The background of the entire page is a close-up photograph of a terracotta roof. The tiles are arranged in a traditional overlapping pattern, with a central gutter. A small, succulent-like plant with purple and green leaves and tiny white flowers is growing out of the gutter, centered between two tiles. The lighting is natural, highlighting the texture of the terracotta and the details of the plant.

retabloid

marzo 2021

«Era proprio uno strano meccanismo il suo, viveva senza un solo pensiero in testa, immersa nelle frasi degli altri che immediatamente doveva ripetere come una sonnambula, ma con suoni diversi.»

—Ingeborg Bachmann «Simultaneo»

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
marzo 2021

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

La foto di copertina è di Franco Terracciano.

Gli Atomi di pp 5-7 sono i selezionati della call #5
– Conversazioni di famiglia, 10 dicembre 2020-31
gennaio 2021.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,
illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono
sfuggiti.

redazione@oblique.it

Gli Atomi della call #5 – Conversazioni di famiglia

Leonardo Biancanelli, <i>Vuoto a rendere</i>	5
Francesca Maria Federici, <i>Pioggia sull'asfalto ad agosto</i>	6
Simone Lisi, <i>L'album di nozze dei divorziati</i>	7

Gli articoli

# <i>New media, old stories</i>	
Renato Nicassio, leparoleelecose.it, primo marzo 2021	9
# <i>L'amore è sempre stato la mia Guerra</i>	
Laura Piccinini, «D» di «la Repubblica», 6 marzo 2021	14
# <i>Cyberpunk</i>	
Simone Pieranni, «L'Espresso», 7 marzo 2021	18
# <i>Amanda, poetessa in cerca di traduttore</i>	
Anna Lombardi, «la Repubblica», 12 marzo 2021	21
# <i>«Non mi fanno tradurre Amanda perché sono un uomo bianco.»</i>	
Francesco Olivo, «La Stampa», 12 marzo 2021	22
# <i>Chi può tradurre Amanda Gorman? «È un caso di fanatismo, ma solo imprenditoriale.»</i>	
Adalgisa Marrocco, huffingtonpost.it, 12 marzo 2021	23
# <i>«Si traduce la lingua, non il colore.»</i>	
Ilaria Zaffino, «la Repubblica», 15 marzo 2021	26
# <i>Martina Testa: «Nel “caso” Gorman la traduzione non è il problema.»</i>	
Luca Peretti, dinamopress.it, 17 marzo 2021	28
# <i>La poesia delle catene</i>	
Simonetta Sciandivasci, «Il Foglio», 20-21 marzo 2021	32

# «Quanta adrenalina per tradurre Amanda.»	
Marco Bruna, «la Lettura», 28 marzo 2021	36
# Dylan Thomas. Perché leggerlo ora	
Franco Cordelli, «Corriere della Sera», 12 marzo 2021	38
# Tutti abbelliti come ci chiede Instagram	
Vanni Codeluppi, «la Lettura», 14 marzo 2021	41
# Zagajewski, il poeta dell'esilio	
Wlodek Goldkorn, «la Repubblica», 23 marzo 2021	44
# Voce straordinaria per vite ordinarie	
Roberto Galaverni, «Corriere della Sera», 23 marzo 2021	45
# Gli effetti di TikTok (e dei pianti dei ragazzi) sull'editoria	
Francesca Faccani, «Rivista Studio», 25 marzo 2021	47
# «Perché m'innamorerai di un giornale.»	
Eugenio Scalfari, «la Repubblica», 26 marzo 2021	49
# Traduzioni, impegno e identità	
Claudia Durastanti, «Internazionale», 26 marzo 2021	52
Le recensioni	
# Discorsi familiari in frammenti sparsi	
Elisabetta Rasy, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 28 marzo 2021	63
I ripescati	
# Teresa Ciabatti. «Sembrava bellezza», ma non lo è...	
Davide Brullo, «il Giornale», 9 febbraio 2021	66

Leonardo Biancanelli

Vuoto a rendere

Ero disteso sul prato. Tenevo gli occhi chiusi, il volto immerso nell'erba che mi inumidiva le palpebre e, seppure non stessi dormendo, sognavo gli incroci sghembi degli uccelli, il rumore cartilagineo delle loro ali e lo schiocco che fanno contro i muri d'aria e le correnti.

Mio padre mi osservava dalla soglia di casa.

«Ti senti solo?» disse.

Ricordo mio padre che mi parlava per massime da quando ho iniziato a ricordarmi di lui.

«La solitudine ti porterà lontano» disse. «Insieme a qualcuno, invece, si rimane nei pressi di un centro comune e non ci si sposta mai.» Così mi confessava perché in quegli stessi ricordi non vi fosse il posto per mia madre.

Se oggi osservo lo specchio vedo i segni del viaggio e del tempo, di notte le pieghe della mia pelle restano impresse sulle lenzuola. Non c'è nessun centro tra quelle grinze, non c'è nient'altro che l'immagine del mio corpo disteso per ore.

«Da solo arriverai lontano», così mi disse.

Lo so io dove sono arrivato. Da nessuna parte.

A quel prato e a quella soglia, ecco dove sono arrivato.

Leonardo Biancanelli è nato a Fiesole nel 1993. È studente magistrale di Lettere moderne alla Statale di Milano e videoeditor freelance. Fa parte del collettivo di scrittori In fuga dalla Bocciofila e scrive sull'omonima rivista on line.

Francesca Maria Federici

Pioggia sull'asfalto ad agosto

La casa si trova nella bassa, accanto alla ferrovia. Appena il treno fischia da lontano, c'è chi smette di impastare la torta di riso o di spruzzare il verderame sulle viti, per corrergli incontro urlando ciao e agitando la mano.

I mattoni rossicci dell'aia sono coperti di muschio, nonostante ci si accanisca a grattarlo via con il rastrello. C'è acqua dappertutto e c'è una bambina. Nuda, libera. Riempie un secchiello dalla bocca spalancata di una statua con il naso rotto. O se ne sta accovacciata al centro di una piscinetta gonfiabile schizzando apposta chi passa di lì.

Uno zio a torso nudo dà da bere alle ortensie e lancia l'allarme prima che il cane riesca a intrufolarsi in casa, fradicio e sporco per aver sguazzato nella roggia. Incredibile come rida, quella bambina, tutte le volte che lo sente gridare «arriva l'appestato!» così forte che spaventerebbe chiunque, ma non lei.

Dalla cucina il richiamo di una nonna o di una zia, poco prima di mettersi a tavola sotto l'albero di fico.

La sera, nel lettone con il materasso sfondato, è l'ora delle storie. Un bisnonno sopravvissuto al campo di concentramento grazie al desiderio di cioccolata, una cugina che regalava fichi ancora acerbi ai soldati tedeschi per prenderli in giro. Le dicono di non aver paura e di guardare il lumicino. In un attimo si ritrova il lenzuolo fresco sotto il mento e gli occhi a mezz'asta, mentre qualcuno le fa i circolini sul polso. Non farà in tempo a sentire l'indovinello, non saltellerà in giro felice di aver dato la risposta giusta.

Per un gioco di recettori l'odore di asfalto bagnato si trasforma in quell'aia umida e scivolosa. Le succede spesso di tornarci quando ad agosto la pioggia in città si schianta contro il bitume rinsecchito, sprigionando un'ovatta invisibile di calore. Sul marciapiede resta soltanto un precipitato di ricordi mischiati al sentito dire.

«Chi è l'amore della nonna?»

Quanto vorrebbe poterlo indovinare ancora una volta.

Francesca è nata nel 1988 a Milano. Verso i vent'anni ha iniziato a scrivere poesie e nel 2013 ha partecipato come finalista al premio Lerici Pea – Lucia Roncareggi. Si è laureata in Giurisprudenza e ha sempre preferito il diritto penale. Fa l'avvocato e l'anno scorso ha conseguito un dottorato di ricerca. Ora sente che è arrivato il momento di scrivere di più e più spesso.

Simone Lisi

L'album di nozze dei divorziati

Nel cassonetto. Nel cassonetto dell'indifferenziata. Nel cassonetto della carta, erroneamente, perché trattasi di carta plastificata. Nel cassonetto della plastica, perché era quello più vicino, ma chi l'ha buttato via non era dell'umore di stare lì a pensare dove fosse giusto. Nel cassonetto dell'umido con un fine malevolo, come chi inquina le falde o butta le sigarette nei boschi, sperando che tutto quanto vada in rovina. Su una mensola, a prendere polvere. In mezzo a videocassette su cui è stato registrato molte volte, ma che oggi nessuno guarda più. In una libreria, sugli scaffali in alto (a volte il figlio, quando è solo in casa, si arrampica e apre l'album per vedere qualcosa che gli è familiare, ma di cui non ha memoria). In un cassetto, dove vanno ad accumularsi molte cose importanti e inutili. Nella soffitta di un vecchio genitore, morto. In un garage, finché il garage non viene venduto. In un mercatino delle pulci, invenduto, cinque euro. In un mercatino abusivo, in una piazza, su un telo di stoffa, offerta libera. In una valigia gettata lungo le sponde del Mugnone. In un falò sulla spiaggia, come rito purificatorio, che però non ha altra conseguenza se non d'intossicare chi sta sottovento. Fatto a pezzi con le trinciapollo, poi buttato tutto nel cesso. In un cassetto di legno massello, sotto alla biancheria, avvolto in carta da pacchi marrone con su scritto: **NON APRIRE PRIMA DEL 2050**. Sfogliato con lentezza un lunedì mattina in cui non si lavora. Buttato nel cestino dopo aver scelto un'unica foto da salvare, foto che quella stessa mattina si porta dal corniciaio (foto che non si va mai più a ritirare).

