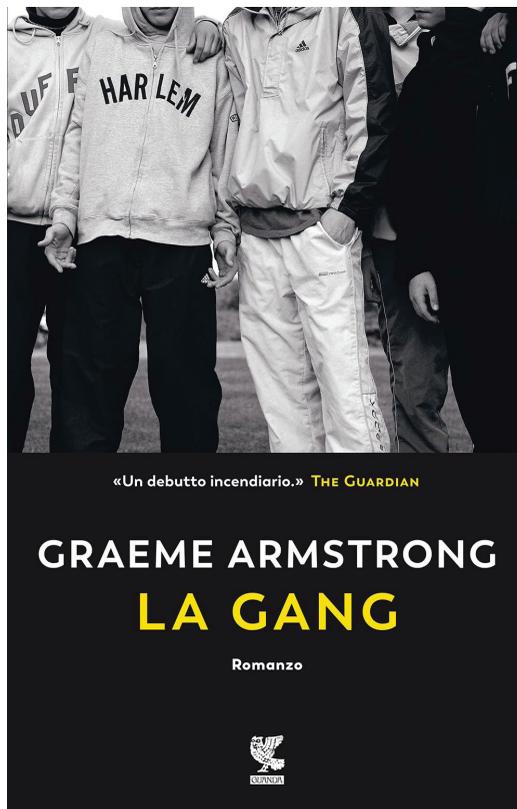
parole messe per iscritto. Ma gli editor mi rinfacciavano la lingua *Scots*, cioè «l'ostile dialetto scozzese». Io però non mi sono piegato. Alla fine, la casa editrice inglese Picador mi ha imbarcato.

*Sta già scrivendo il suo secondo libro? Riuscirà ad andare oltre l'ottimo esordio?*

Sì. Sarà basato sulla rave culture e sulla dance music. Un romanzo distopico, ambientato all'inizio degli anni Novanta, alla fine dell'era Thatcher.

*Ma, nonostante il suo «scegli la vita» ispirato a *Trainspotting*, le manca la vita da gang?*

Moltissimo. Ho spesso nostalgia. Mi sento ancora con gli altri membri. Mi sostengono molto. Tra di noi c'è un legame inscalfibile. È una fratellanza che va oltre ogni cosa. Questa è la parte più seducente delle gang. Anche se ne esci, rimane per sempre dentro di te.



# Pasquale Di Palmo

## *Pesanervi, il fantastico anni Sessanta*

«Alias», 10 ottobre 2021

Lucio Gambetti rievoca per So Edizioni la collana di Bompiani che prese il nome da un libriccino di Artaud: fu ideata a Parigi da Ginevra Bompiani e Agamben

Antonin Artaud pubblicò nel 1925 *Le Pèse-nerfs*, unico libro stampato della collana Pour vos beaux yeux, diretta da Louis Aragon, in una tiratura di appena sessantacinque esemplari numerati, che prevedeva titoli dei maggiori artefici del Surrealismo: Breton, Éluard, Soupault, Péret, Desnos, lo stesso Aragon. In copertina campeggia un'immagine di André Masson, di un classicismo deturpato da elementi febbrili, allucinati. Il libriccino, di appena ventidue pagine, contiene alcuni scritti eterogenei fra cui le tre *Lettres de Ménage*, dove si rievoca il rapporto burrascoso con l'attrice di origine rumena Gélica Athanasiou.

A questo titolo si ispira quello della collana Il Pesanervi che Ginevra Bompiani e Giorgio Agamben concepirono a metà degli anni Sessanta dopo un lungo soggiorno a Parigi, coadiuvati da alcuni intellettuali d'eccezione come Juan Rodolfo Wilcock e Giorgio Manganelli. Questa straordinaria impresa editoriale è rievocata da Lucio Gambetti in *Il Pesanervi Bompiani (1966-1970)* che le Edizioni So pubblicano come secondo numero di una collana dedicata alle Collane, in cui si segnalano anche i tributi riservati alla rivista «Il Delatore» e alle Edizioni del Sole Nero, entrambi curati da Carlo Ottone.

Gambetti, cui si deve il prezioso repertorio delle prime edizioni *La letteratura italiana del Novecento*,

originariamente allestito con Franco Vezzosi da Graphos nel 1997 e ristampato in versione aggiornata da Sylvestre Bonnard nel 2007 con il nuovo titolo *Rarità bibliografiche del Novecento italiano*, è uno dei maggiori specialisti di storia del libro, soprattutto in ambito novecentesco, autore tra l'altro di *Rarissimi. Riflessioni sul collezionismo letterario del Novecento italiano* (Biblohaus, 2015) e *A proprie spese. Piccole vanità di illustri scrittori* (Unicopli, 2015). In questo manualetto l'autore ripercorre e schedà in maniera impeccabile le diciassette pubblicazioni della collana edita da Bompiani, accompagnate dalla riproduzione di ogni singola copertina: dal titolo inaugurale *Vathek* di William Beckford, uscito nel giugno 1966, all'ultimo, risalente al marzo 1970, *La montagna morta della vita* di Michel Bernanos, quarto figlio, morto suicida a quarantun anni nel 1964, dello scrittore francese Georges. Quasi un lustro, durante il quale la collana snocciola titoli che sono diventati pietre miliari del genere fantastico: da *Il Golem* di Gustav Meyrink, prefato da Elémire Zolla e con un frammento tratto dai *Colloqui con Kafka* di Gustav Janouch, al distopico *Eva futura* di Villiers de l'Isle Adam, arricchito da un saggio di Mallarmé, dalla visionaria riscrittura di *Il monaco* di Lewis operata da Artaud a *Il Supermaschio* di un sulfureo Jarry, con traduzione e postfazione di Agamben.

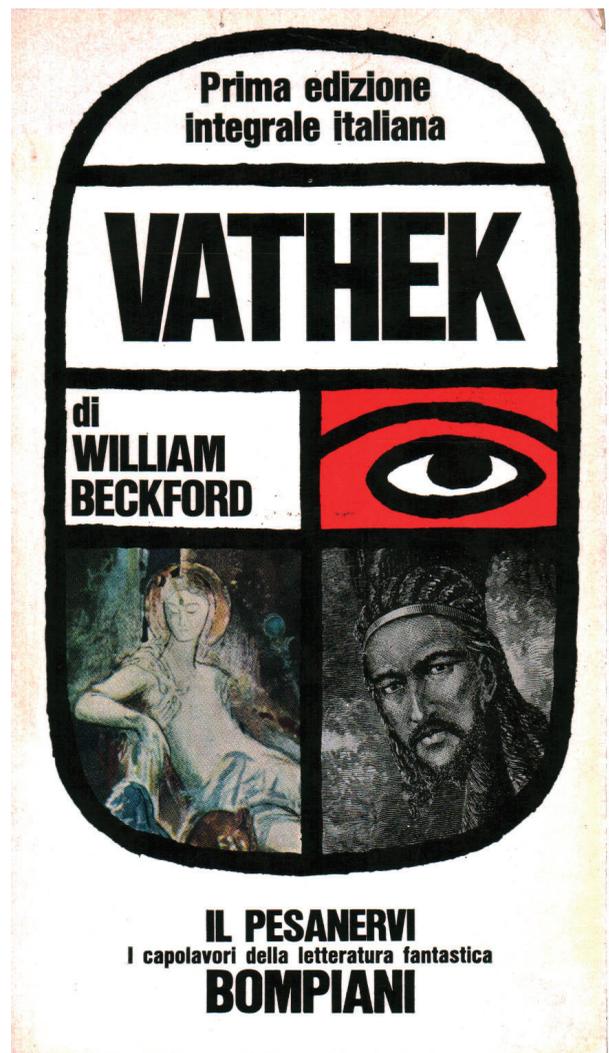
«La collana snocciola titoli che sono diventati pietre miliari del **genere fantastico**.»

Ma non mancano piacevoli sorprese: *L'invenzione di Morel* di Bioy Casares, prefato da Piovene e introdotto da Borges («non mi sembra un'impresione o un'iperbole qualificare la trama perfetta» si legge in copertina), *Lei* di Henry Rider Haggard nella versione di Wilcock, con presentazione di Henry Miller, *Cuori strappati* di Montague R. James, con prefazione e illustrazione in copertina di Dino Buzzati, *Racconti neri* di Bierce introdotto da Agostino Lombardo, un classico del gotico come *Melmoth* di Charles Robert Maturin impreziosito da un cameo manganeliano, una sorprendente *Zuleika Dobson* di Max Beerbohm. Un discorso a parte meritano due irregolari del Novecento francese, i parasurrealisti André Pierre de Mandiargues e Julien Gracq, di cui vengono presentati rispettivamente *Il museo nero* e *Nel castello di Argol*.

Ginevra Bompiani, nell'intervista che appare all'inizio del volumetto, rimarca il carattere di «collana raffinata, anticipatrice». In anni più recenti si tentò di rilanciare Il Pesanervi con Nottetempo, ma senza successo. Viene altresì chiamata in causa la figura di Franco Maria Ricci, al suo primo impegno editoriale, al quale era affidata la grafica dei libri che presentavano una singolare ripartizione a comparti in copertina, con il motivo ricorrente dell'occhio stilizzato, di ascendenza egizia. Non è un caso che lo stesso Ricci, qualche anno dopo, inaugurasse la Biblioteca di Babele, curata da Borges: trentatré titoli cadenzati tra il 1975 e il 1985, con il *Vathek* proposto nella stessa versione e alcuni autori condivisi come Villiers de l'Isle Adam, Meyrink e Bioy Casares.

In calce al libretto di Gambetti figura una significativa appendice riportante i titoli della collana

Olimpo nero, edita da Sugar tra il 1963 e il 1970, che presenta parecchie analogie con Il Pesanervi, anche se qui il genere fantastico si contamina a più riprese con quello erotico: si passa da Poe a Sade, da Walpole a Laclos, da *Frankenstein* di Mary Shelley e *Dracula* di Bram Stoker alle aberrazioni di Sacher Masoch. Come dimenticare i *Racconti immorali* del «licantropo» Pétrus Borel o *L'abisso* (*Là-bas*) di Huysmans, proposti per la prima volta in italiano? Per riprendere un titolo di Wells: siamo proprio sicuri che non esista una macchina del tempo?



## Luigi Ippolito

### *Sally Rooney boicotta Israele: l'ultimo romanzo non verrà tradotto in ebraico*

«Corriere della Sera», 12 ottobre 2021



La scrittrice non autorizza la traduzione in ebraico del suo nuovo romanzo in protesta contro l'occupazione dei territori palestinesi. La risposta di Keret

I lettori israeliani non potranno sfogliare l'ultimo libro di Sally Rooney: non in ebraico, almeno. Perché la celebratissima autrice irlandese ha deciso di vietare la traduzione di *Beautiful World, Where Are You*: un boicottaggio che vuole essere una forma di protesta contro l'occupazione dei territori palestinesi da parte di Israele. A rivelare il gesto di Rooney è stato il quotidiano israeliano «Haaretz», che ha pubblicato un'intervista con la scrittrice realizzata dal «New York Times» lo scorso settembre, ma arricchita di nuovi particolari: «Haaretz» scrive che «quando Modan (una casa editrice israeliana) ha contattato l'agente della Rooney per firmare un contratto di traduzione, l'agente ha annunciato che la scrittrice sostiene il movimento di boicottaggio verso Israele e per questo non approva la traduzione in ebraico». Va notato che entrambi i libri precedenti dell'autrice irlandese, *Conversations With Friends* e *Normal People*, erano stati tradotti in Israele dalla stessa Modan: ma evidentemente la scrittrice ha irrigidito le proprie posizioni, visto che di recente ha firmato una lettera aperta in cui si chiede «la fine del sostegno a Israele da parte delle potenze globali, in particolare gli Stati Uniti» e si fa appello ai governi perché «taglino i rapporti commerciali, economici e culturali» con lo Stato ebraico. D'altra parte, già in *Normal People* i protagonisti partecipano a una manifestazione contro

l'attacco di Israele a Gaza nel 2014. E Rooney non ha mai fatto mistero delle sue simpatie marxiste. Ma la sua presa di posizione non ha mancato di generare un fiume di polemiche: tante erano ieri le voci critiche su Twitter da parte di intellettuali e giornalisti. Una scelta di campo, quella di Rooney, che fa tanto più discutere in quanto l'autrice, in Gran Bretagna, è diventata una vera figura di culto, salutata come la voce più intensa e autentica delle giovani generazioni (lei ha solo trent'anni). In particolare, *Normal People* ha sbancato le classifiche dei libri più venduti ed è stato trasposto in uno sceneggiato televisivo che l'anno scorso ha tenuto incollato alla tv l'intero pubblico britannico durante il primo lockdown. Sally ha ricevuto durante la sua breve carriera già quattro premi letterari, tra cui quello di Giovane scrittrice dell'anno nel 2017 e il Costa Book Award nel 2018.

...