Simone Lisi (Firenze, 1985) ha esordito con racconti brevi su antologie, riviste letterarie e quotidiani («Verde», «L'inquieto», «Wojtek»). Nel 2018 ha pubblicato per effequ il romanzo *Un'altra cena, o di come finiscono le cose*. Fa parte del collettivo In fuga dalla bocciofila e dal 2017 è nella giuria del premio Prato Poesia. Lavora presso la libreria Todo Modo di Firenze. Per la primavera del 2021 è prevista l'uscita del suo nuovo romanzo, sempre con effequ.

8x8

si sente la voce

2021

just one night

Oblique



Deadline per l'invio dei racconti: 6 aprile 2021
Regolamento su www.oblique.it

Renato Nicassio

New media, old stories

leparolelecose.it, primo marzo 2021



La narrativa contemporanea e la rivoluzione digitale.
Internet e le tecnologie collegate non sembrano così
decisivi. Discorso diverso per la saggistica

Iniziamo da una scena ipotetica. Un lettore comune – un proverbiale, quasi mitologico lettore comune – entra in una libreria ben fornita alla ricerca di un libro. Non ha in mente nessun titolo ma un paio di cose le sa già. Primo, non vuole leggere poesia (è pur sempre un lettore comune). Secondo, non vuole leggere classici. Vuole qualcosa di contemporaneo, qualcosa di cui non ha sentito parlare a scuola. Siccome è un lettore di ampie vedute, diciamo che vuole qualcosa di pubblicato negli ultimi vent'anni. Si dirige prima nel reparto di saggistica. Qui sfoglia libri di economia, politica, sociologia, comunicazione, neuroscienze, e chi più ne ha più ne metta. Dalla sua disordinata rassegna trae un'impressione semplice e immediata: negli ultimi vent'anni il mondo è cambiato e il responsabile di questo cambiamento è internet. Con in mente quest'idea si dirige nel reparto di narrativa. Qui sfoglia romanzi e persino qualche raccolta di racconti. Sfoglia un po' di tutto – autori italiani, americani, inglesi, tedeschi, francesi, svedesi – e ne trae un'impressione opposta alla precedente: negli ultimi vent'anni il mondo non è cambiato granché. Internet e tutto quello che si è portato dietro non è poi così importante. Il lettore comune rimane perplesso e si domanda dove sia la verità. La perplessità del nostro lettore comune non è solo sua. È stata espressa da critici, giornalisti, oltre che

– naturalmente – dagli stessi lettori, comuni e no. La dicotomia in cui si imbatte è allora sì un po' esagerata ma tutt'altro che inventata. Negli ultimi anni, quasi tutti i saggi, a prescindere dal tema affrontato, mettono internet in primo piano. Leggendoli si apprende che la rete e le tecnologie collegate hanno cambiato la nostra economia, la nostra società, il nostro lavoro, la nostra politica, il nostro amore, persino – sostiene qualcuno – il nostro cervello. Eppure, se si legge la narrativa degli ultimi anni, internet e le tecnologie collegate non sembrano così decisivi. Certo, ci sono libri che fanno del mondo digitale il loro tema principale ma si tratta spesso di testi riconducibili alla letteratura di genere che più che raccontare l'attualità ne immaginano sviluppi e distorsioni ulteriori (sono cioè testi di fantascienza, technothriller, distopie...). Oppure sono libri nati su e dal web, scritti da blogger, youtuber, influencer, che cercano di tradurre quel mondo direttamente su carta. In ogni caso, si tratta di libri che non hanno il lettore comune come pubblico di riferimento, tanto che nelle librerie vengono spesso disposti in scaffali ad hoc. Nella produzione narrativa che vuole invece interessare al lettore comune e vincere premi che lo attirino, le tecnologie digitali sono spesso assenti oppure, se presenti, alquanto passive: non sono centrali nelle vite dei personaggi, non sono determinanti ai

fini della trama. Così può capitare, e capita, che un romanzo pubblicato nel 2000 e uno pubblicato nel 2020 presentino uno «sfondo tecnologico» pressoché identico anche se tutti – se interrogati a riguardo – giureremmo che molto, nel frattempo, è cambiato. L’ambientazione di molta narrativa contemporanea è di fatto un presente generico in cui esistono certo la rete, i computer, i telefonini, eccetera, ma questi non vengono usati né tanto né come oggi. La rivoluzione digitale è avvenuta ma nella narrativa, a differenza della saggistica, finora non sembra aver lasciato grandi tracce. Come il nostro lettore comune verrebbe da chiedersi dove sia la verità.

Una prima risposta possibile è molto semplice. Il problema non esiste. Hanno tutti ragione. Forse il mondo *in generale* è davvero cambiato grazie o a causa di internet e delle tecnologie digitali e la saggistica, di conseguenza, registra e discute quel cambiamento. Ma forse le persone – le persone in particolare – non sono cambiate o comunque non tanto. Prese singolarmente, forse, le persone restano sempre dei cacciatori-raccoglitori alle prese con problemi da cacciatori-raccoglitori: inseguire un obiettivo, combattere per raggiungerlo, trovare un compagno con cui riprodursi, sopravvivere finché ce la si fa. E se è vero che la letteratura si occupa proprio delle persone in particolare (la letteratura, ha scritto una volta Philip Roth, è la grande particolareggiatrice), è allora normale che trascuri i cambiamenti collettivi per concentrarsi sui fondamentali individuali. Del resto, quel che ci interessa in un romanzo o in racconto sono le relazioni tra i personaggi, le loro azioni, le loro emozioni. Non certo gli strumenti che usano. Vogliamo sapere cosa fanno, cosa provano, perché. Tutto il resto è più o meno accessorio.

«La letteratura si trova più a suo agio con gli **oggetti desueti** che con quelli moderni.»

Possibile. È però difficile negare che gli strumenti che usiamo oggi non sono semplici accessori ma modificano notevolmente, se non le emozioni, di certo le relazioni e azioni che esperiamo. Cent’anni fa, per comunicare con un amico lontano potevano servire giorni. Oggi, pochi secondi. Vent’anni fa, era facile perdersi per le strade di una città sconosciuta. Oggi, è quasi impossibile. Che questo non cambi qualcosa – molto – nelle storie da raccontare è un po’ sospetto. Forse, c’è in ballo qualcos’altro. Un’antipatia di fondo, per esempio. La letteratura si trova più a suo agio con gli oggetti desueti che con quelli moderni: medioalta tecnologia e medioalta letteratura non sono mai state grandi amiche. È, tra le altre cose, una questione di concorrenza: la letteratura si basa su una tecnologia antica, il libro, che si vede continuamente minacciata dalle altre più moderne. La macchina fotografica, la televisione, il computer, il cellulare, la rete eccetera sarebbero allora dei nemici – dei nemici che sottraggono spazio e soprattutto pubblico – e in quanto tali vanno combattuti. Per farlo la letteratura ha due strategie principali. La prima è raccontarli come strumenti negativi. È quasi un luogo comune: i personaggi che fanno uso di tecnologie moderne, nei libri, ne fanno spesso un abuso. Agli occhi dei lettori risultano dunque dei disadattati che vivono in modo artificiale, inautentico, non positivo. La morale che se ne ricava è così facile che viene persino insegnata a scuola: i libri fanno bene, tutto il resto fa male. Quando poi la tecnologia moderna diventa il tema della storia, il racconto negativo si intensifica e sale di livello. Quando per esempio il romanzo decide di raccontare il mondo di internet, la narrazione diventa una critica aperta, se non una denuncia, se non addirittura una distopia. I libri fanno bene, tutto il resto – se continua così – farà molto, molto male. La seconda strategia, dal canto suo, è ancora più semplice e forse per questo, come notato dal lettore comune, più diffusa. Consiste nell’ignorare o minimizzare la tecnologia, i suoi effetti, i suoi cambiamenti, e raccontare delle storie che funzionano indifferentemente con o senza Google, con o senza

social, con o senza smartphone. In questo modo, la letteratura preserva il proprio spazio e rivendica la propria utilità. Chi vuole sapere di persone chine su uno schermo che litigano con sconosciuti dall'altra parte del mondo e che comprano monete che non esistono ma che consumano più energia di una piccola nazione può aprire la finestra, vedere la tv, leggersi un saggio. Chi vuole altro, chi vuole sapere che c'è altro, basta che si goda la letteratura.

I processi alle intenzioni sono però sempre dubbi. Forse davvero a molti scrittori internet e tutto quello che si tira dietro non piace e allora o ne parlano male o più spesso non ne parlano affatto. Ma se l'impressione del nostro lettore comune è corretta, per spiegare una situazione tanto generale non ci si può basare su un'idiosincrasia. Del resto, se è vero che i lettori cercano sempre un qualche tipo di identificazione in ciò che leggono, sarebbe sciocco per uno scrittore rinunciare a dei collegamenti così vistosi con la loro realtà. Oltretutto, se si considera la forma della scrittura di molti romanzi contemporanei è facile trovarvi consonanze – se non influenze – con la forma della scrittura del mondo digitale: predilezione della paratassi, uso frequente della sintassi nominale, passione per il frammento incisivo, amore per l'anafora... Scrivere come su internet ma senza considerare internet non ha senso se internet lo si odia. Allora, accanto a una possibile volontà di non raccontare qualcosa, si potrebbe forse considerare una più concreta difficoltà di raccontarla. Forse scrivere di internet – o meglio: scrivere *considerando* internet e le tecnologie digitali – non è solo brutto ma è soprattutto complesso.

A grandi linee si possono individuare tre livelli di complessità: di età, di passo, di narrazione.

Una prima difficoltà, in effetti, è costituita semplicemente dall'anagrafe. Gli scrittori di quaranta, cinquanta, sessant'anni – e sono quelli più affermati e letti – possono trovare ostico scrivere di cose che conoscono poco, male o che addirittura non conoscono affatto. Non sono nativi digitali e ogni loro esplorazione del mondo digitale rischia di essere non solo

complessa ma anche pericolosa: poco seducente per il loro coetaneo pubblico di riferimento e molto ridicola – liquidabile con un istantaneo *ok, boomer* – per i più giovani. Meglio dunque ridurre al minimo le incursioni e giocare con i fondamentali: amore (trovare o perdere), famiglia (distruggere o ricomporre), società (criticare o denunciare), morte (piangere o consolare). Ora, se così fosse, basterebbe aspettare dieci anni per vedere cambiare la situazione. Quando i ventenni di oggi, che non usano il cellulare per telefonare e il computer per scrivere, pubblicheranno i loro libri e le vecchie generazioni lasceranno la scena editoriale, le storie e i personaggi di romanzi e racconti rifletteranno meglio la nuova era digitale. E in effetti, a leggere testi di autori giovani oggi, qualcosa già si nota. I personaggi si googlano tra loro, vedono filmati su YouTube, cercano consigli o lavoro on line. Anche qui, però, c'è spesso qualcosa che non convince: rimane l'impressione di uno sfondo staccato e non integrato. Gli oggetti tecnologici, per esempio, non sono quasi mai usati al massimo delle loro reali possibilità: il cellulare, come sappiamo, è oggi macchina fotografica, videocamera, computer, gps, lettore mp3 eccetera, ma nei libri fa sempre una o due cose soltanto e mai contemporaneamente. Le, per così dire, «azioni digitali» dei personaggi sono poi spesso generiche, non hanno specificazioni concrete: si chatta ma non si dice dove, si cercano informazioni o si comprano oggetti on line ma non si dice come o con cosa. Soprattutto, poi, la storia vera sembra sempre procedere altrove (anche nel passato, con l'uso di flashback) dispiegandosi e risolvendosi indipendentemente dalla tecnologia dei suoi protagonisti. Forse l'età, da sola, non rende automaticamente facile l'impresa.

Un secondo livello di complessità che può aiutare a spiegare la questione è la velocità che internet e le tecnologie digitali proiettano all'esterno. Tenere il passo è difficile e potenzialmente frustrante: si rischia di scrivere di cose che, al momento della pubblicazione, sono già scomparse e dimenticate. Non è un problema da poco. Il tempo necessario affinché qualcosa sia rimpiazzata da qualcos'altro si

è accorciato parecchio negli ultimi anni. Questo può impedire a una tecnologia (o a una modalità di utilizzo di una tecnologia) di sedimentarsi abbastanza da essere riconoscibile nel futuro prossimo venturo. Il risultato è che oggi un romanzo dei primi anni Duemila in cui i personaggi si scambiano cd per masterizzarli rischia di apparire più alieno di un romanzo epistolare dell'Ottocento. Il tutto diventa ancora più accentuato se si sbarca nell'immaterialità del web. È facile parlare del presente, in generale, come l'età dei social network ma un romanzo in cui il protagonista usa Facebook, per un lettore diciottenne è già un romanzo vecchio, un romanzo che non parla dell'attuale. Basta vedere cosa succede quando, a scuola, si fa leggere qualche pagina di *Il cerchio* di Eggers: gli insegnanti si aspettano che gli studenti si riconoscano; gli studenti non capiscono in cosa dovrebbero riconoscersi. Di fronte a ciò, non si può allora biasimare la prudenza con cui gli scrittori inseriscono il mondo digitale nel loro universo narrativo. Qualcosa che cambia in fretta non è mai un oggetto semplice da raccontare e può persino venire il dubbio che sia inutile farlo. In fondo, ciò che non dura non è importante. Meglio allora mantenersi sul vago, senza esagerare. Inseriamo i computer ma non soffermiamoci troppo su quello che ci si fa. Mettiamo gli smartphone nelle tasche dei personaggi ma non facciamoglieli usare troppo. Lasciamoli chattare, praticare e-shopping, flirtare con sconosciuti ma non diciamo bene dove e come lo fanno. Magari nell'immediato si perde di concretezza e di verosimiglianza ma forse si guadagna la sopravvivenza sul più lungo periodo. L'ultimo livello di difficoltà è il più interessante perché più generale: forse, internet e le tecnologie collegate sono difficili da raccontare perché, di principio, ostacolano la costruzione di una storia. Per capire meglio la questione poniamoci due domande molto complesse e diamoci due risposte molto semplici. Che cos'è una storia? Una storia è una successione di eventi disposti secondo un qualche significato. Che cos'è una tecnologia? Una tecnologia è uno strumento che interviene sulla realtà per controllarla

(e modificarla, e migliorarla). Ne consegue che inserire una tecnologia in una storia significa controllare meglio la successione dei suoi eventi, esercitare su di loro un potere maggiore. Nella vita di tutti i giorni succede di continuo: l'automobile, il televisore, il telefono, la penna... qualsiasi tecnologia che usiamo ci consente di tenere un po' sotto controllo la realtà, di ridurre un po' la sua componente di mistero e casualità. E nella vita di tutti i giorni è certo un vantaggio. Ma in una storia da raccontare il controllo della realtà, la riduzione di mistero e casualità, sono più un intralcio che una risorsa. Un esempio concreto. *Scherzetto*, breve romanzo di Domenico Starnone del 2016, racconta della convivenza forzata tra un nonno settantenne e un nipote quattrenne. A un certo punto, il nipote chiude il nonno fuori al balcone. La porta è difettosa e non si può aprire né dall'interno né dall'esterno. È il culmine della tensione narrativa. Entrambi i personaggi sono in pericolo. Sul balcone piove, è notte, fa freddo: una brutta situazione per un anziano. In casa, un bambino piccolo lasciato solo può fare di tutto: mangiare o bere cose che non dovrebbe, cadere, tagliarsi. Che fare? La risposta più semplice, quella che a tutti oggi verrebbe in mente sarebbe: telefonare per chiedere aiuto. Ma non si può. Il nonno ha lasciato il cellulare all'interno, è troppo vecchio per portarlo sempre con sé. Il bambino è troppo piccolo per saperlo usare. La risposta più semplice non è allora possibile. Bisognerà inventarsi altro e noi potremo assistervi. L'assenza della tecnologia telefono trasforma una banale rogn domestica in una tesa situazione narrativa. Non è una faccenda nuova. Già il treno – e poi l'auto e poi l'aereo – avevano sferrato brutti colpi alla narrativa d'avventura. Ma internet e le tecnologie collegate risultano, da questo punto di vista, assai più ingombranti. Consentono di fare molte cose, di conoscere molte cose, e senza un vero vincolo territoriale: sono ovunque e le si possono portare sempre con sé. Il controllo potenziale esercitato sul corso degli eventi si fa maggiore e le occasioni narrative, di conseguenze, si restringono. Lo smartphone, in tal senso, è il nemico per eccellenza.

Chi ha uno smartphone e lo sa usare è un personaggio assai difficile da inserire in una storia perché è assai difficile da mettere in difficoltà: non lo si può far perdere in una città sconosciuta (ha il gps), non lo si può tenere all'oscuro di qualcosa (ha i social, ha le chat, ha Wikipedia), non si può impedire che abbia le prove di ciò che vede (ha una videocamera), non si può renderlo sprovvisto di un documento o di un oggetto molto a lungo (ha un cloud, ha Amazon). Ben si capisce che una storia popolata da personaggi così rischia di essere una storia poco emozionante e molto breve: attese, equivoci, inconvenienti, curiosità sono ridotti al limite e con loro la narratività degli eventi. Romeo e Giulietta, oggi, non si ucciderebbero per errore: si scambierebbero i dettagli del piano via messaggio vocale. Hercule Poirot, oggi, non dovrebbe aspettare tre giorni il telegramma a conferma di un sospetto: la polizia gli manderebbe una mail in giornata. Oggi, insomma, sapere qualcosa è più facile che non saperla. E se questo è un bene per la realtà, è un male per la narrativa. L'ignoranza, si legge nell'*Encyclopédie*, è una sorta di via di mezzo tra la verità e l'errore, e quel tragitto – verso la verità o verso l'errore – è spesso l'oggetto della narrazione di romanzi e racconti. Se sparisce o si accorcia è un problema. C'è poi un'ulteriore difficoltà che le tecnologie digitali, smartphone in testa, pongono alla narrativa: la loro componente visuale. Internet, ai primordi, era un mezzo principalmente verbale: lo si fruiiva leggendo e scrivendo. Oggi, lo si fruisce sempre più vedendo e ascoltando. *Show, don't tell*: così recita un vecchio consiglio per gli scrittori. Non raccontate quello che accade ma mostratelo. Ora questo consiglio è sbarcato nella vita reale. Non si racconta più una cena agli amici. La si mostra con le foto dei piatti consumati. Non si racconta più un concerto ai propri genitori. Si mostra il video delle canzoni migliori. Tradurre tutto questo su pagina è complesso e persino antipatico. Scrivere di personaggi che mostrano invece di raccontare o che raccontano mostrando significa usare diversamente le parole, far parlare di meno i personaggi, e se i personaggi