Etgar Keret, *Ma non è saggio togliere il piacere della riflessione a un popolo intero*, «Corriere della Sera», 13 ottobre 2021

Undici anni fa, durante un festival di letteratura a Bali, ho partecipato a una tavola rotonda insieme allo scrittore australiano Christos Tsiolkas, autore

«Il potere della letteratura di modificare la coscienza ha sempre minacciato i regimi oppressivi ma a volte, stranamente, anche i boicottaggi intellettuali e culturali sostengono le forze dominanti che favoriscono l'ignoranza.»

del romanzo *Lo schiaffo*, (diventato poi una serie televisiva di successo). Prima che salissimo sul palco, Tsiolkas per me era «lo scrittore con il cognome bizzarro», ma al momento di scendere mi ero trasformato in un suo ammiratore sfegatato. Tsiolkas, nel suo intervento brillante e scorrevole, aveva parlato con franchezza della sua infanzia in una famiglia di emigrati greci. Aveva descritto, critico ma pur sempre con grande sensibilità, episodi di razzismo e antisemitismo vissuti in gioventù, di cui tratta anche nei suoi libri. A fine serata ho domandato a Tsiolkas chi fosse il suo editore in ebraico e mi sono affrettato a spiegargli che in Israele c'erano parecchie persone a me vicine a cui desideravo far conoscere la sua visione liberale e illuminante. Tsiolkas, uno degli scrittori più gentili e adorabili che abbia mai conosciuto, mi ha rivolto un sorriso un filo imbarazzato prima di spiegarmi che era impossibile trovare i libri in ebraico perché lui partecipava al boicottaggio culturale dello Stato d'Israele, oppressore del popolo palestinese. «Rispetto la tua scelta,» ho risposto a Tsiolkas «ma fatico a comprenderla. A mio avviso la tua scrittura potrebbe essere una vera medicina contro il razzismo. Se ritieni che Israele sia un paese razzista non lo dovresti boicottare, piuttosto dovresti far tradurre i tuoi scritti e lanciarne copie dagli aerei sugli insediamenti al di là della Linea Verde». Quando ho letto che la nota scrittrice irlandese Sally Rooney ha deciso di non far pubblicare il suo romanzo *Beautiful World, Where Are You*, mi è tornato in mente Tsiolkas. Proprio perché Rooney, così acuta e intelligente, rappresenta il pensiero dei millennial e della nuova sinistra, io, da liberale israeliano, ritenevo che la pubblicazione del suo libro in ebraico avrebbe rafforzato la debole sinistra del mio paese,

fornendole argomentazioni e distinzioni che avrebbero reso un buon servizio ai suoi obiettivi e quelli di Rooney. In fondo è proprio questo il motivo per cui tutti scriviamo, no? Per permettere a chiunque ci legga di provare cosa significa essere noi e rendersi conto che i fatti, così chiari dal suo punto di vista, possono essere recepiti anche da una diversa prospettiva. Possibile che una persona di destra o razzista in Israele si svegli un bel mattino e senta che l'unica cosa che manca alla compiutezza della sua felicità sia leggere in ebraico il libro di Sally Rooney? Mi permetto di dubitarne. Com'è naturale, leggiamo chi ha idee che ci interessano e temo che chi è di destra e razzista in Israele non si interesserebbe al mondo interiore letterario ideologico di Sally Rooney, proprio come non si interessa al mio.

I boicottaggi possono rappresentare uno strumento di pressione legittimo nel nostro mondo, ma mi paiono molto meno efficaci e ragionevoli quando si estendono al terreno della letteratura. La volontà di impedire a un pubblico di fruire di specifiche opere è antica e perlopiù caratterizza regimi oppressivi. Perché quando si tratta di un libro, puoi sapere che persona sei quando cominci a leggere, ma non puoi sapere chi sarai quando arrivi al termine. Il potere della letteratura di modificare la coscienza ha sempre minacciato i regimi oppressivi ma a volte, stranamente, anche i boicottaggi intellettuali e culturali sostengono le forze dominanti che favoriscono l'ignoranza.

Alcuni anni fa sono usciti due miei libri in persiano. Sono stati stampati in Afghanistan e una parte, a detta dell'editore, è stata trafugata in Iran. Il pensiero che i miei racconti riuscissero ad arrivare in posti dove io non posso andare e diffondessero le

mie idee in una società a me ignota mi ha commosso fino alle lacrime. Nemmeno per un attimo ho pensato che avrei dovuto provare rimorso perché venivo pubblicato in una società sottoposta a un regime oppressivo, anzi: ho sentito che i miei testi potevano rappresentare un sostegno e ricordare a ogni iraniano che anela all'uguaglianza e alla parità dei diritti per donne e Lgbt che non è solo. È proprio questo, a mio avviso, il compito della scrittura: insegnare e sostenere, non punire e boicottare. La scrittura per me è sempre stata un rifugio, un luogo che accoglie chiunque lo desideri, senza bandire né giudicare nessuno. Non ho mai pensato che si dovessero boicottare i testi di Céline o di Ezra Pound a causa delle opinioni degli autori e nello stesso modo non penso

che si debba impedire a nessun lettore l'accesso a un testo. La letteratura è un animale selvatico, destinato a vagabondare imbattendosi in chiunque desideri incontrarlo, e a me non sembra opportuno limitare il tragitto della sua influenza con steccati e muri.

Mi è chiaro che scrittori come Rooney e Tsiolkas sono mossi dalle migliori intenzioni, e in entrambi i casi le loro opere testimoniano profonda integrità e rettitudine, ma non mi è ancora capitato di conoscere un uomo che abbia cambiato opinione sul mondo grazie a un testo non letto e la sanzione che hanno scelto di imporre ai loro lettori boicottati si limita, in fin dei conti, a impedire la strada a dubbi e sfaccettature del pensiero proprio a coloro che ne avrebbero un disperato bisogno.



# Leonetta Bentivoglio

## *Marilynne Robinson: «La mia America è quella di Faulkner».*

«la Repubblica», 13 ottobre 2021

Intervista all'autrice americana all'uscita in Italia per Einaudi del quarto tassello ambientato a Gilead. «Il tempo è un mistero. Il passato non passa.»

Non è semplice fronteggiare un'opera come *Jack*, dell'americana Marilynne Robinson (1943). Di lei s'era appena parlato per un'ipotesi di Nobel e si può capirlo, perché ha una prosa alta e assoluta, astrattamente armoniosa. Proposto da Einaudi nella splendida traduzione di Eva Kampmann, il suo *Jack* è un oggetto che rischia d'inquietare. Qualcosa di divinatorio e di ancestrale lo percorre. Ha la tensione paradigmatica di una vicenda biblica.

Marilynne Robinson è nota grazie a tre libri usciti tra il 2004 e il 2014 e ambientati nella cittadina inventata di Gilead, in Iowa, lo Stato dove lei stessa vive da tempo e dove insegna scrittura creativa. S'intitolano *Gilead*, *Casa* e *Lila*, e il loro successo è stato sospinto molto da un entusiastico endorsement di Barack Obama. *Jack* aggiunge un quarto tassello alla gloriosa epopea. Lungo la precedente trilogia, collocata negli anni Cinquanta ma con numerosi salti all'indietro nella storia, il destino della famiglia del reverendo congregazionalista John Ames s'intrecciava con quello della famiglia di Robert Boughton, reverendo presbiteriano. Il padre e il nonno di John si erano schierati con gli abolizionisti durante e dopo la guerra di secessione, e nella trama c'eravamo già imbattuti in Jack, figlio di Boughton e tornato a casa dopo vent'anni d'assenza confessando i trascorsi di una storia d'amore lacerata dalle leggi segregazioniste.

Ora il nuovo romanzo *Jack* visita a ritroso il periodo in cui il protagonista, peccatore sfuggente a redenzioni, s'era innamorato di Della, una ragazza nera di elevato status sociale. All'epoca Jack s'arrabattava tra elemosina ed espedienti, affogandosi nell'alcol. L'intesa della coppia prende il via in un cimitero, fra lapidi e statue funerarie.

«È una storia d'amore, con le enormi complessità che questo implica» avverte Marilynne Robinson facendosi intervistare via Zoom dagli Stati Uniti. Ha un viso tondo e lunare incorniciato da lunghissimi capelli bianchi da «nativa americana». [...]

*Signora Robinson: il suo lavoro è un confronto persistente con la storia degli Stati Uniti e il Nuovo Testamento?*

Osservo i modi in cui la storia resta o si smarrisce. Quando andai a vivere in Iowa feci ricerche sul territorio, trovando nel suo passato storico un folto movimento di abolizionisti e di grandi educatori e teologi. Quell'utile indagine prescinde dall'«americanità» e ha a che vedere con gli sforzi che dobbiamo compiere ovunque per identificare una maniera eticamente tollerabile di esistere sulla Terra.

*Il suo grande affresco americano si chiude con «Jack» o andrà avanti?*

«A volte mi sento un piccolo Beckett. Mi piace catturare le persone in quanto essenze. Non m'interessa in che cosa si siano laureate o cosa facciano professionalmente o roba del genere. **Elimino sovrastrutture.**»

Mi sono abituata a pensare nei termini di quel mondo e non sarei sorpresa se dopo *Jack* nascesse un altro libro appartenente alla stessa dimensione.

*Dimensione peculiare, grondante d'anima e di trascendentalismo.*

Nelle mie narrazioni seguo i rami di una famiglia i cui membri sono eredi di una forte tradizione calvinista. Esploro teologicamente e storicamente l'etica e le motivazioni di una fetta d'umanità di questo paese.

*Lo fa in un tempo sospeso e remoto, ma anche attuale.*

Il tempo è un mistero. Come diceva William Faulkner, il passato non passa. Plasma il presente e le nostre scelte. Spesso gli individui non ne sono coscienti poiché hanno impulsi così interiorizzati che li percepiscono come propri, senza tenere conto del potere dei ricordi assorbiti da generazioni antecedenti.

*Ha indicato i suoi modelli in Emerson, Thoreau, Emily Dickinson... Siamo in pieno trascendentalismo ottocentesco. Si sente vicina alla loro poesia?*

Penso che moltissima gente condivida la mia immensa fascinazione per la poesia, e in *Jack* descrivo come Jack e Della arrivino a costruire un patrimonio comune a partire dai loro gusti poetici. Emerson, Thoreau e Whitman scrivono in base a una profonda convinzione della sovranità della mente individuale. Sanno che la mente interagisce con una realtà trascendente. Della loro attitudine ho fatto la mia strategia metaforica.

*La sua scrittura non esplicita le emozioni dei caratteri che l'attraversano. Il lettore deduce situazioni e temperamenti dai dialoghi che connettono le figure del*

*racconto. Vedi l'intensa discussione su «Amleto» della coppia centrale di «Jack» nel cimitero. Uno scambio verbale lucente che pare evocare un play beckettiano.*

A volte mi sento un piccolo Beckett. Mi piace catturare le persone in quanto essenze. Non m'interessa in che cosa si siano laureate o cosa facciano professionalmente o roba del genere. Elimino sovrastrutture. Guardo come lavora la mente della gente sbarazzandomi dei nonsense socialmente acquisiti. Cerco ciò che i personaggi generano da soli senza imporre una mia concezione. Se uno di loro evade dal controllo del creatore significa che quest'ultimo ha fatto un buon lavoro.

*Mentre oggi la religione sfocia spesso nel fanatismo e nel populismo, i suoi excursus letterari danno spazio a principi che paiono emergere da un cristianesimo solido e puro. La religione cristiana può essere una lente della realtà?*

Sappiamo quanto il cristianesimo abbia avuto svolte brutte e crudeli, e ciò accade di frequente nel mio paese adesso. Ma nel mio corpus di storie ho voluto addentrarmi in una fase americana bella ed eroica, quando grazie a un'etica cristiana di speranza e condivisione si edificavano chiese e ferrovie e si fondavano università integrate in termini di razza e genere. Esperimenti positivi sono stati compiuti in città simili a Gilead, e per esempio l'insegnamento di Marcus Garvey [scrittore e sindacalista che lottò in nome della qualità di vita dei neri negli Usa, Ndr] è importante per il pensiero coltivato dalla famiglia di Della. Tutto ciò fu massacrato dal diffondersi delle leggi Jim Crow, funzionali a una feroce gerarchia razziale. Il loro effetto è stato orribile e un momento meraviglioso è stato seppellito sotto i ghiacci. Tra gli esiti di tale perdita c'è la cattiva religione.

Valerio Millefoglie

## *Serafini. La vita è Codex*

«il venerdì», 22 ottobre 2021

Amanti che diventano coccodrilli, macchine assurde, un alfabeto inventato: incontro con l'autore di una enciclopedia fantastica che ha stregato il mondo

«Un momento di concentrazione perché insomma devo intanto cercare di attraversare questi quarant'anni e ritrovarmi nel 1981.» Luigi Serafini, seduto su un trono, accanto a un cane immobile – perché è una statua – torna a quel 1981 quando, a trentadue anni, pubblicò per l'editore Franco Maria Ricci il *Codex Seraphinianus*: un'enciclopedia di tutte le cose che non sono in Terra, un libro illustrato che prendendo spunto dal mondo vegetale e animale – e liberando l'alfabeto, inventando cioè una lingua segreta anche all'autore stesso – crea un'altra origine dell'universo, con anatomie, agricolture e architetture soprannaturali. In quarant'anni il libro è diventato opera di culto: in Cina gira un'edizione contraffatta che Serafini espone su un leggio; le immagini hanno avuto nuova vita sul web, «con video con più di un milione e duecentomila visualizzazioni in due mesi» dice, e poi sotto forma di tatuaggi. «È un libro fatto sulla pelle della gente che si sta muovendo sul pianeta. Sarebbe bello radunarli tutti in un grande stadio per creare un *Codex* vivente.» Oggi il *Codex Seraphinianus* esce per i tipi di Rizzoli con l'aggiunta di alcune tavole e un libretto che ne ripercorre la genesi. Incontro Luigi Serafini a casa sua il giorno in cui gli giungono la copia staffetta del libro e un avviso di sfratto da una proprietà che vuole far altro di questo palazzo al centro di Roma: l'ingresso

coincide con l'antico accesso alle Terme di Nerone e «una parete della mia libreria confina con il palazzo del Senato» dice Serafini aprendo una finestra su uno dei suoi multiversi quotidiani. A rischio sfratto sono anche i tanti abitanti immaginari di questo regno tridimensionale del *Codex*: nel labirinto casalingo si avvicendano scenografie per teatri dell'assurdo, ceramiche da paese delle meraviglie, un presepe in una scatola di montaggio, una locandina realizzata per La voce della luna di Fellini. Fuori dalla finestra la visione del Pantheon, sarà reale? «Non è lo sfratto di una persona,» dice Serafini «è la distruzione di un'opera».