«Ora le finestre sul mondo sono ovunque, persino **in tasca**.»

parlano meno tra loro, di cosa – e come – si scrive? Beninteso, tutte queste difficoltà sono condivise anche dalla saggistica. Quanti saggi degli ultimi anni sono «invecchiati male» a causa della velocità della rivoluzione digitale? Tantissimi. E tuttavia la saggistica sembra riuscire a gestirle meglio. A prescindere dall'anagrafe, chi scrive un saggio deve padroneggiare il tema e conoscere i cambiamenti recenti avvenuti nel campo. Anzi, spesso e volentieri, si scrive un saggio proprio per analizzare i cambiamenti recenti avvenuti nel campo che si studia. La velocità di questi cambiamenti, come detto, è un problema anche per la saggistica ma i saggi più che tenere il passo cercano di misurarlo e hanno dunque meno remore nell'esaminare e nominare il contemporaneo. Soprattutto, però, il vantaggio decisivo della saggistica è legato alla sua minore componente narrativa. Certo, molti saggi raccontano delle storie ma non devono, tecnicamente, costruire una storia. L'impatto di internet e delle tecnologie digitali sulla vita dei personaggi non è dunque un ostacolo che deve essere superato, aggirato, o ignorato – anzi, può costituire esso stesso il fulcro dell'interesse. La finestra che si apre sul mondo è una vecchia metafora della letteratura. Le storie che si scrivono raccontano ciò che si vede da quella finestra o cosa succede quando si tenta di aprirla. Ma ora le finestre sul mondo sono ovunque, persino in tasca, e si aprono con immensa facilità. La saggistica indaga la loro proliferazione e come quest'ultima cambia i vari settori dell'attività umana. La narrativa, davanti a tutta questa vista, si trova spesso in imbarazzo e preferisce distogliere lo sguardo e fissarlo su altro: un presente a bassa intensità tecnologica o un passato privo di tutta questa tecnologia. Se questo sia un male o un bene, è questione tuttora aperta. A deciderlo sarà, come sempre, il nostro lettore comune alla cassa della libreria. O, naturalmente, sul carrello di Amazon.

Laura Piccinini

L'amore è sempre stato la mia Guerra

«D» di «la Repubblica», 6 marzo 2021

È movente per sfuggire alla depressione, personale e politica. È ideologia, per Jennifer Guerra. Ma qual è l'amore più urgente e moderno? «Quello disinteressato.»

In amore come in politica, nel privato come nel pubblico: «Oggi la postura vincente sembra essere quella del disilluso. È quella dominante. La squadra dei cinici di professione si sentono portatori della verità assoluta e “amano” ricordare a tutti che loro hanno già capito: che – per esempio – l'amore è una fregatura. E così il resto. Dobbiamo sempre dimostrare che qualcosa ci fa schifo, specie se piace a tutti. Ma se sei disilluso sei facilmente depresso, demotivato verso ogni causa: perché combattere se a nulla serve?». Così dice Jennifer Guerra, venticinquenne al suo secondo saggio, *Il capitale amoroso. Manifesto per un eros politico e rivoluzionario*, in uscita [...] per Bompiani (dopo *Il corpo elettrico*, Tlon), tutto made in Italy, senza bisogno di traduzione né settimane in classifica da strombazzare, con un titolo così, pretenzioso e politico (alla Marx o Piketty, anche se l'autrice teme più che venga preso per un manuale di self-help). Del resto è una questione seria, Guerra lo è sempre: l'ironia è di una generazione fa. «L'amore è considerato un movente ridicolo, obsoleto, antimoderno. Da creduloni che non ricordano il finale di *Pretty Woman* (con la voce fuori campo: «Benvenuti a Hollywood!»). Invece è l'ultimo movente che ci resta per uscire dalla depressione: politica, personale. Darebbe più spinta dell'ideologia, oramai data per dispersa.»

Lei dice che l'amore non è una cosa che ci capita, ma una faccenda pubblica sulla quale prendere una posizione, radicale, rivoluzionaria, più intransigente di quella espressa con il voto. Qual è l'equivalente di sinistra e di destra, per fare una domanda scontata?

La risposta facile è che a destra si sceglie di amare nel modo più tradizionale e a sinistra in quello più coraggioso (il supporto Lgbtq); la risposta difficile è che siamo spaventati dal viverlo autenticamente, e finiamo per scegliere la squadra dei romanticoni o quella dei disillusi, entrambe passive. A sinistra c'è la convinzione radicata che l'amore è stupido, perché lo si confonde con i rituali borghesi a cui ci si sente in dovere di sentirsi superiori. Si fanno tanti discorsi sulla liberazione dell'amore, ma c'è ancora pregiudizio verso le scelte individuali.

Perché pare fuori luogo o fuori sincrono dire che si fa qualcosa «mossi dall'amore»? Che movente è?

Un movente inutile. Barthes diceva che l'amore è osceno perché cade fuori dal tempo interessante: se autentico è disinteressato, e invece nel tempo in cui viviamo le uniche cose che contano sono quelle che possono avvantaggiare qualcuno. Quello che mi affascina è che non serve a niente, eppure non possiamo stare senza.



Lei scrive: «Amore come azione costante, non sentimento irrazionale e indomabile. E se non ne hai uno, ce ne sono tante forme». Ma non è un ripiego da «gattara», la settantenne fuori mercato perché non ha trovato altri esseri di cui innamorarsi?

La femminista bell hooks [con iniziali in minuscolo, Ndr] fa un discorso che per me è fondamentale a ogni livello, in amore come in politica: è utile cominciare a pensare che non è qualcosa che capita e basta, dandoci una scusa per sfuggire dalle nostre responsabilità. Perché è così che si giustifica anche la violenza: «Non l'ho fatto apposta, non succederà più», ma poi succede di nuovo, e succede perché abbiamo deciso di compiere nuovamente quell'azione. Può esserci della fortuna, certo, la casualità del trovarsi non dipende dalla nostra volontà nell'incontrare la persona giusta, ma poi quell'amore va coltivato, protetto, rinforzato con le nostre azioni. Qualsiasi tipo d'amore, anche quello tra amici, tra genitori e figli, tra noi e gli altri. Per questo dico, viva le gattare.

Vale anche per lei esercitare il potere di scegliere se buttarsi o no, «investire» o no?

Io stessa, a venti anni, ho fatto una scelta con conseguenze molto materiali che nessuno capiva, a momenti nemmeno io, come se fosse scattata una molla che non sapevo di avere, e che avrei dovuto difendere davanti agli altri, costantemente. Una scelta politica [seguire il suo compagno Paolo, venti anni più di lei, Ndr], lasciando il lavoro a Milano che ricordo come la città più piena di solitudini, da cui le critiche familiari e il convivere con paure terrene, tipo che lui per dato anagrafico è destinato a morire prima di me [e leggere soffrendo l'amata Didion dell'*Anno del pensiero magico* sulla micidiale sofferenza per la perdita del marito. Guerra e il compagno si sposano adesso, un anno dopo la data rimandata per Covid, ma anche per lei niente figli, altra scelta da dover difendere, Ndr].

Le danno della reazionaria quando dichiara che il suo modello di riferimento è stato lo scrittore Ernest Hemingway, di cui dà un'interpretazione controcorrente, con i suoi eroi mossi dall'amore, fosse pure catturare il «blue marlin».

Fa parte dello stesso abbaglio, e la sinistra dovrebbe leggere meglio Hemingway, anziché considerarlo

machista-nichilista. Io l'ho fatto a sedici anni e la lezione che ne ho avuto è che i suoi personaggi vanno dritti allo scopo per il motivo più semplice e importante che ci sia: l'amore. Lui si limita a raccontarne la realtà, senza drammatizzarla. L'amore, come diceva sempre Roland Barthes, è diverso da ciò che ci viene raccontato, l'amore è prassi, niente di teorico o retorico.

Lei cita le sei ideologie dell'amore secondo il sociologo canadese Alan Lee: qual è la più sottovalutata?

Storgé, l'amore per gli amici e la famiglia. La più diffusa è *prâgma*, calcolo e convenienza. La più utile *agâpe*, l'amore disinteressato che dai singoli arriva a tutti, ora più che mai urgente e moderno.

Il suo libro invita alla realizzazione individuale, ma come forza collettiva, nel personale e nel politico: «Se non puoi essere un pino in cima alla collina, sii un arbusto nella valle – ma sii il miglior arbusto».

Sono convinta che questo sia uno dei problemi più grossi. Pensando alle minoranze o ai gruppi marginalizzati, c'è sempre l'eccezione, quello che ce la fa. Il pino in cima alla collina. Il suo destino è diventare l'esempio per la società, che si sente inclusiva perché una nera, o una Ocasio-Cortez, o una persona con disabilità, o un gay hanno raggiunto un certo prestigio sociale. Una persona svantaggiata che ce l'ha fatta ci fa sentire bene, ma alla fine non cambia nulla per le altre del gruppo. La differenza la fanno le opportunità, che devono essere collettive, non individuali.

Farci amare, essere amabili: ci colpevolizzano se non siamo degni di esserlo. Invece di incoraggiarci a riflettere su quanto possiamo fare, cioè, cosa?

«Da innamorati, l'ordine sociale si inverte: per una volta, siamo noi individui a contare e non la massa.»

La mia generazione soffre molto di questa colpevolizzazione. Ma lo fa per i motivi sbagliati. Trattiamo male gli altri e non ci rendiamo conto che così alimentiamo le stesse mancanze di rispetto che ci fanno soffrire. Io credo nell'etica personale, nello stabilire confini. Se qualcuno mi tratta male, anche sui social, anziché rispondere per le rime lo ignoro. Io tra social e vita non vedo differenza di gravità.

Ci spiega la «liminalità», è così importante?

È un concetto della sociologa Eva Illouz. Amare significa stare sulla soglia tra ciò che è accettato e ciò che è proibito, e continuare a testare quel confine. Da innamorati, l'ordine sociale si inverte: per una volta, siamo noi individui a contare e non la massa. La cultura romantica tenta di venderci l'illusione che trovato «l'amore» il resto del mondo non conti più. È un'idea pericolosa, ci rende meno attenti a quel che succede intorno.

E la fluidità delle relazioni? Divorziare sempre e non fermarsi mai per inseguire il meglio sul mercato, come un nuovo modello di iPhone? Amore e upgrade?

C'è, ma ci fa paura. Penso ai miei coetanei. Si parla molto di poliamore e di orientamenti romantici diversi dalla monogamia, ma poi c'è ancora stigma verso chi li mette in pratica. Se si normalizzasse l'idea che ogni relazione è valida finché è basata sul rispetto proprio e altrui, saremmo tutti più contenti.

E il sesso, come sta?

Vorrei dire bene, ma mentirei. I giovani ne fanno poco, lo dicono le statistiche, nonostante una società ipersessualizzata che ci bombarda di pornografia. Non voglio fare un discorso moralista, ma penso che lo spostamento progressivo verso la rappresentazione del sesso sia un problema, specie per i maschi. Ci stiamo convincendo che il sesso è una performance, anziché qualcosa di intimo e naturale con qualcuno.

Sostiene che nonostante l'individualismo della società amare sé stessi è più difficile di quanto si pensi.

«Siamo ossessionati dalla positività, dall'idea di una felicità che possiamo raggiungere impegnandoci»

Penso che la mia generazione abbia molte più difficoltà ad amarsi rispetto alle precedenti. Le giovani donne sentono più di tutti questo peso. Forse è dovuto al fatto che i social ci caricano di aspettative irraggiungibili, e non parlo solo dell'aspetto fisico. Siamo ossessionati dalla positività, dall'idea di una felicità che possiamo raggiungere impegnandoci. Se non ce la facciamo pensiamo che sia colpa nostra, perché nessuno ci ha mai detto che il merito è un'illusione, se a mancare sono le condizioni di partenza favorevoli. È difficile amare sé stessi se si è convinti di essere un fallimento.

E il rapporto con il suo corpo, com'è?

Complicato, come per tutti credo. Ed è ancora più difficile quando hai anche una certa consapevolezza delle dinamiche che lo regolano, sugli standard di bellezza, perché oltre a sentirti in colpa verso il corpo ti senti in colpa perché sei una cattiva femminista.

Aggiunge che una società ultraperformativa e ultracompetitiva si traduce in una forma di impotenza, di disillusione continua.

Mi piace il discorso del filosofo coreano Byung-Chul Han. Siamo abituati a pensare il potere con la dinamica servo-padrone, ma siamo diventati sempre più servi di noi stessi. Ci autoimponiamo un impegno massacrante sul lavoro e nella vita, con l'illusione che diventeremo qualcuno, che siamo liberi di autodeterminarci. Alimentiamo da soli questa illusione, in competizione con noi stessi.

La precarietà emotiva ha fatto sì che le emozioni diventassero facilmente capitalizzabili, compresi like e reazioni in vendita. Come si sfugge alla trappola?

Con dei compromessi. Sfuggire da certe dinamiche è impossibile, e tentare di farlo finisce col farci diventare matti. Essere consapevoli che le nostre emozioni sono utili a qualcuno è già qualcosa. Poi, oltre alle emozioni ci sono le azioni, e su quelle abbiamo il potere di scegliere.

Lei sostiene che un marxismo femminista sia possibile, citando la rivoluzionaria russa Aleksandra Michajlovna Kollontaj. Come?

Per quanto grande sia l'amore tra due persone, per quanto numerosi siano i legami di cuore, spirito e interesse tra loro, i vincoli dello stesso tipo con l'intera comunità collettiva debbono essere ancora più forti, più numerosi, più organici. La morale borghese esige: tutto per l'essere amato. La nuova morale prescrive: tutto per il collettivo.

Una parola dal vocabolario amoroso che ama e una che detesta?

La mia preferita del lessico amoroso è «cura». Detesto gli anglicismi *orbiting*, *ghosting*, *zombieing*. Basta dire «comportarsi da stronzi».

Cos'è l'etica affermativa, spiegata su Clubhouse?

È un concetto della filosofa femminista Rosi Braidotti. Fare politica non significa distruggere un avversario, ma affermare l'esistenza di qualcosa che prima non c'era. È il contrario della negazione: anziché definirsi in opposizione al potere, lo si ridefinisce attraverso nuove categorie, valori. È un'etica che si basa sulla gioia e secondo Spinoza il desiderio che nasce dalla gioia è più forte del desiderio che nasce dalla tristezza. Che è anche l'esergo del mio libro.

«La morale borghese esige: tutto per l'essere amato. La nuova morale prescrive: tutto per il collettivo.»

Simone Pieranni

Cyberpunk

«L'Espresso», 7 marzo 2021

Auto a guida autonoma. Treni a levitazione magnetica. Droni, cyborg e smart city. Dai paesaggi urbani alla moda, dalla grafica alla letteratura, l'umanità cyberpunk

Fin dalla pubblicazione di *Il paradiso e il ferro* di Miles J. Breuer nel 1930, passando per Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, fino ad arrivare alla popolare serie televisiva *Supercar*, le auto a guida autonoma sono sempre state un elemento imprescindibile nell'immaginazione di futuri ipertecnologici. Una caratteristica non solo della fantascienza, si pensi al film *Duel*, o a *Christine – la macchina infernale* di Stephen King, che oggi pare sia diventata realtà in Cina: nelle scorse settimane, da Pechino è giunta la notizia della sperimentazione delle auto a guida autonoma di «livello 5», ovvero il più alto possibile, quello che non richiede alcun umano presente all'interno dei veicoli per assicurarsi che l'algoritmo alla guida sia in grado di processare tutti i dati in maniera corretta. Quello delle «driverless car» è solo l'ultimo dei tanti tratti futuristici della Cina attuale. E poiché questa capacità cinese di realizzare i sogni di generazioni di scrittori che hanno immaginato altri mondi va di pari passo con altri aspetti del futuro ben più inquietanti e distopici, in Cina non poteva che tornare di moda il cyberpunk, quella corrente letteraria sviluppatasi durante gli anni Ottanta che prefigurava un mondo determinato dalla rilevanza assunta da tecnologia, connessioni, reti (è William Gibson in *Neuromante* a usare per la prima volta il termine «cyberspace») e inquadrato in contesti politici e sociali dilaniati, devastati dagli scontri

per accaparrarsi dati, informazioni, brevetti, ricchezze, mentre un'umanità mendicante di diritti, denaro e soluzioni per sopravvivere trascorre la propria esistenza fagocitata da città ipertecnologiche ma oscure e decadenti. L'umanità cyberpunk è stata spesso raccontata all'interno di metropoli claustrofobiche, di spazi angusti e scomodi, popolati dai neon che forniscono una sorta di specchio al fruscio della pioggia incessante (molte città cinesi sembrano una riedizione dell'ambientazione di *Blade Runner*). Tecnologia e inquinamento, scienza e controllo sociale, metropoli dotate dei più moderni strumenti consegnati dall'avanzamento scientifico – proprio come accade in Cina oggi, tra videocamere, droni, treni a levitazione magnetica – e in grado di ingabbiare le vite di popolazioni in cui le etnie sono sostituite dall'appartenenza o meno a nuove categorie: cyborg, androidi, robot.