### UNA GATTA SULLA SPALLA

Così l'artista ricorda la nascita del *Codex*: «Era la Roma degli anni Ottanta, appena uscita dagli anni di piombo, mi mantenevo disegnando per gli studi di architettura. C'erano ancora i gatti, circolavano liberamente. Come compagna di lavoro avevo una gatta bianca trovata raminga, un po' era vera e un po' era fantasticata. Si appollaiava sulle mie spalle e si addormentava quando disegnavo, interpretavo i sogni che mi trasmetteva attraverso la ghiandola pineale». Ecco alcuni di quei sogni: un soldato scomponibile perché antimilitarista, popolazioni indigene con segnali stradali come scudi, macchine per arcobaleni, uomini ibernati in blocchi di ghiaccio usati come

mattoni di un'arcata, «l'ingresso di una sorta di cimitero, sarebbe bellissimo». Un uomo e una donna su una branda, lui sopra di lei: in sei movimenti si fondono in un coccodrillo. «L'immagine nacque dopo aver fatto l'amore con una ragazza. Lei andò via, io mi dissi "che strano" e disegnai.» C'è solo una frase leggibile nel *Codex*, un passaggio da *Albertine disparue* di Proust scritto su una tela da un uomo che ha una mano a forma di stilografica. «Ero immerso in una dimensione amanuense, e amanuense era anche Proust. Correggeva in modo bizzarro: incollava un pezzo di carta sulla parola errata e il volume s'ingigantiva. Si rifaceva alla tecnica dei *paper roll* praticata nei conventi: pezzettini di carta ritagliati a spirale che divenivano decorazioni intorno alle immagini sacre.» Serafini cita *Locus solus* di Raymond Roussel, «un libro che ho mangiato, proprio così, prendevo una pagina e me la mangiavo. M'influenzò molto per le "macchine celibi" che ho immaginato nel *Codex*».

#### L'ALBA DELLA RETE

Luigi è un'enciclopedia che si apre e ogni domanda porta a molte risposte e ad altrettante domande. Potrebbe essere un uomo-rete, con tante finestre che si aprono, e per tornare alla finestra originaria ci si perderebbe nella cronologia. Negli anni Settanta trascorre quattro mesi in America, disegna diorami per il museo di storia naturale di Chicago e viaggia. «Le città erano nodi in cui i giovani si spostavano portando immagini, concerti, ci si abbeverava nei nuovi fenomeni editoriali, c'era un movimento beat, ma più nel senso di bit. Internet nasceva con il progetto Arpanet, e io ero fissato con l'idea che i miei disegni non dovessero passare per il circuito chiuso delle gallerie d'arte, ma dovessero diventare un libro e circolare in una rete, che non c'era ma che sarebbe

arrivata.» Tornato in Italia si chiude in casa: «A un amico che mi invitava a uscire dissi che stavo facendo un'enciclopedia. Un po' era vero, un po' era una scusa. In questa clausura avevo la sensazione di copiare qualcosa, proprio come un amanuense». Compreso il celebre alfabeto inventato: «Siamo imprigionati nelle lettere che ci hanno insegnato a scuola. A uno non piace la *b*, ma quel movimento è obbligato a farlo e la scrittura si inceppa. Nel mio caso è come se mi fossi liberato dagli alfabeti e potessi scrivere senza blocchi imposti. La mia grafia fa abbastanza schifo, ma nel *Codex* è armoniosa. Come se avessimo tutti una scrittura nascosta, che viene ingabbiata».

Decodificare il *Codex* con l'autore è intuire l'autobiografia che vi è nascosta. Una tavola mostra un architetto che costruisce una casa con un mazzo di carte: «Sono io. Le carte sono le piacentine, con cui mio nonno m'insegnò a fare il solitario. Mia nonna invece mi proteggeva da mio padre, che rappresentava il razionale, l'ingegnere. Lei assecondava la mia vocazione al disegno comprandomi le matite di nascosto. Viveva a Amelia, in Umbria, e un giorno portò una cesta con dentro una gallina che stava covando e la sistemò in salotto, tra un mobile e un tappeto. M'incantavo nel vederla immobile, così finta e buffa. Poi ci fu la schiusa e i pulcini giravano per casa. Questo meccanismo di spostamento di un contesto, come un salotto-pollaio, c'è più volte nel *Codex*. Così come ci sono tanti uccelli e pesci, mi hanno sempre affascinato perché vivono in altre dimensioni, dell'aria e dell'acqua, che noi non conosciamo».

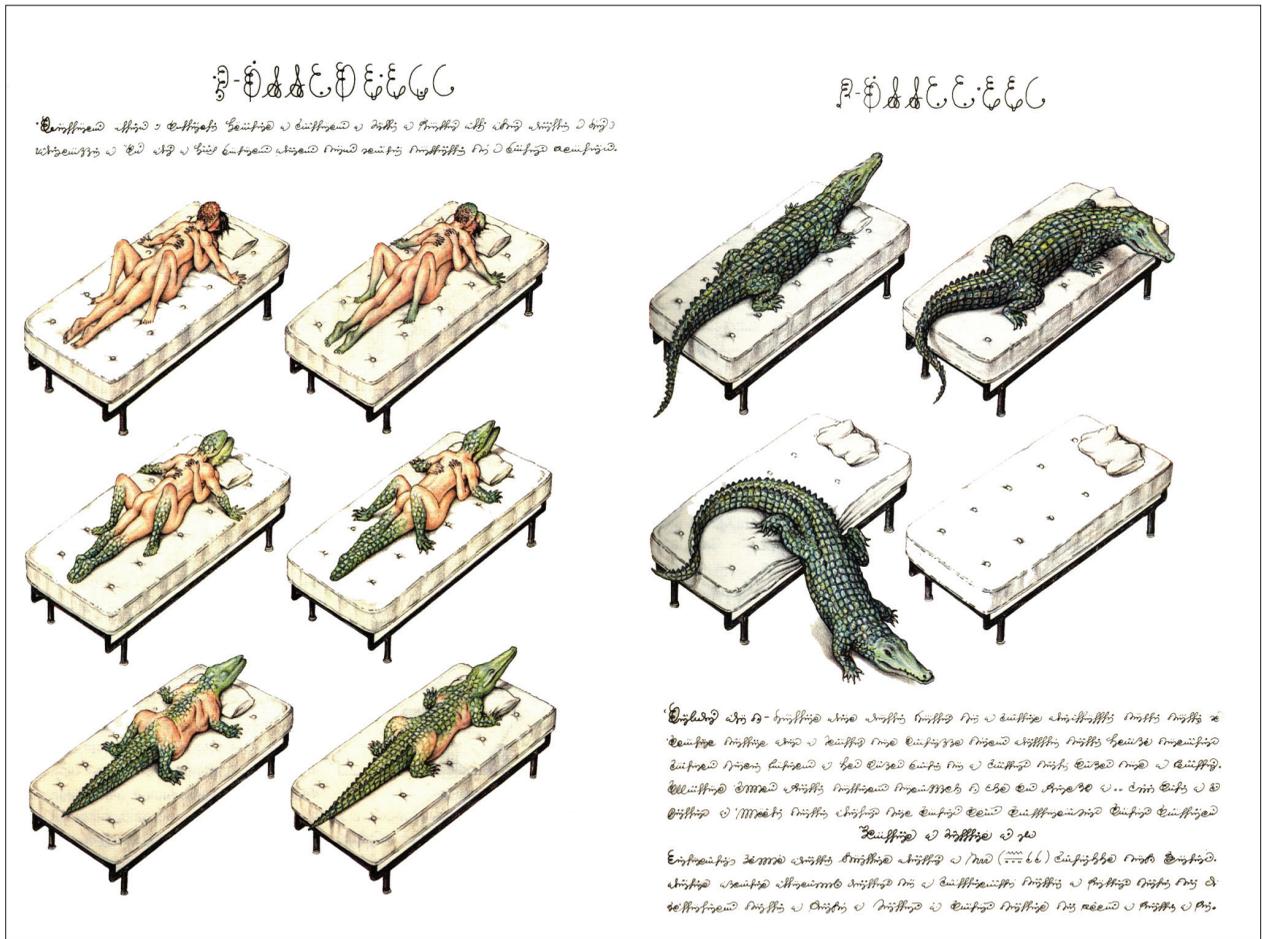
#### IL CERCHIO MAGICO

Per proporre l'enciclopedia a Franco Maria Ricci Serafini si appostò sotto la casa editrice «in una 500, con una sua foto in mano. Vederlo entrare fu

«La mia grafia fa abbastanza schifo, ma nel *Codex* è armoniosa. Come se avessimo tutti una **scrittura nascosta**, che viene ingabbiata.»

un'apparizione. Lo seguii per le scale, alla segretaria non so che dissi, ma la scavalcai e mi ritrovai direttamente nella stanza dell'editore. Ogni tanto uno fa delle cose inimmaginabili seguendo le pulsioni, come i pesci ti muovi e non sai perché però poi finisci nel posto giusto. Il *Codex* divenne improvvisamente popolare e fui proiettato in una specie di cerchio magico, ero ammutolito, non capivo che avessi fatto. Incrociai Calvino, Manganelli, Fellini. Ogni volta che Sciascia veniva a Roma mi chiamava e lo accompagnavo nelle librerie antiquarie. Come da un sasso nell'acqua, quel cerchio di persone si è sempre più espanso fino ai tatuaggi di oggi». Cercando di riavvolgere il nastro, di saltare in quei cerchi concentrici temporali, pranziamo in un

ristorante in via di Sant'Andrea delle Fratte, dove c'era la mansarda in cui disegnò il *Codex* e la libreria dove, letteralmente, ebbe l'illuminazione che diede la scintilla: la strada era buia, nell'unica vetrina illuminata c'era una copia del *Bestiario* di Aloys Zötl, anch'esso edito da Ricci. Ora è l'agenzia Ultraviaggi. Si diffonde nella via un canto di uccello, una cantilena si fa verso di gallina, di cavallo e solfeggio: «Ni-nini-no; qua qua qua; hiii; mi-mi-mi». A emettere quei versi è un ragazzo di circa vent'anni, che li accompagna con l'intrecciare brulicante delle mani. «È un ragazzo uccello!» esclama Luigi. «Una volta il canto degli uccelli era considerato una lingua segreta, da intermediari con i cieli.» È l'ultima trasmutazione del *Codex*: in realtà.



Antonio Martini

## *Grafica Veneta, una storia di caporalato, razzismo e appalti*

strisciarossa.it, 24 ottobre 2021



A maggio 2020 un cittadino pakistano è stato trovato legato e ferito lungo una strada provinciale nei pressi di Padova. Esplode il caso Grafica Veneta

La prendiamo dalla fine, questa storia. Da domenica 17 ottobre, quando su «la Stampa», intervistato da Laura Berlingheri, parla Fabio Franceschi, il titolare di Grafica Veneta, azienda tipografica con sede a Trebaseleghe in provincia di Padova, leader nella stampa di libri delle principali case editrici italiane e non solo italiane. Vi si leggono, tra l'altro, due frasi del seguente tenore: «Pakistani, nella mia azienda, non li voglio più», «loro sono un po' così, pulizia e bellezza non è che facciano parte della loro cultura». Al netto del razzismo, che trasuda da ogni parola e che non è certo un dettaglio, viene quasi da domandarsi: di che colpe si saranno mai macchiati i poveri pakistani agli occhi del brillante imprenditore del Nordest?

Il caso Grafica Veneta è esploso a ridosso di agosto, e non va dato per scontato che chi si è imbattuto in quella pagina di giornale fosse al corrente delle puntate precedenti. E allora riscriviamole, quelle puntate. A cominciare da quando il caso diventa tale, guadagnandosi l'onore delle cronache.

**IL LAVORATORE LEGATO E IMBAVAGLIATO**  
Torniamo indietro di appena tre mesi, siamo al 26 luglio 2021, quando la procura di Padova esegue diversi arresti, alcuni eccellenti. Le persone sottoposte a misure cautelari sono undici, tra loro: Giorgio Bertan e Giampaolo Pinto, rispettivamente

amministratore delegato e direttore dell'area tecnica di Grafica Veneta, con i due titolari di Bm Service, che sono padre e figlio e di cognome fanno Badar, segno della loro origine pakistana, anche se si sono guadagnati la cittadinanza italiana.

L'azienda di cui sono proprietari ha sede a Lavis, in provincia di Trento, e lavora in appalto per l'impresa di Franceschi che conta, tra il nostro paese e gli Stati Uniti, ben ottocento dipendenti diretti, ma affida la parte finale della sua produzione, il confezionamento e il fissaggio dei libri, alla ditta Bm Service che ha per dipendenti diversi lavoratori, connazionali dei titolari, che svolgono la loro mansione direttamente nei capannoni di Trebaseleghe.

Le inchieste della magistratura hanno inizio oltre un anno prima, nel maggio del 2020, quando lungo una strada provinciale viene trovato un cittadino pakistano legato e ferito, e la stessa sorte tocca ad altri suoi colleghi. È la punizione, ricostruiranno gli inquirenti, che gli viene impartita per essersi rivolti alla Cisl dopo aver sopportato le angherie dei caporali e condizioni di grave sfruttamento presso Grafica Veneta.

### **COME SCHIAVI**

Gli operai pakistani lavoravano dodici ore al giorno, sette giorni su sette, senza giornate di riposo, senza ferie, senza malattia, sotto il controllo dei loro

«Pakistani, nella mia azienda, non li voglio più. Loro sono un po' così, pulizia e bellezza non è che facciano parte della loro cultura.»

aguzzini. Dallo stipendio, i caporali si tenevano tra i 150 e 200 euro per farli dormire in tre per stanza nella casa affittata dalla Bm Service.

In un caso si è potuto verificare che delle 309 ore lavorate in un mese ne erano state pagate solo 84 (sparite nel buco nero del caporalato ben 225 ore di lavoro). Nonostante la prima visita in azienda dei carabinieri di Cittadella sia del 7 luglio 2020, la condizione di quei lavoratori non muta per oltre dodici mesi, fino al momento degli arresti. L'accusa, al di là delle imputazioni per caporalato e lesioni contestata ai titolari della Bm Service e ai loro complici, attribuisce ai due dirigenti di Grafica Veneta la conoscenza e, di conseguenza, l'avallo delle violazioni dei diritti fondamentali dei lavoratori pakistani. Ci sarebbe stato anche il tentativo di inquinare le prove, attraverso la manomissione del registro delle timbrature.