A testimoniare questo revival del cyberpunk ha poi pensato l'uscita di un videogioco, *Cyberpunk 2077*, distribuito nel dicembre 2020. Alla sola notizia dell'esistenza del videogame, le prenotazioni in Cina hanno superato quelle di ogni altro paese al mondo, complice anche la sua traduzione in mandarino e uno straordinario ritorno sulla scena cinese del cyberpunk, pur se reinterpretato in modi diversi. Una delle odierne declinazioni del genere in Cina, infatti, c'entra poco con il clima cupo, distopico, dei romanzi di

Gibson, Sterling, Stephenson, perché «essere cyberpunk» oggi in Cina è diventato anche sinonimo di «cool», *niubi*, come si dice in cinese. Le case di moda si sono gettate a capofitto in questo rinnovato gusto tecnofilo; le riviste presentano copertine futuristiche, con modelli e modelle che indossano vestiti che sembrano usciti direttamente da *Matrix*; una nota azienda di gioielli ha soprannominato il suo ambasciatore del marchio, Chen Feiyu, come «il ragazzo cyberpunk». A essere particolarmente colpiti da questa moda sono i giovani della Generazione Z, i nati dopo il 1995, dediti al divertimento, al consumo e a loro modo impegnati nello supportare lo sforzo tecnologico della Cina: oggi, ha scritto la rivista «Jing Daily», «il cyberpunk è visto dal mainstream cinese come un'estetica di puro progresso sociale e glamour high-tech. Paradossalmente, è diventato un modo positivo per sostenere la tecnologia in Cina». A muovere questo sentimento, però, non è solo il consumismo. Anzi, nel sottobosco della letteratura fantascientifica nazionale esiste la consapevolezza che tanti degli immaginari sviluppati dalla corrente letteraria

del cyberpunk hanno trovato in Cina una loro realizzazione e per questo, ancora oggi, quella concezione di tecnica e di infrastruttura comunicativa che si fa mondo, universo autonomo, e non mera protesi umana, è più che mai vera al di là della Muraglia. In questo senso la Generazione Z cinese non è completamente disimpegnata, perché vive sulla propria pelle l'impatto della tecnologia, attraverso lavori gestiti da algoritmi o mansioni per conto di società tecnologiche, con ritmi di lavoro esasperati e poco tempo per fare altro (non è un caso che molti dei nuovi scrittori di fantascienza cinese arrivino da percorsi lavorativi nelle tante Silicon Valley nazionali). Per molti di loro la Cina è cyberpunk, o meglio rappresenta oggi quanto ci si immaginava orma quasi quarant'anni fa. E l'utilizzo invasivo degli smartphone, le smart city governate da intelligenze artificiali, gli esperimenti genetici, sembrano spingere ancora più in là il futuro dei cinesi preso in prestito dal cyberpunk e ormai alla ricerca di una vita autonoma al mondo che sarà. Alcuni scrittori cinesi di fantascienza, però, hanno sottolineato il rischio di tecno-orientalismo proprio del cyberpunk,



che ha più volte visto nell'Asia, e talvolta nella Cina, il luogo nel quale ambientare le proprie storie (del resto la prima rivista a pubblicare un numero dedicato interamente al cyberpunk è stata la giapponese «Hayakawa's Science Magazine»). Il Giappone e in generale l'Asia sono diventati nel tempo il ricettacolo dei nostri peggiori incubi, come se anche all'immaginazione dovesse essere posto un limite, in questo caso fisico, territoriale che dura tutt'ora. Di questo aspetto orientalista è probabilmente cosciente il più importante tra gli autori contemporanei di fantascienza, il cinese Liu Cixin (autore dell'acclamato *Il problema dei tre corpi*, Mondadori); nel suo discorso durante la cerimonia dei Clarke Awards nel 2018 ha detto che «l'immaginazione della fantascienza sta abbandonando la vastità e la profondità che Arthur C. Clarke ha aperto tempo fa, invece le persone ora stanno abbracciando la ristrettezza e l'introversione del cyberpunk. Come scrittore di fantascienza, ho cercato di continuare l'immaginazione di Arthur Clarke». La Generazione Z cinese, quindi, potrebbe essere letta in questo senso: quello di volersi spogliare di imposizioni culturali occidentali, applicando un *detournement* inverso al cyberpunk: come gli scrittori del genere avevano appoggiato la propria idea di futuro in Asia, oggi in Cina si svuota quell'anima dannata, per farla diventare mero fenomeno di consumo. Ma la rielaborazione e una riflessione sul cyberpunk non è in corso solo in Cina: esattamente trentacinque anni fa usciva *Mirrorshades*, l'antologia cyberpunk curata da Bruce Sterling, manifesto di un genere che dai movimenti underground è diventato infine mainstream. Un processo dimostrato in modo eloquente dal fenomeno di consumo del videogame Cyberpunk 2077 e dal tentativo di tornare sulle orme letterarie del genere. Rimangono però aperte alcune questioni, soprattutto quelle relative al peso politico e alle origini rivoluzionarie del movimento cyberpunk. Sui primi passi e lo sviluppo successivo del cyberpunk, valga per tutti la sistemazione teorica che ne dà Antonio Caronia in *Dal cyborg al postumano* (Meltemi) quando ricorda i tratti fondamentali sviluppati dal genere

in quasi tutte le sue trame: «Riduzione del potere politico centrale a una agenzia politica fra le tante, smantellamento di ogni meccanismo centralizzato di welfare state, frammentazione del territorio in enclaves gestite direttamente dalle aziende con una dimensione anche militare autonoma, scomparsa della società civile in favore dell'emergere di una dimensione neocomunitaria che ha spesso i tratti insieme arcaici e postmoderni di una società mafiosa. E sullo sfondo c'è l'autonomizzarsi del mondo virtuale delle reti e il suo intreccio sempre più inestricabile con il mondo fisico». Secondo il «Financial Times» che ha registrato questa rinnovata attenzione al cyberpunk, i protagonisti del filone letterario «non sono scienziati che salvano il mondo, ma piuttosto disadattati drogati che hackerano la tecnologia aziendale per i propri fini», come ebbe a dire Gibson («la strada trova il proprio uso per le cose»). Una lettura piuttosto parziale ma che in qualche modo restituisce al cyberpunk la sua origine movimentista, politica, come conferma Francesco Guglieri nella postfazione alla «antologia assoluta» (pubblicata di recente da Mondadori) *Cyberpunk*, quando scrive che «il cyberpunk lungi dall'essere il residuo un po' nostalgico e retromaniaco di un tempo vicino ma distante, è la vera e grande letteratura critica del neoliberalismo. Ne è il suo realismo, che nell'84 ci appariva come fantascienza e oggi, quando il futuro «è arrivato dappertutto», appare come cronaca fedele». Su questo solco, contro le riletture pop e di svuotamento di senso, si è appena espresso anche Edmund Berger in *Accelerazione. Correnti utopiche dal Dada alla Ccru* (Not) che ha inserito il cyberpunk all'interno della storia culturale underground dal dopoguerra ad oggi: come i dadaisti, i lettristi, la scienza delle soluzioni immaginarie (la patafisica) o la London Psychogeographical Association (che in realtà era formata da un solo membro) e una sfilza di altri gruppi o movimenti che si distinsero nel corso del tempo per idee talvolta assurde, talvolta geniali, anche il cyberpunk era indirizzato a un unico scopo: sostituire nuove mitologie alle narrazioni del potere.

Anna Lombardi

Amanda, poetessa in cerca di traduttore

«la Repubblica», 12 marzo 2021

«Il profilo è inadatto.» E per la poetessa Amanda Gorman non si trova un traduttore. Dopo l'olandese Rijnveld, anche il catalano Obiols scaricato dall'editore

«Profilo inadatto.» Víctor Obiols, sessant'anni, poeta (e musicista) catalano, è stato scaricato così dalla casa editrice Univers di Barcellona, parte di Group Enciclopèdia, che pure, solo un mese fa, gli aveva affidato l'incarico di tradurre *The Hill We Climb*. Sì, il brano composto da **Amanda Gorman**, la più giovane «poetessa laureata» del paese, ventitré anni, scritto in occasione dell'insediamento di Joe Biden alla Casa Bianca e pieno di riferimenti all'attacco di Capitol Hill dello scorso 6 gennaio e alla sua esperienza di donna afroamericana. Il licenziamento del traduttore è il secondo caso del genere in Europa. Arriva infatti dopo le dimissioni della scrittrice olandese Marieke Lucas Rijnveld, che due settimane fa ha preferito abbandonare l'incarico affidatole dall'editore Meulenhoff per le troppe critiche sui social dove la si accusava, in pratica, di essere «troppo bianca» per comprendere appieno il messaggio culturale di Amanda.

A chiedere la defenestrazione di Obiols – lo ha raccontato lui stesso durante un'intervista alla radio catalana Rac1 – è stata invece Viking Books, la casa editrice americana di Gorman, nonostante il lavoro fosse già stato consegnato. «Non hanno messo in dubbio la mia abilità ma la mia figura. Hanno detto di volere una donna, giovane, attivista e preferibilmente nera.» Lo scrittore, celebre in patria

per aver tradotto in catalano le opere di William Shakespeare e di Oscar Wilde ma anche libri di autori americani, non l'ha presa benissimo: «È una questione molto complicata, non può essere certo trattata con leggerezza» ha riconosciuto parlandone alla radio. «Ma se non posso tradurre una poetessa perché donna, giovane e afroamericana nel mio medesimo secolo, non posso neanche tradurre Omero giacché non sono un greco dell'Ottavo secolo a.C. E nemmeno Shakespeare, non essendo un inglese del Sedicesimo secolo-» Chiarendo poi meglio il suo pensiero su Twitter: «Per trovare in Catalogna una potenziale traduttrice donna e nera bisognerà puntare su qualche studiosa nata in Africa Occidentale. Niente da ridire, ma comunque culturalmente distante da un'autrice afroamericana nata a Los Angeles, laureata a Harvard e con una carriera di modella davanti».

Dall'altro lato dell'Europa, Marieke Lucas Rijnveld, ventinove anni, pluripremiata autrice dell'acclamato romanzo *Il disagio della sera* che nel 2018 le ha fatto vincere il Man Booker International Prize, scrittrice dall'identità sessuale dichiaratamente non-binaria, ha reagito diversamente alle polemiche. Due settimane fa, dopo l'iniziale shock per il clamore scatenato dal suo coinvolgimento nella traduzione in olandese del poemetto – nonostante

«Sai quando non è il tuo posto quando inginocchiarti davanti a una poesia che altri renderanno più abitabile.»

fosse stata scelta proprio da Gorman – ha fatto per prima un passo indietro spiegando: «Capisco chi si sente ferito. Mi ero dedicata a tradurre il lavoro di Amanda, accettando il compito gravoso di mantenere la sua forza, il suo tono e il suo stile. Tuttavia, me ne rendo conto, sono effettivamente nella posizione di pensare e sentire in modo diverso da lei». Poi, per placare le ulteriori polemiche ha dedicato addirittura una poesia, *Everything inhabitable*, sul caso, vero invito alla riflessione che si conclude più o meno così: «Sai quando non è il tuo posto / quando inginocchiarti davanti a una poesia che altri renderanno più abitabile / non per riluttanza / non per sgomento / ma perché c'è tanta disuguaglianza / forse la tua mano non è ancora abbastanza forte / afferra la mano dell'altro per riconciliarti». E chissà se alle polemiche in versi risponderà anche Amanda.

...

Francesco Olivo, «Non mi fanno tradurre Amanda perché sono un uomo bianco», «La Stampa», 12 marzo 2021

C'è un problema con i traduttori di Amanda Gorman. Gli editori si contendono *The Hill We Climb*, il poema che la giovane attivista californiana ha letto a Capitol Hill durante l'inaugurazione di Biden. L'edizione olandese è stata assegnata e poi tolta a Marieke Lucas Rijneveld, poetessa impegnata, ma bianca. Il motivo lo ha spiegato l'editore che detiene i diritti delle opere di Gorman: la traduttrice deve essere donna, giovane attivista e preferibilmente nera. Il problema si è riproposto con l'edizione catalana:

il traduttore incaricato, il poeta Víctor Obiols, non risponde a nessuno di questi criteri.

Obiols, cos'è successo?

Mi ha chiamato il mio editore, Enciclopèdia, dicendo che dall'America avevano fermato tutto. Non rispondeva ai requisiti giusti per tradurre Amanda Gorman.

Con quale motivazione?

Mi hanno detto che il mio profilo e il mio curriculum non erano adeguati. Sono uomo, bianco, non più giovane e pure catalano.

Lei aveva già cominciato a tradurre?

Avevo finito e consegnato il testo. L'editore catalano era molto imbarazzato.

Si è stupito?

Molto. Quando era uscita la vicenda della traduttrice olandese i miei amici mi hanno preso in giro: «Ora tocca a te». Ne ho riso, senza immaginare quello che sarebbe successo pochi giorni dopo.

Come ha reagito?

All'inizio ha prevalso l'indignazione. Ho scritto dei tweet e poi li ho cancellati perché il tema è delicato e non voglio che le mie parole vengano strumentalizzate.

Lei ha tradotto Shakespeare e Oscar Wilde, si sente inadatto per Amanda Gorman?

No. Mi sembra una vicenda assurda. Io capisco molto bene la discriminazione culturale, la mia lingua, il catalano, era stata praticamente cancellata dalle dittature spagnole. Però questi temi trattati così sfociano nel fanatismo. Quando si cerca a tutti i costi la purezza si arriva al dogmatismo.

Non è giusto assegnare la traduzione a una giovane donna nera?

Io mi rendo conto che c'è un torto secolare che si è perpetrato. Ma in fondo io, nel mio piccolo, sto

«Devo notare che è un po' **incoerente** mettere il veto su un traduttore perché non risponde a certi canoni e invece recitare in pubblico per un presidente bianco.»

subendo quello che hanno patito le persone di colore per secoli: la discriminazione per questione di razza, genere ed età.

Traducendo il poema ha mai avuto contatti con Amanda Gorman?

No. E sto pensando di scriverle una lettera.

Per dirle cosa?

Vorrei capire se lei conosce queste manovre. Penso di no. In fondo non le giovano. Poi vorrei dirle che non sono certo uno del Ku Klux Klan. Al contrario: sono sempre stato a favore dei diritti civili. Faccio parte di una Ong che costruisce pozzi in Burkina Faso. Sono amico di Bell Hooks, scrittrice femminista afroamericana.

Cosa pensa di Amanda?

Quando l'ho vista in tv all'inaugurazione è stato come un balsamo, dopo gli anni del trumpismo. Certo, alla luce di quello che mi è successo, devo notare che è un po' incoerente mettere il veto su un traduttore perché non risponde a certi canoni e invece recitare in pubblico per un presidente bianco.

Visto che la sua traduzione è da buttare, come si pubblicherà una versione in catalano?

Non è facile trovare una persona di colore, giovane che traduca in catalano. E quando si troverà non è detto che sia intellettualmente più affine a Amanda Gorman, che è una ragazza di Los Angeles che ha studiato a Harvard, di quanto lo sia io.

Cosa pensa del poema?

Io sono più ermetico, amo Montale, quella di Gorman è una poesia di altro tipo. Un genere da pamphlet. Ma non è affatto male.

Come gestirà questa improvvisa notorietà?

Di certo non l'ho cercata. Sono anche un cantautore, scriverò una canzone su queste vicende.

...

Adalgisa Marrocco, *Chi può tradurre Amanda Gorman? «È un caso di fanatismo, ma solo imprenditoriale»*, huffingtonpost.it, 12 marzo 2021

Le case editrici di tutto il mondo si contendono il poema *The Hill We Climb* di Amanda Gorman, la giovane poetessa e attivista afroamericana protagonista della cerimonia di insediamento del presidente Usa Joe Biden. Ma il percorso traduttivo dell'opera si sta rivelando quanto mai accidentato: prima la scrittrice olandese Marieke Lucas Rijneveld che ha rinunciato al contratto di traduzione dopo essere stata bersagliata dalle critiche perché ritenuta inadatta, in quanto bianca. La storia si è ripetuta con l'edizione catalana prima assegnata e poi revocata al poeta Víctor Obiols. [...] Una vicenda che abbiamo voluto commentare col traduttore e scrittore Francesco Pacifico, che ha recentemente curato la nuova edizione italiana di *Uomo invisibile* (Fandango, 2021), romanzo di Ralph Ellison (1914-1994) del 1952 considerato fondamentale testimonianza del dramma irrisolto degli afroamericani, fatta attraverso il racconto del disincanto di un giovane umiliato, privato della sua identità e discriminato per il colore della pelle nel Sud razzista degli Usa e a Harlem. «Non esistono profili sbagliati. Esistono scelte curatoriali, artistiche, letterarie. La pubblicazione e la traduzione di un libro implicano sempre una decisione politica e civile, ma non bisogna mai prescindere dal rispetto dei professionisti coinvolti: se mi levassero un lavoro dopo che l'ho consegnato, come

pare sia successo a Obiols, chiederei di pagarmelo» esordisce Pacifico.

Che idea si è fatto della vicenda?

Lo vedo più come un problema imprenditoriale che morale e politico. Il background di un traduttore può anche essere considerato fondamentale per una migliore resa nella lingua di arrivo: queste sono decisioni letterarie e politiche fatte in un contesto, quello culturale, dopo si possono adottare tanti approcci diversi secondo le proprie convinzioni e capacità. Se, come racconta Obiols, la comunicazione è avvenuta a traduzione già consegnata ritengo condannabile la questione dei tempi: chi ha venduto i diritti dall'America avrebbe dovuto mettere le cose in chiaro per tempo. Ora non rimangono che le scuse e il pagamento del dovuto al traduttore. Per

quanto riguarda il resto, visto il ruolo dell'autrice e la peculiarità del contesto americano, se fosse accaduto a me avrei chiesto semplicemente di ricevere quanto mi sarebbe spettato: si può rimanere delusi da certe scelte, ma quando si incappa nella storia con la esse maiuscola non si può fare altro.

Non pensa che possa esserci stato pregiudizio nei confronti del traduttore europeo?

Frequento molto l'editoria americana e so per certo che è gestita in assoluta prevalenza da bianchi. È sacrosanto che di fronte al cosiddetto «soffitto di cristallo», le minoranze e le categorie interessate sperino di incrinare il vetro e poi frantumarlo: magari con azioni simboliche come questa. Se anche vigesse una forma di pregiudizio, come è stato ipotizzato, deriverebbe comunque da una battaglia



«Il fatto che il mondo afroamericano possa sentirsi escluso dall'editoria americana, o dall'editoria e dal mondo culturale in generale, è un'idea fondata.»

politica, da un lotta culturale, civile. D'altronde, la rivoluzione non è un pranzo di gala. Il fatto che il mondo afroamericano possa sentirsi escluso dall'editoria americana, o dall'editoria e dal mondo culturale in generale, è un'idea fondata: personalmente, nella mia lunga esperienza con le case editrici d'oltreoceano, non ho mai incontrato un editor nero. Certe battaglie vengono portate avanti da chi cerca di rovesciare un sistema in cui si vede penalizzato, anche per comprendere se si è finalmente acquisito maggior spazio di manovra. Sono meccanismi storici.

Victor Obiols ha detto che trattare certi temi in una determinata maniera rischia di «sfociare nel fanatismo». Che ne pensa?

Credo che sia necessario distinguere il «fanatismo imprenditoriale» dalla presa di posizione politica e civile. Smuovere le acque per cambiare le cose è un conto, poi ci sono gli imprenditori che seguono e assecondano lotte e movimenti civili come se fossero mode. È puro opportunismo cavalcare l'onda di certe battaglie per soldi, cambiando idea di volta in volta a seconda della direzione in cui soffia il vento. L'azione degli attori politici e culturali è invece sinonimo di vitalità e dialogo, conflitto e confronto: fa parte della vita pubblica.

Il discrimine, dunque, sta nell'autenticità della presa di posizione.