In diverse intercettazioni, si ascoltano i vertici aziendali dare disposizioni alla cooperativa di lavoratrici rumene, impegnate (tra le diverse mansioni cui si dedicavano) nella realizzazione delle mascherine per la Regione Veneto (rese famose dalle conferenze stampa di Luca Zaia), su cosa rispondere agli inquirenti a proposito di orari, timbrature, utilizzo di un muletto di Grafica Veneta. In una di esse sembra essere lo stesso Franceschi a raccomandare di utilizzare queste lavoratrici «solo» per otto ore, per almeno qualche giorno. Può sembrare una questione laterale, questa, che poco c'entra con il cuore della storia. E invece c'entra eccome, perché spia di una prassi consolidata sia di frantumazione del ciclo produttivo sia di un trattamento dei lavoratori in appalto come se fossero alle proprie dipendenze. A

dimostrazione che l'appalto serve solo a comprimere il costo del lavoro.

#### UN'INTERVISTA STONATA

A questo punto, possiamo tornare all'intervista a «la Stampa» perché, al di là delle due perle con cui abbiamo aperto questa ricostruzione, contiene la versione del noto imprenditore su quanto accaduto. Sulle violenze subite dalle vittime, secondo Franceschi le cose sono andate così: «Alcuni pakistani, dipendenti della ditta Bm Service, che aveva rapporti con noi, hanno litigato, si sono bastonati e ci hanno accusato di un mucchio di falsità». Non esistono quindi caporali e lavoratori che ne subiscono il dominio, sono tutti sullo stesso piano e siccome sono stranieri, quindi incivili, sono soliti picchiarsi tra di loro. A quanto pare, non basta stampare il libro di Barack Obama per farsi un'idea precisa su come funzionano certi sistemi di sopraffazione.

Sulle conseguenze fisiche delle violenze: «Parliamo di prognosi di tre giorni al pronto soccorso. Abbiamo indicato a un nostro dipendente di andarci a sua volta, dicendo di avere male a un dente. Sa quanti giorni gli hanno dato? Tre».

Sul ritrovamento dei lavoratori legati e imbavagliati lungo la strada: «Ma li ha visti? Avevano la mascherina in faccia, per calunniarci, e le braccia aperte dietro. Uno era vestito come uno zingaro». Sul fatto che abitassero ammassati e in precarie condizioni igieniche: «Vivevano in otto in una grande casa, due in una stanza. Neanche male».

Il rimedio a tutto questo, secondo la punta di diamante dell'imprenditoria veneta? Assumere da qui in avanti solo lavoratori autoctoni, basta con gli stranieri. Bene (anzi malissimo), con tali (orribili) certezze, penserà chi legge, i dirigenti staranno affrontando

«Vivevano in otto in una grande casa, due in una stanza. Neanche male.»

«Alcuni pakistani, dipendenti della ditta Bm Service, che aveva rapporti con noi, hanno litigato, **si sono bastonati** e ci hanno accusato di un mucchio di falsità.»

a testa alta il processo, certi di uscirne senza nemmeno l'alone di una macchia. Non è affatto così. Gli imputati di Grafica Veneta hanno chiesto e ottenuto il patteggiamento che, se non vogliamo equiparare a un'ammissione di responsabilità (nella sostanza di questo si tratta), possiamo considerare – senza timore di smentita – non esattamente equivalente a un'assoluzione.

#### LE RICHIESTE DEL SINDACATO

Fin qui il piano giudiziario, ma esiste anche un piano sindacale della vicenda. Perché i lavoratori pakistani sono stati presi in carico dalla Fiom Cgil e dall'Adl Cobas, che hanno ottenuto un tavolo presso il prefetto di Padova che si è riunito per la prima volta il 13 agosto. È stato riconvocato, inutilmente, con cadenza praticamente settimanale.

La richiesta dei sindacati, proporzionata all'enormità dei fatti, è stata semplice: l'assunzione da parte di Grafica Veneta dei lavoratori pakistani.

La posizione dell'azienda è stata: temporeggiare fino all'ottenimento del patteggiamento, sostenendo di non poter sottoscrivere accordi prima della definizione della partita giudiziaria, per poi utilizzare l'uscita dal processo per non concedere nulla. Il tavolo prefettizio non è ancora formalmente sciolto, ma è davvero difficile – alle condizioni date – immaginare un suo esito positivo.

Il segretario generale della Cgil di Padova, Aldo Marturano, ha reagito all'intervista di Franceschi: «Il titolare di un'impresa leader del mercato dell'editoria, dopo quello che è successo, dovrebbe innanzitutto scusarsi: nella migliore delle ipotesi, per omessa vigilanza sulla qualità e serietà delle ditte in appalto e a proposito di quanto accadeva nella sua stessa impresa; nella peggiore, per aver fatto

prevalere il profitto sulla legalità e sulla dignità delle persone. E dopo essersi scusato, tentare di rimediare offrendo un'opportunità di riscatto alle vittime di reati odiosi. Non solo non lo sta facendo, ma ha pronunciato parole indegne per un importante protagonista del sistema economico di un paese civile, ma anche per un semplice cittadino di una repubblica democratica. La prima domanda che sorge spontanea è se abbia mai sfogliato qualcuna delle opere che pubblica o se per lui stampare libri o produrre qualunque altro bene sia la stessa cosa. C'è poi da chiedersi se il mondo della cultura abbia qualcosa da eccepire su questo atteggiamento. Perché un simile comportamento non può essere un problema solo per il sindacato, ma dovrebbe interrogare e inquietare l'intera società».<sup>1</sup>

Quante storie ci sono dentro questa storia? Molte. C'è innanzitutto uno spaccato perfetto di come funziona il mondo degli appalti e dei subappalti. C'è la condizione di ricattabilità in cui vivono molti lavoratori stranieri. C'è il razzismo neanche troppo latente che innerva la nostra società.

C'è anche una fotografia attendibile della imprenditoria italiana? Difficile, e forse ingeneroso, rispondere di sì. Ma qualcosa del meccanismo neoliberale questa vicenda ce la racconta e il fatto che stiamo parlando di un'esperienza aziendale di successo, una sedicente eccellenza, ci spiega anche quanto profondo sia il cambiamento di cui abbiamo bisogno.

---

1. Lo scorso agosto, dopo lo scandalo suscitato dalle notizie sulle condizioni di lavoro alla Grafica Veneta scrittori, fumettisti e case editrici firmarono un appello per condannare lo sfruttamento nel mondo dell'editoria e per chiedere l'assunzione degli operai schiavizzati, tra le adesioni quella di Massimo Carlotto, Zerocalcare, Sandrone Danzieri, Licia Troisi, Fandango Libri, Coconino Press, BeccoGiallo.

# Scott Belluz

## *Father Tongue*

«The Italian Review», 25 ottobre 2021



**father tongue** (noun).

1. A separate language for expressing ideas, as opposed to the vernacular (mother tongue) which is employed for everyday speech.
2. The form of language acquired through education and reading, as opposed to the dialect one grows up speaking; educated or formal language.
3. A second language that one speaks fluently.
4. The language spoken by one's father, when it differs from that spoken by one's mother.

Italian is my father tongue.

According to the pioneering applied linguist Wolfgang Butzkamm, we only learn language once. In his article with John A.W. Caldwell *The Bilingual Reform. A Paradigm Shift in Foreign Language Teaching* he argues that the mother tongue is the greatest asset people can bring to learning a foreign language: «As we grow into our mother tongues (1) we have learnt to conceptualize our world, we have become world-wise; (2) we have become skilled intention-readers and communicators, we have learnt to combine language with body language; (3) we have learnt to articulate fluently and use our voice effectively; (4) we have acquired an intuitive understanding of grammar; (5) we have acquired the secondary skills of reading and writing. In acquiring a first language, we have in fact constructed our selves». Having learned Italian as an adult I find this last statement fascinating. I can't help but wonder

who I'd be and how my life would be different had Italian been in fact my mother tongue.

Italian was never my father's tongue.

When he was a boy, he came home one day find his own father arguing in some strange language with various workers who'd been hired to build an addition on the house.

Eavesdropping on the angry dispute, my father was astonished: he didn't know his own father could speak any language other than English, let alone Italian. Who was his father? And by extension, who was he himself? «I'm Canadian» his father told him when he asked, «you're Canadian».

My father's mother tongue had been silenced.

Growing up, I knew that my great-grandfather Osvaldo had emigrated with his brothers Giacomo, Giovanni and Luigi to Fort William, Ontario, Canada (now Thunder Bay) from Azzano Decimo, Friuli around 1910, but three generations later not a word of Italian was spoken in our house. I vaguely remember helping my father's cousin make wine once but my grandfather Bruno (who went by Bernie) frowned upon maintaining these Italian traditions. Instead, he'd adopted other, more North American pleasures: he loved to make pecan pie and didn't complain when his wife Mary, of mostly British ancestry, used ketchup to season the spaghetti sauce. They named their children David, Marilyn,

Donald (my father) and Susan. The vicious bigotry Italian immigrants faced in North America is well documented, and the assimilation of their descendants was thus inevitable. Somewhere along the way, perhaps out of shame or simply a wish to make life easier, our family name of «Del Bel Belluz» was shortened to just «Belluz». It was a kind of self-mutilation, a scar that lasted generations. If a tongue can't pronounce its own name, how can it cry out? How did we completely lose our identity as Italians? These are two questions I cannot adequately address here. In his elegiac book *Danubio*, Claudio Magris aptly describes Paul Celan's poetry this way: «It is a word torn from wordlessness... it is the gesture of one who puts an end to a tradition and at the same time erases himself».

I left Thunder Bay at age 18 to study violin at the University of Toronto, soon switching my major to vocal performance in my second year. I was drawn to the linguistic aspect of singing, interpreting text in different languages and portraying operatic characters on stage. I rounded out my course schedule with English literature classes and an introductory course in Italian studies where I read translations of Boccaccio, Dante, Petrarch and Machiavelli. Their voices sparked an interest but I was too busy trying to master the art of *Bel Canto* to let it be kindled. A large part of my rigorous vocal training included a lyric diction class where we learned the International Phonetic Alphabet and language-specific repertoire courses in French, German, Italian and English where we honed our pronunciation of the predominant languages in the classical art song and operatic tradition. I loved trying to get my tongue and lips to shape the vowels and articulate the nasal, fricative, and plosive consonants to capture the nuances of each language. And while I'd go on to perform entire operatic roles in Italian, pouring over Nico Castel's word-for-word translations of libretti (or producing my own rough translations) to prepare these roles, the Italian language remained elusive to me for many years – a contrived phonetic performance.

Many years pass. I begin to feel an acute yearning whenever I hear someone speaking Italian. Strange voices are whispering in my veins: *traditore*. I can no longer ignore the (inherited?) shame I feel. I obsessively embed myself in the Italian language: podcasts, language apps, and YouTube videos. A kind of conversion happens. I start following Italian writers and musicians on social media, picking up slang and idiomatic expressions no textbook would print. I sign up for private conversation lessons and watch the classics of Italian cinema. To learn grammar, I translate the lyrics of songs by Battiato, Battisti, Dalla, Mina and contemporary artists from Francesco Bianconi and Giorgio Poi to M¥SS Keta and Mahmood.

On a trip to New York City, I make a pilgrimage to Rizzoli Bookstore, summoning the courage to approach a seller to ask in Italian for her beginner novel recommendations. Back in Los Angeles, I begin to read, frequently pausing to look up unknown words and record them in my notebook. The process is painstaking but I slowly develop a recollection of the meaning of words. The first novels to come alive for me in Italian are Natalia Ginzburg's epistolary novel *Caro Michele* and Cesare Pavese's *La luna e i falò* – their common exploration of identity and the longing to belong triggers a tsunami of recognition inside me.

I start to follow the contemporary literary scene in Italy and am strangely compelled to buy Luciano Funetta's 2016 novel *Dalle rovine* («From the ruins»). The voice of the narrator, a disquieting «we», is so riveting that I quietly begin working to render it into English. I stumble through the ruins of my own Italian, each sentence a brick in this new home I'm building for myself. Or is it a prison? Either way, I find profound pleasure in the painstaking discipline of translation.

The philosopher Paul Ricoeur's essay *Translation as Challenge and Source of Happiness* articulates his concept of translation as «linguistic hospitality where the pleasure of dwelling in the other's language is

balanced by the pleasure of receiving the foreign word at home, in one's own welcoming house». In his article *Linguistic Hospitality: Paul Ricoeur and Translation*, Francisco Díez Fischer adds: «Translating also means to exile oneself, to inhabit the place of the other in order to understand him. Ricoeur analyzed this paradoxical hospitality by extending it beyond the work of the translator and by turning the question of foreign languages into a question about identity».

As an emerging translator, I spend my days tirelessly reading and translating Italian literature and navigating the impostor syndrome that threatens my professional identity (You're not really Italian, you'll never completely master the language, you've failed to capture the nuance of this word etc. etc. etc.). I accept that my recovery of Italian will forever be unfinished; I've barely made a dent in the Italian canon and there are always new authors to read. And yet my desire to translate is urgent and inexplicable, my exile self-imposed. I translate samples of novels that I love on spec and I pitch them to publishers with a view to being hired to translate a whole book. I submit translations of short fiction to an array of literary journals and am delighted when one gets published. It is incredibly gratifying to provide English readers with an opportunity to encounter vital, contemporary Italian voices beyond Elena Ferrante. I attend virtual translation workshops and courses, gleaning valuable feedback and honing my largely self-taught craft.

There is a performative aspect to my translation process which I realize may simply be a way to drown out my voice of the inner impostor. Once I've read a full text, I go back and read each sentence of the original Italian aloud, often repeatedly, parsing meaning and weighing structure and stress just as I would when I'm learning an opera aria. I'm trying to get inside the language, to receive the author's singular voice and imprint the vocal timbre of each character. Once I've written down a translation of a sentence, I read the English out loud, listening

for a kind of fraternal musicality in the voicing. When I've finished a completed draft, I review it aloud to make sure it sings and the register matches throughout. As a singer, I have always struggled with the ephemeral nature of live performance. I can prepare my interpretation but once the performance is underway, I only have one chance to shape the phrase – there's no going back and unless it has been recorded, no tangible evidence. There are always musical passages I wish had gone better during a performance. As a translator, I can fuss over the sentence, re-shaping it until it finally clicks into place and sings itself. The responsibility therein doesn't come without trepidation: have I gotten it right? Again, I turn to Ricoeur: «Give up the ideal of the perfect translation». Translation is ultimately about making choices. Certain language resists translation. There is, however, great satisfaction in the act of mediation between languages, of standing between writer and reader.

Per capire un paese  
devi stenderti nelle cantine,  
fare il nido nei silenzi,  
lasciar affiorare i canti che hai dentro.

To understand a village  
you must lie down in the cellars,  
make a nest in the silences  
let the songs inside you arise.

(Carmine Valentino Mosesso, *La terza geografia*)

In 1999, my father managed to connect with our sole surviving relative in the village of Azzano Decimo. My brother, sister-in-law and I were all living in England at the time and so my parents flew over to London and the five of us travelled there together to meet Dilio Del Bel Belluz and his wife Mirella. At the time my Italian was rudimentary at best, but an affable neighbour spoke some English, and after a pleasantly awkward conversation in their home,

we wandered the local cemetery, studying the faded oval-shaped photographs on the gravestones of our ancestors; those fallen leaves of our family tree. At one point, Dilio chastened us for dropping «Del Bel» from the family name. How would he find his Canadian relatives if he needed us? His mother Marcellina was pregnant with Dilio when she and her husband Giacomo (known as El Jack) returned to Italy around 1922. Dilio proudly showed us the church of St. Giacomo in nearby Praturrone where Jack was dedicated a marble plaque as benefactor of the church and village. How strange to find that the province of Pordenone in the region of Friuli-Venezia-Giulia looked so much like Canada, that our family had always been hard-working farmers, and to hear the bells of the beautiful campanile (belltower) in Azzano Decimo which had been inaugurated over a decade after my great-grandfather emigrated. I can't help but wonder if Osvaldo might have stayed had he heard them, overcome with «campanilismo», a word for which there is no exact meaning in English, but which refers to the intense loyalty and love Italians feel for their town or region. I wonder if he ever questioned his decision to leave or if he ever went back to hear those clarion bells.

Perhaps more than other European countries, the tendency of Italians to identify and define themselves by birthplace is, unsurprisingly, manifest in the country's literature. There is as an importance of place in Italian fiction that I find alluring both as a reader and translator. I've visited Italy multiple times since that first family visit, north and south, and find the regional differences remarkable. I become porous in Italy, tuning in to the lyrical timbre of the language, my ear mapping dialects and imprinting the sound of these strange voices that populate the fiction I translate.

And then there are those ecstatic experiences that inform my understanding of Italy and colour my translation in ways I can't adequately express: the sound the earth in Puglia makes as it releases the day's heat; how time seems to stop in the Caravaggio

room at the Villa Borghese. Back home at my desk, I draw from this well of first-hand experiences whenever possible, while still relying on research to accurately render these places.

Translation is transportive. I emerge from an internet rabbit hole having been enlightened on a subject or place I'd otherwise never have encountered. Recently, while on commission to translate a guide to the Royal Madhouse of Palermo originally published in 1835, a description of the kitchen's Rumford stove led to a deep dive into methods of heat transfer and the now obsolete theory of caloric heat.

Even more than reading, translation is an act of prolonged empathy. I accompany the characters over days and sometimes months, privy to the inner workings of their hearts and minds. I'm right there at the Sagra della Seppia in Abruzzo cringing at a reverberant performance of *Maledetta primavera* beside my heartbroken protagonist Paride, a failed musician who's just limped back home from Milan and is staring down oblivion at the beginning of Alcide Pierantozzi's novel *L'inconveniente di essere amati*.

The act of translation, of course, is inextricable from my quest for identity, for Italianness. But it's also more than that. Paul Ricoeur addresses the difficulties of translation in the aforementioned essay, and suggests «comparing “the translator's task”, which Walter Benjamin speaks about, with “work” in the double sense that Freud gives to that word when, in one essay, he speaks of the “work of remembering” and, in another essay, he speaks of the “work of mourning”. In translation too, work is advanced with some salvaging and some acceptance of loss». And so, in lieu of the recommended cellar in Moresso's poem above, I sit here at my computer in Toronto, trying to understand, to hear generations of ancestral voices among the torrent of words. I nest in the silence behind every word and between every sentence, letting these long-forgotten songs arise. I do not intend to have children but perhaps by translating from father to mother tongue, I can salvage some kind of linguistic legacy.

Nicoletta Vallorani

*Le (possibili) prepotenze del tradurre*

«Le parole e le cose», 26 ottobre 2021



Sulle poesie di Warsan Shire sature di eredità per noi sconosciute e sulla grammatica dello «spostamento» che fa slittare significati e significanti

Le poesie di Warsan Shire – classe 1988, nata in Kenya da genitori di origine somala – sono un po' ovunque nel web. Nel suo linguaggio spoglio e arrugginito, affilato e lieve, affiora una morte annunciata, recitate sottovoce, come spesso fa l'autrice stessa nei suoi reading, ereditando la musica rovente e politica di Billie Holiday e di Nina Simone. Anche a non capire bene l'inglese, si intende la potenza del racconto in versi di una prigionia – quella femminile, nera e altra – troppo spesso derubricata a margine. Warsan Shire dice di violazione e redenzione, del viaggio per sfuggire alla «bocca di uno squalo», del desiderio di riscatto e dell'importanza dell'eredità delle donne. E lo fa da una prospettiva e da una storia ben specifiche, che non sono bianche e non sono occidentali. Appropriarsi di questa storia è un atto che difficilmente trova una ragione.

In tempi recenti, il nome di questa giovanissima Black British Poet è comparso, nel visual album *Lemonade*, accanto a quello di Beyoncé, l'artista che si è fatta icona della lotta delle afroamericane. Il femminile che uso qui – «afroamericana» – non è casuale né compiacente: quella delle donne nere è stata ed è davvero una storia con una sua specificità crudele, misurabile in atti di violazione del corpo impossibili nei confronti di un uomo. Più me ne occupo e più mi rendo conto che nel mio essere bianca e

occidentale molto mi sfugge, e quel che mi sfugge va rispettato, acquisito come mistero, difficilmente riprodotto attraverso il mio sguardo, che ha una storia e un contesto diversi, per quanto affini possano essere i nostri corpi di donne. Qui entra in gioco l'arte di Warsan Shire. Essa racconta, attraverso una voce satura di eredità per noi sconosciute, sconfitte e riscatti campionando silenzi e trasformandoli in voce. Trasforma in emozione il resoconto storico, sperando di condurci, noi che siamo diverse, più vicine a una comprensione che non sarà mai completa, ma che può aiutarci a intuire che cosa c'è oltre il confine etnico che ci affanniamo a rimuovere, e quanto sia complicato farci i conti, oggi come ai tempi della tratta transatlantica.

A questo quadro, Beyoncé aggiunge **musica e immagini**, rendendo più complesso il messaggio e articolando questa storia in una sua traduzione, che non è semplice passaggio da una lingua di parole all'altra, ma trasformazione di alfabeti (dalle parole alle – e con le – immagini), anch'essi culturalmente determinati. La musica – specie quella afroamericana – ha una tradizione e una politica precise e sedimentate sotto l'orizzonte visibile dei resoconti ufficiali. E le immagini sono determinate culturalmente: illusoriamente immediate e internazionali, esse sollecitano nel pubblico risposte che appartengono a un

hic et nunc preciso, che non è lo stesso dell'autore e che può dunque spostare l'asse semantico verso un cardine diverso.

Di Warsan Shire, sempre sul web, qua e là, ci sono anche traduzioni in italiano di versi che sono in realtà difficilissimi da traghettare in una lingua altra. Non va sottovalutata l'illusoria semplicità delle parole prese in sé stesse. La loro combinazione risulta dalla storia, perché, scrive Anita Starosta (*Accented Criticism: Translation and the Global Humanities*, 2013), ogni scrittura – critica o creativa – è accentata, e l'accento dipende dalla memoria che in quegli accostamenti sta nascosta, sottilmente e lyricamente, e che è memoria individuale e collettiva. Dunque la traduzione è, a volte, una prepotenza esercitata con l'arma della filologia. È, sempre, una forzatura, misurata o no, rispetto al senso originale, e se da una parte rende accessibile la voce di una autrice o

di un autore straniero, dall'altra la riformula, producendo un testo «altro». Esso scavalca una distanza, e a volte lo fa goffamente, soprattutto quando ignora le differenze – storiche, etniche e culturali – che a quel testo, nella sua versione primaria, conferiscono al testo il senso che ha.

Ora, questo è un problema. L'operazione traduttiva, ormai è chiaro, non consiste nel semplice trasferimento del senso originale in una lingua altra. La grammatica dello «spostamento» è complessa, fa slittare significati e significanti, ricalibra il senso riformulandolo su una pagina nuova. E però il problema è quel che sta fuori dalla pagina e che a quella selezione di parole, a quella disposizione, a quella scelta espressiva ha conferito, nel contesto originario, il suo significato primario. Quando il varco tra chi ha formulato il messaggio originario e chi lo ripropone in un contesto – di spazio e tempo,



di memoria personale e storia collettiva – diverso è troppo ampio, a pensare che quello sia lo stesso testo si rischiano fraintendimenti clamorosi. Essi sfuggono di mano, anche perché, se il processo di codifica (di un testo e della sua traduzione) è in mano ad autori e traduttori, la decodifica è un processo articolato e complesso, che si dipana nel testo e in geografie imprevedibili. Molte forme di creatività finiscono per intrecciarsi: quella dell'autore è originaria, e quella del suo pubblico primario si configura come una prima un primo rimodellamento (più o meno fedele alle intenzioni dell'autore). La traduzione in lingue diverse è una articolazione polifonica, che in modo inevitabile riscrive il testo, di seguito proponendolo a un pubblico differente da quello originario. Se a questo si aggiunge un possibile slittamento diacronico (che cosa capiamo oggi di una poesia di Audre Lorde nella sua traduzione italiana? Quanti significati, seppure in poco tempo, si sono sedimentati dal momento della sua elaborazione in Usa a quello della sua fruizione, in forma tradotta, oggi in Italia?), la ragnatela del senso diventa davvero difficile da dipanare. E forse, mi viene da aggiungere, neanche va dipanata. Forse conta soltanto mantenere la consapevolezza, adamantina, che persino l'operazione della lettura di un testo tradotto è una ricreazione di senso. Essa funziona meglio, ovviamente, se in questo lungo viaggio del testo, le scollature sono state consapevoli e motivate, e realizzate nel rispetto il più possibile insistito di quanto appariva nel testo originario e nel contesto che lo ha motivato.

Con Simona Bertacco, in un volume uscito da non troppo tempo per Bloomsbury, ho provato a ragionare sui percorsi della traduzione in relazione ai processi migratori e all'idea di confine (*The Relocation of Culture*). Fin dal principio, il nostro problema era uno e specifico: come donne occidentali e bianche, situate in contesti «protetti» (quello italiano e quello statunitense), dovevamo capire come costruire una formulazione teorica che mantenesse il rispetto di una alterità irriducibile, non astratta e simbolica, ma fattuale, risultante da una difformità dell'esperienza, consolidata dai prodotti culturali cui abbiamo accesso, resa leggibile, se non comprensibile, solo attraverso il filtro di essere, appunto, quello che siamo. Donne bianche, adulte e occidentali, che non hanno idea, proprio nessuna idea di cosa sia una traversata per mare, su un gommone malfermo ma in una nave negriera, o per terra attraverso il confine messicano. Questo non significa rinunciare alla possibilità della traduzione, ma concepirla come una rappresentazione possibile, ma imperfetta, di qualcosa che possiamo solo avvicinarci a capire, ma di cui dobbiamo rispettare i vuoti, i misteri, la differenza e, in sintesi, la specificità. Significa rinunciare alla prepotenza, cioè: quel genere di istinto prevaricatore che si è visto all'opera in tutti i processi coloniali. Significa anche, prima ancora di rinunciare, arrivare a rendersi culturalmente conto che questa pulsione ad appropriarsi di quel che non si capisce è un falso percorso verso la comprensione: è, in sintesi, imperialismo semantico, che scavalca una necessità essenziale: il rispetto.

Give your daughters difficult names.  
Names that command **the full use of the tongue.**  
My name makes you want to tell me the truth.  
My name does not allow me to trust anyone  
who cannot pronounce it right.

## Davide Brullo

### L'«Ulisse» di Joyce non finisce proprio mai

«il venerdì», 29 ottobre 2021

L'Italia aveva già il record delle traduzioni del «libro più influente del Novecento», ora ne escono altre due, molto diverse tra loro. Dialogo con i traduttori

James Joyce piaceva che i libri fossero stampati il giorno del suo compleanno. Conosceva la povertà, l'estasi del fallimento, aveva problemi di vista, beveva. Alcune fotografie lo ritraggono con una benda sull'occhio sinistro: ha il profilo dandy, la giacca sdrucita, bianca, la cravatta a farfalla, questo corsaro della letteratura. Il 2 febbraio del 1922 è una data storica fin nel gheriglio della cifra – 2/2/22 – che sa di arcano, di apocalittico, una vasca fitta di demoni. Joyce faceva quarant'anni, la Shakespeare and Company, la libreria editrice parigina di Sylvia Beach, aveva pubblicato *Ulysses*. La torta di compleanno di Mr Joyce, il libro più influente del secolo, l'inno alla carne e al corpo lubrico del linguaggio; romanzo seminale, fecale, infernale, l'ano di Baal e l'iride di Dio, che confina il caos in un giorno, 16 giugno 1904, e la civiltà nell'ombelico di una metropoli, Dublino, che è Gerusalemme e Itaca, Troia e Roma, Bisanzio e le città che verranno, tra diecimila anni; il sì, infine, alla vita, alla chiamata dei sensi, «and yes I said yes I will Yes» sussurra, grufola, latra Penelope/Molly Bloom, è mai stato scritto finale A più bello, perentorio, giusto nella storia della letteratura?

Chissà se Joyce fu felice, quel giorno. Nove anni dopo avrebbe sposato Nora, la donna che amava sopra ogni cosa; l'anno dopo avrebbe iniziato il work in progress, il libro del non ritorno, *Finnegans*

*Wake*, quel cataclisma. La figlia Lucia, quel giorno, lo fissava con sguardi diafani: dionisiaca, severa, di inquieta bellezza, ballava, con talento felino; innamorata di Beckett, finì folle, in un triste pellegrinaggio tra sanatori e case dei matti. L'anno prima, la «Little Review» aveva bloccato la pubblicazione a puntate di *Ulysses*: pornografia, l'accusa. Ad alcuni, il romanzo faceva ribrezzo. Secondo Virginia Woolf era «prolisso, torbido, pretenzioso, plebeo». Thomas S. Eliot, che parlava sempre per sé, era, al contrario, entusiasta: «È un libro nei confronti del quale siamo tutti debitori e dal quale nessuno può prescindere» scrisse, esaltando il «metodo mitico», quello che aveva utilizzato per scrivere *The Waste Land*, specie di corrispettivo poetico dell'*Ulysses*. Quanto a Ezra Pound, conosceva Joyce da dieci anni, anche in quel caso gli fu al fianco; l'attacco della sua recensione uscita su «The Dial» nel maggio del 1922 è, come sempre, brutale: «Tutti gli uomini dovrebbero unirsi a lodare *Ulysses*; coloro che non lo fanno potranno accontentarsi di un posto negli ordini intellettuali inferiori».

*Ulysses*, come si sa, è un libro italiano. Il sigillo sta in fondo al romanzo: scritto tra il 1914 e il 1921, tra Trieste, Zurigo e Parigi. L'idea di scrivere «un racconto dal titolo *Ulysses*» lo folgora a Roma, nel 1906; a Trieste, Joyce vive a lungo, scrive molto, fa figli.

«Più le leggiamo e studiamo, più divengono opere infinite, o meglio, infinibili: non possiamo porvi fine, perché la parola fine è in Joyce da declinare anche al maschile. La fine di *Ulysses* è il suo fine.»

Forse è per questo che l'Italia è il paese con il più alto numero di traduzioni di *Ulisse*: quest'anno ne escono, all'orizzonte dell'anniversario, due, diversamente estreme, dalle opposte intenzioni. La prima, pubblicata da Feltrinelli, l'ha curata Alessandro Ceni, tra i rari grandi poeti del nostro tempo, ed è una versione per la lettura: un migliaio di pagine, nota introduttiva smilza, suggestiva – sei pagine – e bibliografia essenziale. L'altra, stampata da Bompiani, è un'edizione monstre, *Ulisse a cavallo di Moby Dick*: quasi duemila pagine, testo a fronte, note millimetriche, apparati importanti (tra cui: *Corrispondenze omeriche*, *Personaggi*, *Mappe*),

cinque saggi introduttivi, e la traduzione di Enrico Terrinoni, anglista di pregio, joyciano di platino (ha già tradotto *Ulisse* per Newton Compton, dieci anni fa, le lettere e i saggi di Joyce per il Saggiatore, *Finnegans Wake* per Mondadori). Il gioco linguistico, a questo punto, è infinito, fin dall'incipit. Terrinoni attacca così: «Statuario, il pingue Buck Mulligan sbucò in cima alle scale portando una ciotola di schiuma su cui uno specchio e un rasoio giacevano in croce»; Ceni rende così: «Sono tuoso, polputo Buck Mulligan giunse dal caposcala recando una ciotola di schiuma su cui uno specchio e un rasoio erano in croce posati». Ho prolungato il



gioco facendo tre domande ai traduttori, specie di sabba per Joyce.

*Che cos'è, oggi, un secolo di letture ed esegesi dopo, l'«Ulisse»?*

TERRINONI Sessant'anni fa uscì la biografia monumentale di Joyce, e il suo autore, Richard Ellmann, la inaugurò dicendo che «dobbiamo ancora apprendere a essere contemporanei di James Joyce». L'irlandese era morto da meno di vent'anni, e il suo fantasma era proiettato in un futuro che allora era ancora da comprendere e, direi io, lo è in gran parte anche oggi. Eco parla delle sue opere, *Ulysses* e *Finnegans Wake* in particolare, come «opere aperte», e io aggiungerei che più le leggiamo e studiamo, più divengono «opere infinite», o meglio, «infinibili»: non possiamo porvi fine, perché la parola «fine» è in Joyce da declinare anche al maschile. La fine di *Ulysses* è il suo fine, e questo fine era di emancipare, di liberare un popolo, e tutta l'umanità (secondo Borges) dalle reti, dai gioghi a cui era ed è sottoposta. È una missione ancora incompiuta, com'è evidente. Quelle reti e gioghi sono politici, sociali, spirituali, e in prima istanza linguistici e culturali.

CENI Come tutti i capolavori, è soprattutto un punto di non ritorno, di definitivo assetto di un intero e totale scrivere: Joyce apre-chiude. Assoluta inattualità senza tempo, con conseguente crollo della storicità (un presente continuo, antico e contemporaneo).

*Sfiletta dal tuo «Ulisse»: il brano che ti ha dato più gusto tradurre; quello che ti ha ammattito.*

TERRINONI Non saprei rispondere. È un libro che ho letto centinaia di volte, e non si contano le varie versioni intermedie delle mie traduzioni chiuse

nei file degli ultimi quindici anni. Posso invece dirti quali sono i miei episodi preferiti. Amo più di tutti il sesto episodio (il cimitero) e il quindicesimo (Circe, il bordello). Spero siano riusciti bene in questa nuova versione. È sicuramente l'edizione critica più corposa al mondo, un modo efficace e onesto di entrare nell'abisso joyciano.

CENI Sfiletto una fetta (ma grossa) che contiene sia il gusto sia l'ammattimento. Si tratta della parte in cui Joyce imita con effetti comici le tante e diverse lingue scritte o parlate, letterarie o meno, in ambito gaelico-anglo-sassone-inglese-irlandese dalle origini al vernacolare dublinese dei suoi giorni. Il mostruoso lavoro sul linguaggio non può non affascinarci.

*Cosa porta in più la tua traduzione rispetto a quelle che la precedono?*

TERRINONI L'Italia ha il vanto mondiale di essere il paese con più traduzioni dell'*Ulisse* al mondo. Ogni volta che esce una nuova traduzione io stapperei una bottiglia di champagne. Invece, spesso in maniera miope, si sta lì a guardare quale sia quella «definitiva», quella insuperabile che mette le altre in soffitta. La traduzione è una delle forme dell'esistenza, e come l'esistenza, il suo Dna inesorabile è il cambiamento. Parlare di traduzioni definitive è ridicolo se non falso e filisteo. Ognuno avvicina il testo come crede. Il mio modo di avvicinarlo è da traduttore studioso che ha passato tanti anni su Joyce, che ha studiato nella sua *alma mater* e con uno dei suoi maggiori esegeti.

CENI Personalmente, è la realizzazione di un desiderio che mi possedeva sin da quando ventenne lessi (uscendone tramortito e allucinato) la prima volta l'*Ulisse* nella originaria, nobile, traduzione di Giulio De Angelis & Co.

«Come tutti i capolavori, è soprattutto un punto di non ritorno, di definitivo assetto di un intero e totale scrivere: Joyce apre-chiude.»

## Viviana Mazza

### *Joshua Cohen. Quattro racconti sulla vita on line. Come i Vangeli*

«la Lettura», 31 ottobre 2021

Il romanziere torna con una raccolta di testi, un po' apologhi un po' pamphlet, sulle derive di internet. Su Facebook dice che il suo tempo pare sia finito

Mono spaccia droga all'Università di Princeton, finché viene deriso e denunciato in un blog che diventa virale, rendendogli la vita impossibile. «Il primo racconto parla di come la vita on line e quella off line alla fine si fondono» spiega lo scrittore Joshua Cohen. Un copywriter che lavora per le case farmaceutiche vede esaurire la sua vena creativa perché non riesce a scrivere una certa parola. «Il secondo racconto è sul capitalismo, sul linguaggio e sulla proprietà. Una volta, se conoscevi il mondo e ne padroneggiavi la lingua, in un certo senso lo possedevi mentalmente. Poi il business ha inventato una sua lingua e l'inglese si è diffuso come lingua internazionale del business anche grazie a internet. E la lingua è stata sventrata.»

Un professore universitario chiede agli studenti di costruire una replica del Flatiron Building. «Il terzo racconto è una sorta di seguito: qual è il ruolo dello scrittore nella società, se non produce niente in un mondo che esige che vengano fatte cose reali? E così un mucchio di scrittori diventano muratori, elettricisti, idraulici per ricreare il grande monumento dell'editoria americana.»

Un aspirante giornalista si ritrova in un villaggio dove vivono le protagoniste di tutti i porno visti in rete. «È un racconto sul sesso. Come si fa a scrivere di appetito e desiderio in un'era in cui internet è

usato per due cose: una è la roba più lurida che ci sia, l'altra è la censura e l'incapacità di parlare di quanto tutto sia lurido. La sfida è entrare con la scrittura nell'esperienza on line. La soluzione è nel *Libro dei numeri*», il suo romanzo precedente.

Così Cohen descrive *Quattro nuovi messaggi*, in Italia dal 4 novembre per Codice. Lo incontriamo con la traduttrice, Claudia Durastanti, al leggendario Ear Inn, uno dei più antichi bar di Manhattan, costruito da James Brown, veterano afroamericano della Guerra d'indipendenza. I racconti sono ambientati in un'era – la nostra – di «totale responsabilità, totale trasparenza, totale sorveglianza, assoluta e malata mancanza di privacy. Volevo un buon titolo socialista,» spiega «tipo *Di quanta terra ha bisogno un uomo*. Ho pensato che *Quattro nuovi messaggi* suonasse come un pamphlet di Tolstoj o come i Vangeli: Matteo, Marco, Luca, Giovanni...».

*Il primo racconto inizia con un personaggio che narra la storia di un tizio incontrato al bar.*

Mi interessa la morte della terza persona: l'incertezza dello scrittore, l'incapacità di abitare la prospettiva altrui ma anche il dubbio profondo sulla nostra missione. La prima persona può sembrare più autentica, ma non lo è perché ogni prima persona è un personaggio. Su internet è avvenuta una strana

ricapitolazione della storia dell'autorità nel romanzo: per quanto riguarda il passaggio non solo dalla terza alla prima persona nei social, ma anche dall'era degli pseudonimi a quella della responsabilità, compresa quella legale. Una volta, se scrivevi qualcosa che ti metteva nei guai cancellavi il profilo, ora devi rivedere l'identità off line che è legata a quella on line in un modo che reprime la libertà di espressione. Da una parte è più facile dire quello che pensi in prima persona, ma è anche più difficile farlo se devi usare il tuo nome. Volevo mettere in un libro questi quesiti sull'autorità nella fiction, per catalogare questo momento storico in cui tutti sono scrittori. In *Quattro nuovi messaggi* lo faccio dalla prospettiva dello scrittore, nel *Libro dei numeri* da quella di un magnate della tecnologia.

*In che senso «Il libro dei numeri» è la soluzione?*

Il mio problema è che lo scrittore è nella stessa posizione di chiunque vada on line e legga questo oceano di testo che viene fuori costantemente ed è in un certo senso impotente contro la colonizzazione del linguaggio (sembri un adolescente se dici «a causa delle corporation», da adulto dirò «a causa di persone che lavorano duramente per le corporation» o «che hanno costruito robot che lavorano per le corporation»). Penso che la coscienza umana o la nostra riserva linguistica si trovino in quest'enorme territorio che è stato aperto alla colonizzazione in tempi abbastanza recenti. Questo spazio non tangibile ma politicamente ed emotivamente molto reale è oggetto di battaglie quotidiane tra grossi poteri. Io tendo a vedere la scrittura reale, la letteratura, come l'unica difesa contro la colonizzazione. Forse è questa la mia risposta alla domanda esistenziale sul perché scrivo. Scrivo per la stessa ragione per cui leggo: proteggermi dall'assalto pigro ma costante della vuota verbosità.

*Questo assalto è davvero nuovo?*

Proviamo a lasciare da parte alcune problematiche – come il fatto che ci viene proposta pubblicità

basata sui contenuti che creiamo o che i contenuti che creiamo e guardiamo fanno sì che ci vengano mostrate solo le cose che riflettono la nostra visione del mondo. Oltre a questo, stanno avvenendo due cose nuove nella storia dell'umanità. La prima è la monetizzazione delle relazioni, l'idea di fare marketing ai propri amici; c'è un'ampia schiera di persone che non vede niente di sbagliato nel fatto che i loro rapporti sociali siano fonte di guadagno. La seconda cosa è che, leggendo a scuola James Joyce, senti molto parlare di «epifania». Io ho pensato a lungo a un'altra parola, l'opposto di epifania, cioè «apofenia». Con l'epifania non sei consapevole e non lo sono neanche gli altri ma all'improvviso c'è una rivelazione e tutti capiamo. L'apofenia è l'opposto: io sono l'unica persona consapevole della situazione e gli altri no. Oppure tutti sanno, tranne me (come nel *Truman Show*). Ci sono studi clinici su questo tipo di schizofrenia. Ma la vediamo diffondersi anche su internet, con le teorie cospirazioniste. L'apofenia è quasi inculcata nelle persone quando l'unica cosa che vedono sono i riflessi dei propri pregiudizi, notizie che riflettono la loro visione cospirazionista del mondo che un algoritmo è chiamato a rinforzare. Così si coltiva la schizofrenia in una società.

*Che cosa dobbiamo aspettarci dalla trasformazione di Facebook in un cosiddetto «metaverso»?*

Non ho idea di cosa sia un metaverso. In questo contesto sembra poco più che una campagna di rebranding di una compagnia sotto assedio. È una strategia vecchia quanto il capitalismo, se non di più. Quando inizi ad avere una cattiva reputazione, cambi nome. Non mi interessa il modello di business di Facebook. Comunque, sembra che il suo tempo sia finito. I bambini sono più intelligenti di noi, sotto certi aspetti.

«Mi interessa la morte della terza persona: l'incertezza dello scrittore.»

## Eloisa Morra

### «*Stradario aggiornato di tutti i miei baci*» di Daniela Ranieri

«Il Tascabile», 19 ottobre 2021

Recensione del terzo intenso lavoro dell'autrice, inno alla libertà di essere come si è, romanzo-saggio ricco di ironia personale e di «vivacità magnetofonica»

«Recentemente, e credo sia una degenerazione indotta dall'età, ho ripreso una pratica che quando ero bambina funzionava in modo strabiliante. "Non tardare" avevo letto al catechismo (Salmo 69,9): perciò pregavo Dio di sbrigarsi a fare una certa faccenda, a risolvere un certo affare, e lo cercavo per strada al suono delle sette di sera, mentre scrivevo il mio nome sull'asfalto fresco coi pezzi di gesso di cui sono fatte le pareti di casa mia. Non tardava mica: eseguiva: portava gatti, faceva passare nuvole e un'automobile grigia, faceva imparare in pochi minuti la lezione scolaresca, e pochi giorni dopo consegnava una bicicletta smaltata: rossa: con cui sono caduta fracassandomi la fronte.»

Sei anni dopo *Mille esempi di cani smarriti*, cardo selvatico tra innumerevoli fiori di serra cresciuti a fatica dagli editor, Daniela Ranieri non tarda a capovolgere le aspettative pubblicando un romanzo-saggio per molti versi distante sia dal precedente sia dall'esordio *Tutto cospira a tacere di noi* (Ponte alle Grazie, 2012). Anche in *Stradario aggiornato di tutti i miei baci* il vissuto biografico viene «spostato» attraverso un lavoro di fino nell'intento di farlo emergere nella sua forma più vera; ma mentre in *Mille esempi* l'architettura narrativa (ellissi temporali alternate al cicaleccio d'una cena all'aperto in una Roma che ha inglobato senza batter ciglio l'ennesima tragedia, terza

persona) era volta a squarciare l'angusto *Zeitgeist* delle terrazze padrone, la struttura centrifuga dello *Stradario* – capitoletti in prima persona che formano serie leggibili secondo itinerari scelti dai lettori – permette a Ranieri di dispiegare attraverso una vasta gamma di registri l'intero suo mondo.

«Una donna a colloquio con sé stessa» recita la quarta; ma anziché con una sessione d'autoanalisi si entra a contatto con una voce parlata dalla lingua, che senza paura di farsene attraversare cerca di capire scrivendo: scandagliata in tutte le direzioni eppure compatta, fissata in una *Wunderkammer* che prende di volta in volta forma di divagazioni, pugnaci invettive, aforismi a metà tra Nietzsche e Saint-Simon, elegie involontarie e cammei intagliati da sarcasmo inoppugnabile. Se l'italiano e la postura dell'io narrante sono ancorati al nostro Novecento (attraverso una genealogia che da Gadda e Manganelli porta a Busi, presenza mai esplicitata eppure tangibile), la verticalizzazione del pensiero fusa all'amore per la materialità del mondo, dai gatti ai profumi, fanno pensare alla miniera di felicità dei *Saggi* di Montaigne. Del tutto personale è invece l'ironia non priva di pietas – un saper vedere, ma pure perdonare e perdonarsi, che permette alla voce narrante di mantenere salde le redini del racconto, raggiungendo un equilibrio prima solo sfiorato.

«Lo *Stradario* ha il merito di smascherare l'inversa vanitas di chi pretende di cambiare l'altro, o voler essere amata non amando davvero: qui, più che nella galleria dell'insipienza al maschile, il segno del suo valore.»

Per notare la progressione è sufficiente tornare alle pagine di *AristoDem* (Ponte alle Grazie, 2013), pamphlet dedicato ai radical-chic dei terrazzi di corso Trieste che l'aveva fatta conoscere a un più ampio pubblico: in quel caso la scrittura affilata era venata da qualche smagliatura dovuta al groviglio di sentimenti provocati (a quell'altezza forse non del tutto elaborati) dall'oggetto dello psicodramma, manifestazione del ron-ron della scemenza del mondo che come caterpillar fa brani dei vinti senza nemmeno accorgersene. Nessuno ne usciva indenne: questo il limite del primo esperimento all'incrocio tra trattatello e racconto. Con gli anni Daniela Ranieri ha imparato a sorridere prima di tutto di sé stessa, per questo in *Stradario* Roma diviene personaggio che stimola, oltre agli acidi della satira, un denso intreccio tra desiderio, dimensione spirituale, teoria sociale e amore per il particolare (come il Gadda dell'*Adalgisa* è suprema ritrattista). Il racconto si apre mischiando di proposito leggenda privata («sono nata in mezzo al Tevere, sulla barca-vongola di pietra tra le due anse che abbracciano l'Isola Tiberina») al caos del mondo post pandemico, eternato dalla «città postnucleare»; ma l'inizio della vita – cioè di tutti i guai – viene fatto coincidere con la morte del padre, stella fissa che d'un tratto scompare: «“Tuo padre è morto! Tuo padre è morto!” canzonavano, e ridevano: volevano dire: d'ora in poi hai qualcosa in meno di me e di tutti gli altri, d'ora in poi sei esposta alle nefandezze del mondo da cui io, mio padre vivendo, sono al riparo, d'ora in poi sei un agnello gettato in mezzo ai lupi. (Non mi è permesso essere più chiara: quando si scrive del proprio padre si perde la bussola, l'orientamento. Il padre rappresenta il nord, mentre scrivere ha i suoi punti cardinali, svincolati dalla biografia, fuori dalla sua griglia; così

questi due sistemi entrano in conflitto: l'ago schizza)». Nel segno del figmento paterno si sdipanano i mille rivoli della narrazione, il cui baricentro è dato da quest'assenza-presenza immedicabile, esorcizzata attraverso esperienze che portano la voce narrante a conoscere i propri desideri per sottrazione. La ricerca dell'equilibrio la porta via via a liberarsi del superfluo, delineando una galleria di situazioni paradossali e uomini inservibili, accomunati da un narcisismo – poco importa se manifesto o camuffato – che si traduce in atti mistificatori volti a predare l'altro. Ecco dunque il tirchio, lo stalker, i violentatori della lingua, il filosofo-plagiario, il medico farlocco sapientemente intrappolati in epigrammi usciti dalla penna d'un latino nato oggi: ma su tutti troneggia lo scrittore, emblema d'una fatuità al quadrato, dimostrazione di come non sempre a mente ammobilata corrisponda eguale caratura umana (a riprova che, come ricordava Garboli, l'intelligenza serve a chi non capisce): «Tratta la letteratura come la selvaggina da comprare al mercato, come dice Wilcock. Fino ad allora, sei solo una ragazzetta che scrive versi in camera sua. [...] Al ritorno in macchina, rabbuiato, mi chiedeva: “Secondo te, perché non mi hanno dato lo Strega?”». Esempi di vivacità magnetofonica come questo se ne trovano a iosa. Eppure lo *Stradario* ha il merito di smascherare l'inversa vanitas di chi pretende di cambiare l'altro, o voler essere amata non amando davvero: qui, più che nella galleria dell'insipienza al maschile, il segno del suo valore. (Unica pecca, la penuria di personaggi femminili: ne avremmo voluti di più: ma forse la narratrice è la Donna che racchiude l'universo dei possibili.) All'abbandono dell'intelligenza intesa come ossessiva volontà di controllo corrisponde l'entrare nel nostro campo visivo di largitori di gioia: la passione per le frivolezze

(tali sembrano agli inaffidabili) è declinata con do-  
viziosa che rivela la formazione antropologica dell'au-  
trice, quasi che si stia proseguendo l'avventura di *De*  
*Erotographia*, esplorazione delle manifestazioni del  
desiderio nella cultura visiva contemporanea.

I capitoli dedicati alle fragranze dimostrano quan-  
to avesse ragione Buzzati nell'inserire «quelli che  
odiano i profumi» tra le persone da detestare, oltre a  
ricordarci come chi ama limare le parole sia in gra-  
do di provocare un'anosmia all'inverso, ritrovando  
certi odori, istanti ricreandoli («al primo spruzzo si  
ha l'impressione che danno certi balconi a picco sul  
mare: si avverte lo schiaffo metallico del vento che  
porta il latte della lavanda cresciuta a ciuffi selvaggi  
sulla scogliera»). Correlativo di questa volontà di ri-  
comporre il mondo per *verba* sono le mosse formali  
predilette, dalla funzione-elenco alle metafore che  
fioriscono sui rami di periodi vertiginosi, tra Borro-  
mini e Guarini. Questa tensione tortile del pensiero  
è applicata anche all'incontro volto a medicare la di-  
sastrologia derivante dalla «cicatrice in fronte a ogni  
felicità» dell'assenza paterna: «Questo è un mistero,  
l'eterno mistero delle correnti amorose: perché pro-  
prio lui, tra tanti uomini presenti in quel posto? Solo  
perché lui guardò me? Ma non ci stavamo già guar-  
dando quando mi sono accorta che mi guardava? E  
perché sapemmo tutto subito, tutti e due sapemmo  
di cosa si trattava, qual era il punto, qual era la que-  
stione e il rischio connesso? Funziona, il destino, o  
è solo il confluire di casualità e di circostanze irri-  
levanti a produrre l'accordo amoroso tra due esse-  
ri umani? Per i due, tre minuti successivi ho fatto  
quello che faccio sempre al cospetto di uomo che  
mi interessa: ho ostentato indifferenza, frenando la  
cauta insidia contenuta nel suo sguardo al laser».

A è un Dioniso (e Arianna era il nome della donna,  
per molti aspetti simile alla voce narrante, di cui sen-  
za averla mai vista s'invaghiva il protagonista di *Tut-  
to cospira a tacere di noi*) collocato fuori dall'orizzonte,  
nella Sicilia delle origini, in grado di mettere sotto  
scacco ogni tentativo di sabotaggio della ex bimba  
cui non *risere parentes*. Lui cartesiano, lei nevrotica;

lei pessimista cosmica, lui ottimista della volontà:  
moltiplicato per mille attraverso la finzione, il duetto  
strappa risate per il suo non saper separare l'esercizio  
del pensiero («siamo persone da attesa, da sospensio-  
ne ludica del già certo, da friggitoria mentale») dalla  
goffaggine del sentimento: «L'ultima volta che sono  
stata lì ho setacciato le stanze in cerca del passag-  
gio d'un'altra donna. Sono corsa in camera sua, dove  
regna l'ordine cartesiano della sua persona pulita e  
intelligente. Ho aperto tutti i cassetti, quelli dello  
scrittoio, del comò. Ho controllato bene tra le calze  
in filo di scozia, tra le mutande, nel contenitore delle  
cinture. Ho frugato nelle tasche di tutte le giacche  
appese nell'armadio: emanano lievissime zaffate del  
profumo che gli ho regalato (Catania di Ciatu: la-  
vanda, benzoino, balsamo di Tolu, gelsomino e pelle  
scamosciata), la qual cosa mi commosse un istante,  
ma ero distratta dalla possibilità del suo delitto e  
dalla certezza del mio. [...] Quando è tornato ero  
davanti al portatile, seduta al tavolo del soggiorno.  
Mi ha fatto l'occholino, appoggiato le buste sul ri-  
piano della cucina. Poi è andato in bagno, fischieta-  
va (è sempre sereno, come i taglialegna la domenica  
mattina), e dunque in camera sua a cambiarsi. Poi  
è tornato, lo vedevo togliere le verdure dalle buste.  
Facendo avanti e indietro col frigo aperto, sempre  
fischiettando, mi ha chiesto: "Trovato qualcosa?"».

*Tutto cospira a tacere di noi* e *Mille esempi di cani*  
*smarriti* tessavano l'elegia dell'eros irrealizzato; *Stradario*  
racconta senza volerlo la dolce guerra che ani-  
ma l'amore quando resta (chi di noi del resto non ha  
frugato negli armadi d'un innocente?). Il racconto si  
conclude nel segno della non pacificazione, a rimar-  
care che il mondo non è illuminista, e l'accogliere  
in sé l'orizzonte della coppia è scelta da rinnovare  
giorno per giorno («Il vero amore invece ha spesso  
torto» dice lui, guardandosi il dito che non butta più  
sangue»). Perché *Stradario aggiornato di tutti i miei*  
*baci* è anzitutto un inno alla libertà di essere come si  
è, accettando i rischi che il rimanere fedeli a sé stessi  
e ciò a cui si tiene provoca; anche quello di scrivere  
un libro inclassificabile, e a buon diritto: unico.

## Gian Mario Villalta

### *Zanzotto dalla terra alla poesia. Un libro di Andrea Cortellessa*

«Doppiozero», 20 ottobre 2021



Recensione del lavoro di Cortellessa su Zanzotto edito da Laterza: «Ha una compattezza, una densità che attrae e avvince, e che impegna allo stremo il lettore».

Un libro che si deve maneggiare a lungo, iniziare, riprendere, iniziare di nuovo, portare in fondo con attenzione. *Andrea Zanzotto. Il canto dalla terra*, di Andrea Cortellessa (Laterza, 2021), ha una compattezza, una densità che attrae e avvince, e che impegna allo stremo il lettore, incalzando, innescando tema da tema, riprendendo motivi, svolgendo cellule di senso interne con un andamento compositivo avvolgente, allo stesso tempo centripeto e centrifugo. *Centripeto* perché il nucleo al quale sempre si ritorna è la relazione tra l'opera di Zanzotto e l'esistenza che il poeta compone nell'opera (rinvierei al virgiliano «componere curas», proferito da un Enea che sempre ha alle spalle un disastro e sempre fugge avanti sospinto da una necessità/desiderio). *Centrifugo* perché la realtà (materiale, sociale, storica, psichica) che l'opera di Zanzotto circoscrive, riscrive e interpola è in continuo rinvio e rilancio verso altro e altrove.

Il capitolo introduttivo espone già dalla prima pagina lo scarto rispetto alle consuetudini accademiche, non solo dicendo «io» (e su questo «io critico» ritorneremo), ma agganciando la biografia intellettuale dell'estensore alla vicenda del suo interesse per il poeta, e così anticipando il corpo a corpo che in seguito lo porterà a giocare liberamente la distanza interpretativa dall'opera di Zanzotto in ragione di

un richiamo costante alla dimensione esistenziale che la attraversa nella sua totalità.

E nelle medesime pagine introduttive intitolate con calco zanzottiano, e credo non senza ironia, *Il centro di lettura*, vanno rinvenute le premesse dell'intera operazione. Spero di individuare bene, semplificando assai, i passaggi:

1) La critica zanzottiana ha sempre insistito troppo sulla «superficie» testuale della sua poesia, privilegiando il *significante* sul *significato*, ovvero non indagando a fondo quelli che un tempo si sarebbero chiamati i *contenuti*, ma accanendosi sulle ragioni della forma (e Cortellessa in proposito accomuna le scuole di analisi formalistica o stilistica agli approcci psicanalitici, filosofici o di critica delle fonti); e circoscrive crediti e debiti nel nome di Lacan, così spesso ingombrante nell'interpretazione dell'opera del poeta;

2) La *densità* della pagina zanzottiana ha fatto trascurare l'*estensione* della sua opera. E proprio nell'estensione, invece, che comprende, con la poesia, le diverse forme di narrativa, saggistica e critica, si trova quella profondità che sfugge all'indagine della singola pagina di poesia o di prosa. Quindi l'autore si confronterà con tutto Zanzotto;

3) L'estensione dell'opera comporta un excursus temporale davvero notevole, che attraversa fasi

«Un libro che si deve maneggiare a lungo, iniziare, riprendere, iniziare di nuovo, portare in fondo con attenzione.»

diverse della società e della storia, percorrendo il Novecento e muovendosi oltre i limiti temporali e culturali del secolo. Uno Zanzotto, quindi, da leggere come nodo centrale del Novecento ma da non relegare al Novecento, poiché la parte della sua opera che si sporge nel nuovo millennio (con una «seconda trilogia»: a *Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni e Idioma*, si aggiunge e contrappone *Meteo*, *Sovrimpressioni*, *Conglomerati*) affonda nel nostro tempo attuale una parola necessaria. Di conseguenza, i giovani poeti, oltre che i giovani critici, dovrebbero tenerne maggior conto di quanto è oggi riscontrabile. Uno Zanzotto *futuro*, dunque, ancora tutto da leggere.

Il volume si dispiega poi perseguendo con diabolica acribia un'intenzione fondata: la complessità dell'opera zanzottiana si deve affrontare intessendo un testo che risponda con altrettanta complessità. Si può rendere conto della vertigine delle relazioni di parola e di pensiero che così spesso Zanzotto innescava soltanto ripercorrendone il movimento, riproducendo i segmenti del tracciato che di volta in volta segna. A un'opera-enciclopedia si può rispondere soltanto con una enciclopedica ricognizione degli interni collegamenti, rinvii e rimandi.

Il risultato è, per un lettore benignamente ostinato, un vero e proprio tesoro di connessioni ragionate, di acute segnalazioni bibliografiche, di inesauste notizie sull'autore e sull'opera. Quello di Cortellessa è a sua volta un libro-opera dove la critica (i suoi strumenti, le sue finalità) è teoricamente messa in scacco nel momento in cui tutte le strategie vengono assunte e inabissate nella ricerca di un nesso ulteriore tra opera e vita e, direi, tra vita ed esistenza. Ne è controparte significativa il fatto che all'iniziale tratto autobiografico che espone il proprio interesse critico Cortellessa faccia corrispondere un capitolo nel quale si ripercorre interamente (integrando le notizie già presenti nella *Cronologia* del Meridiano a

lui dedicato) la biografia documentabile del poeta di Pieve di Soligo. Un capitolo strategicamente importante, dal titolo significativo (dove *bio* e *grafia* sono separate da due frecce direzionali che portano da *bio* a *grafia* e viceversa), con il quale si vuole indicare che tra la vita e l'opera c'è uno spazio ulteriore, esistenziale, appunto, che ha una sua temporalità diversa dalla semplice successione cronologica, e che è proprio l'opera a dispiegare questa dimensione e a indicarcene le vie.

Per portare a compimento questo intento Cortellessa è costretto a destabilizzare la compattezza sia autobiografica che autoriale-accademica dell'interprete, muovendosi a sua volta con fulminea rapidità non solo tra temi e tempi diversi, ma anche tra testi e forme di testimonianza differenti. In un certo senso, ciò rende conto pienamente della condizione dell'interprete, che oggi deve rispondere dell'esponezionale progresso tecnologico dell'archiviazione, diversamente però lettore deve prestare attenzione alla dimensione temporale di un «io critico» che di fatto mantiene, in ogni pagina, il tempo dell'«oggi», in confronto con i molti decenni accolti nell'opera di Zanzotto.

Quando Cortellessa scrive, per fare un solo esempio: «Se oggi noi, col senno dello Zanzotto di poi e in particolare del *Galateo in Bosco*, possiamo...» indica un passaggio che riguarda la manipolazione di una temporalità che non può riguardare l'autore dell'opera, ma il critico che ne deve sostenere la validità. Non importa qui il contenuto dell'espressione, ma la formula, che vorrebbe comprendere un «senno dello Zanzotto di poi...», cioè come Zanzotto stesso si leggerebbe dall'altezza cronologica di un dopo che coincide con la stesura del *Galateo in Bosco*, è ipotesi critica in sé interessante, che deve però essere validata, come si diceva. E più in generale appare procedimento a volte avventuroso, quando si conosca il

modo di procedere di Zanzotto durante l'intero arco della sua produzione, che è quello di conservare, ritornandoci, appunti, abbozzi e testi conclusi, in un movimento di ritorno e ripresa che rinforza l'organicità dell'opera stessa ma pone qualche domanda supplementare sulla reale datazione.

È un problema, questo, al quale il critico risponde da par suo, con una fitta rete di ritessiture, senza però evidenziarlo tematicamente: Zanzotto «lavora» la datazione delle opere (e dei suoi ricordi) rinforzandone la coerenza complessiva nel tempo, tanto quanto concede credito alle diverse interpretazioni, che la moltitudine di indicazioni esegetiche autoriali indirizza su diverse piste, e che concorre a far lievitare la creatività degli approcci. Quella di Zanzotto è un'opera sempre in fieri nella sua dichiarata risposta all'esistere, e da questa apertura e instabilità, alla quale concorrono dichiarazioni, note e noticine disseminate in ogni direzione, acquisisce anche un irraggiamento di tempi e temi interni che si muove in ogni direzione cronologica. Vale a dire che questo passaggio al «senno di poi» e anche a «quello di prima» si vorrebbe esplicitato e validato più spesso, se non altro per non trovarsi disorientati nel percorrere le diverse serie cronologiche, perché il procedere muovendosi lungo l'arco dell'intera opera produce una costellazione di riferimenti che a volte rischia di diventare, per il lettore che sia un po' meno devoto zanzottista, nebulosa. Ciò non toglie che, soprattutto per il devoto zanzottista, ogni pagina sia ricca di spunti e proposte, sempre mirate e corroborate da riferimenti. Anzi, voglio annotare che nel libro ha luogo anche una sceltissima e cospicua «antologia personale» dell'intera opera zanzottiana, che da sola

«Un'immersione totale, come risposta all'annosa **crisi della critica**, che produce un esemplare manufatto culturale.»

varrebbe una ricognizione completa e merita una specifica considerazione.

Un altro pensiero che sovviene al lettore ammirato e a sua volta non poco «zanzottizzato» è che l'influenza culturale e soprattutto psichica dell'autore studiato sul suo studioso è così grande che il nesso conoscitivo tra l'oggetto di studio e il discorso che ne illustra i risultati è così stretto che spesso genera assimilazione «mentale». Qui, a proposito – ancora – dell'«io critico», si direbbe che è accaduto qualcosa che con l'opera di Andrea Zanzotto è frequente: essa ha un potere di attrazione, una forza di gravità che attrae l'interprete nel suo movimento così addentro da creare una sorta di simbiosi. L'enciclopedia quantità di testi chiamati a supporto esplicativo e interpretativo dell'opera zanzottiana risulta omogenea a quelli che la stessa opera propone, fagocitando l'interprete in una dimensione culturale che è del tutto affine, quasi familiare, cosa che un po' dovrebbe imporre un motivo di discussione dal momento che l'interprete, in questo caso, ha quasi cinquant'anni di meno dell'interpretato e, aggiunto, in un momento che vede quell'atmosfera culturale, fedelissima all'interpretato, non del tutto ancora vigente.

Un'immersione totale, come risposta all'annosa «crisi della critica», che produce un esemplare manufatto culturale, ma che rischierebbe alle sue estreme conseguenze la replica di quel *Pierre Menard autore del Don Chisciotte*, al quale Borges fa riscrivere l'opera di Cervantes, parola per parola, come più perfetta ermeneutica e lettura formale. Si tratterebbe, in fondo, di un esito non lontano da quella che potrebbe essere un'estrema «fantasia di avvicinamento», che nello Zanzotto critico vuole mettere in comune la realtà e l'esistenza delle quali il testo è di volta in volta sintomo, escrescenza, secrezione e *secretum*; ma è un limite ben sorvegliato, in fondo, come lo stesso Zanzotto insegna doveroso.

Se Zanzotto ha potuto scrivere che la poesia è sempre lode, legata a quello che – giocando con le parole di Freud – egli definisce «piacere del principio»,

«Non è facile recensire un libro che si presenta quasi come una riunione di famiglia, con tutto ciò che di perturbante le riunioni di famiglia mettono in campo.»

lode legata inoltre alla forza di espansione che ha in sé il desiderio stesso, alla potenza di vita e speranza che ha in sé la biologia, ha pure aggiunto che questa lode è sempre *collaudo*. Giocando sull'etimo, *cum-laudare*, e portandoci al quotidiano mettere alla prova noi stessi e la realtà, il nostro sentire e il nostro percepire, Zanzotto ci indirizza a un legame profondo tra la terra, l'uomo (l'animale parlante) e la lingua. E il rischio che Cortellessa si prende, nel suo inesausto scavo dentro l'opera zanzottiana, che è quello di diventare più zanzottiano dello stesso Zanzotto, appare come un rischio calcolato per evincere dall'opera del poeta trevigiano qualcosa che oggi è più che mai necessario: i motivi fondanti di una poesia che sia all'altezza della complessità del presente, certo, ma che, soprattutto, non desista di fronte alle domande che l'appartenenza alla terra e il mistero della lingua ci continuano a porre. Mi sembra che in tal senso, individuando questo profondo legame tra la terra e il poeta, un legame che ha la sua unica e vera sostanza nella lingua, il lavoro di Cortellessa centri il suo migliore e più necessario obiettivo.

Tutto il libro appare percorso da questa tensione, che nel capitolo conclusivo trova indicazioni ancora più esplicite. Da questo punto di vista, Zanzotto è interpretato davvero come *homo geographicus* qual è, dove lo *scrivere la terra* che il termine *geographicus* indica ha radice nel rapporto abissale che le forme del mondo, il corpo del parlante e la lingua (di tutti) rinnovano incessantemente. La collocazione del poeta, la sua appartenenza alla terra, viene in necessario risalto, al di là di quello che in termini heideggeriani Zanzotto stesso aveva espresso contro Heidegger, ovvero la visione «catastale» di quest'ultimo nel rapporto tra la lingua e la terra. In questo senso la

«mappa» che il poeta chiama all'immaginazione non propone un legame sostanziale con la terra, ma la necessaria continua ridefinizione, nella lingua che sempre si ricrea (vera immateriale e al tempo corporea sostanza), del tempo e del luogo di invenzione e riconoscimento reciproco del parlante con il proprio sé e con gli altri che lo attraversano/corrispondono. Un'ultima considerazione: nella riflessione finale che lega il lavoro sul dialetto agli haiku composti in lingua inglese di Zanzotto, forse sarebbe stato interessante includere un terzo dato di riferimento, che è il *petèl*, ovvero il *baby talk*, sul quale l'autore ha scritto molto e di più ha avuto commenti, a volte ispirati da fantasiose suggestioni.

*Il petèl* potrebbe rappresentare il polo esistenziale soggettivo di quello che il dialetto rappresenta sul piano della comunità e l'italiano come lingua ufficiale per la società, così come, giustamente, l'inglese è visto giocare il ruolo disgregante e allo stesso tempo di «collaudato» collante (se pure pieno di dissesti e fragilità) rispetto alla perdita, lontananza o tracollo dei primi tre.

Che altro? Si sarà capito che per uno zanzottiano, un po' zanzottista, alquanto zanzottizzato quale io sono, non è facile recensire un libro che si presenta quasi come una riunione di famiglia, con tutto ciò che di perturbante le riunioni di famiglia mettono in campo, e mi è impossibile dare conto di tutti i sorrisi e i susulti che si sono avvicinati leggendo, di tutti i «sì, sì» e i «però», nonché degli abbandoni al gusto di ritrovarsi a casa, riscoprirli così ancora più cara, fondante, vitale e misteriosa. Spero che questo libro venga discusso molto, come merita, e che molti condividano il coraggio che Cortellessa ha avuto nell'esporsi così tanto, con l'unica difesa di una scrittura densissima e obbligatoria.