Assolutamente sì. Per esempio, mi inquieta vedere che certe piattaforme di streaming modifichino gattopardescamente la loro offerta e trasformino in moda certi movimenti: dietro c'è un fine interessato, estraneo a chi lotta in maniera autentica per vedere affermati i propri diritti.

Lei ha tradotto Ralph Ellison, un autore simbolo che ha narrato per primo la lotta degli afroamericani contro l'emarginazione. Che esperienza è stata?

Anzitutto sono stato fortunato: ho lavorato con Fandango, editore combattivo e impegnato, che ha fornito alla traduzione la giusta contestualizzazione. In parallelo a *Uomo invisibile* di Ellison, per esempio, è stato pubblicato James Arthur Baldwin, altro autore che ha narrato la questione razziale. In generale, è fondamentale lavorare con una casa editrice che ha la giusta sensibilità. Nel caso del romanzo di Ellison, questo ha semplificato la risoluzione di alcune questioni di traduzione, come quella riguardante la resa della lingua delle campagne americane di metà Novecento. Dialogando con un editore che si porta dietro un certo bagaglio di impegno politico e culturale, ho potuto optare per una resa destrutturata, astratta, evitando il rischio di «fare il verso» a quel linguaggio. Certe decisioni vanno prese di volta in volta, con sensibilità, tenendo conto del momento storico in cui si opera: è anche per questo che le traduzioni invecchiano.

A chi spetta l'ultima parola?

Per me spetta sempre alla casa editrice. L'editor che ha scelto e amato il libro è il regista, il traduttore è – poniamo – il direttore della fotografia. La collega Ilide Carmignani ha ragione quando dice che il traduttore è un «autore invisibile» ma, al tempo stesso, credo che il traduttore partecipi a un processo

«Non sempre il traduttore più bravo è anche il traduttore più adatto.»

collettivo. La traduzione è sempre molto arbitraria, è per questo che comprendo certi conflitti. Non sempre il traduttore più bravo è anche il traduttore più adatto. Per esempio, se l'autore della lingua di partenza è un comico, la casa editrice che traduce il libro potrà scegliere di affidare la versione nella lingua di arrivo a un altro comico, nella convinzione che coglierà e saprà rendere meglio le sfumature umoristiche e il modo di leggere il mondo di chi il libro l'ha scritto. Il bello della cultura è che non è riducibile agli algoritmi. Questo dibattito mi sembra importante anche per capire che esistono questioni che non si risolvono in automatico.

...

Ilaria Zaffino, «*Si traduce la lingua, non il colore*», «la Repubblica», 15 marzo 2021

«La traduzione è un atto creativo in cui l'affinità principale deve essere con la propria lingua. Io, per esempio, mi sono occupata di poeti eschimesi e sono anche molto freddolosa, ma questo non mi ha impedito di farlo. E tra le mie prime traduzioni c'è stato l'ultimo libro di Céline, *Rigodon*, che come è noto era un autore antisemita e filonazista, un grandissimo scrittore che ammiro profondamente, ma il fatto che io non fossi né antisemita né filonazista non mi ha creato difficoltà. Sarebbe stato anzi imbarazzante prendere un antisemita per tradurlo. Si traduce la lingua, non il colore.» Non ha dubbi Ginevra Bompiani, ottantuno anni, scrittrice, editrice, traduttrice, una vita passata in mezzo ai libri, prima nella casa editrice creata dal padre Valentino, poi nel 2002 ha lei stessa fondato con Roberta Einaudi

le edizioni nottetempo. Il suo ultimo saggio, *L'altra metà di Dio*, è uscito per Feltrinelli nemmeno due anni fa. Ma a tradurre ha cominciato che non aveva neanche vent'anni: Shakespeare, Emily Brontë, Sylvia Plath, tanta poesia. La notizia che la Viking Books per tradurre i versi della poetessa americana Amanda Gorman abbia stilato una sorta di identikit del traduttore, o meglio della traduttrice – che nello specifico deve essere donna, giovane, attivista e preferibilmente di colore – non può lasciarla indifferente.

Tradurre significa gettare un ponte tra le culture. Qui invece si stanno mettendo dei paletti precisi. Cosa ne pensa?

Penso quello che pensano tutti: è una sciocchezza. Però è una tale sciocchezza che viene da chiedersi: perché? Alla Viking non sono mica degli sprovveduti, è una grande casa editrice americana, ha pubblicato grandissimi autori. Perché improvvisamente fa una cosa del genere? E la sola ragione che mi viene in mente è che si tratti di una trovata pubblicitaria. Sanno anche loro che è difficile replicare in Europa il successo che Amanda Gorman ha avuto in America. Sì l'abbiamo vista recitare la poesia, anche bene, molto graziosa, spigliata, insomma brava... ma ce la siamo già quasi dimenticata. Ecco perché credo si tratti di una trovata pubblicitaria. Mi sono anche chiesta se possa essere stata un'idea sua. Dopo tutto Amanda Gorman è anche una modella, sa cosa vuol dire stare su una passerella, non è un poeta restio e nascosto, è una persona che si sa gestire molto bene, basta vedere il colore del suo cappotto... Mi immagino sia andata così: uno dice una battuta, che un maschio bianco non può tradurre Amanda

«Amanda Gorman è anche una modella, sa cosa vuol dire stare su una passerella, non è un poeta restio e nascosto, è una persona che si sa gestire molto bene, basta vedere il colore del suo cappotto.»

Gorman, e la Viking salta sopra questa battuta, questa sciocchezza, ed escogita questa fantastica trovata pubblicitaria.

In Olanda e in Spagna però le traduzioni sono state bloccate perché i traduttori non rispondevano a questi requisiti.

Immagino che l'acquisto dei diritti sia costato un sacco di soldi, non credo potessero permettersi che la Viking glieli togliesse. Ma tradurre è un'arte, che si fa a tavolino e non girando in cappotto giallo. Non è che se non sono greco non posso tradurre Omero e via dicendo.

Non crede dunque che il background culturale di un traduttore possa influire in qualche modo sulla resa della traduzione?

Nel senso che deve avere un background modesto, intende? [ride, Ndr] I traduttori che sono stati scelti in questi paesi hanno certamente un background culturale superiore a quello della bellissima Amanda Gorman. Io trovo graziosa la poesia che ha letto, non è male, soprattutto l'ha letta bene. Però, e questo è il vero problema della traduzione, è una poesia molto difficile da tradurre, perché è tutta fatta di giochi di parole e di assonanze. È come tradurre Lewis Carroll. Ci vuole una persona abile in questo. Il fatto che sia attivista di questo o di quello lo trovo totalmente irrilevante.

Non solo attivista. Dovrebbe anche essere una donna, under trenta e preferibilmente di colore...

Questo la dice lunga su quale è oggi lo statuto dell'intelligenza, si pensa che per capire una cosa bisogna essere quella cosa. Come se non ci fosse un lavoro, un movimento dell'intelligenza. Dimostra quanto l'intelligenza si sia molto ridotta ultimamente. Ecco, questo piuttosto mi preoccuperebbe.

Non si corre anche il rischio in questo modo di sfociare nel fanatismo, di sollecitare una discriminazione al contrario?

È talmente assurda come richiesta che non ci vedo una cosa del genere. Allora, al rovescio, per tradurre uno scrittore maschio, antisemita, filonazista io avrei dovuto essere maschio, antisemita, filonazista? Non ha nessun senso, ripeto, è una trovata unicamente pubblicitaria, che non andrebbe presa tanto sul serio. Però quello che invece è preoccupante è che per capire qualche cosa non servano qualità intellettuali ma solo identità. Si capisce quello che si è, non posso capire quello che non sono. Questo vorrebbe dire che quell'unione di cui tanto parla Biden è impensabile: è proprio il contrario del messaggio che si voleva dare.

Tradurre è un'arte: come si fa a restituire al meglio l'anima di un testo?

Ho sempre pensato che tradurre volesse dire rifare in macchina lo stesso percorso che l'autore ha fatto



«Tradurre è un'arte, che si fa a tavolino e non girando in cappotto giallo. Non è che se non sono greco non posso tradurre Omero e via dicendo.»

in barca. Si parte da Napoli e si arriva a Genova, però io sono in macchina. C'è poco da fare. Devo seguire una strada e devo fare delle cose che si fanno in macchina e che lui, invece, ha fatto molto più liberamente sull'acqua. La differenza è proprio quella, cambia il mezzo, dunque è tutto il percorso che deve essere rifatto con un altro mezzo. Per questo è un atto veramente creativo.

E mai neutrale...

Il traduttore ci mette sempre del suo, ci mette il suo rapporto con la lingua. Il rapporto con la propria lingua è primario, poi ovviamente deve conoscere quella straniera. Per questo spesso i traduttori sono anche scrittori. È come nella scrittura: ti addormenti con una parola nella lingua straniera e, se ti va bene, ti svegli con quella parola, o con l'espressione o il giro di frase giusto in italiano. È una cosa che continua a lavorare nella tua testa. Per farlo ci vuole una certa affinità con l'autore? Beh, non avrei tradotto mai un libro sul calcio, questo è vero. O un libro di un grande cuoco, perché il rapporto con la lingua non è lo stesso. L'importante è che il tuo rapporto con la lingua sia altrettanto forte, altrettanto creativo del rapporto che ha l'autore con la sua di lingua. In questo senso diventa più comprensibile la richiesta della Viking, perché Amanda Gorman ha un modo di leggere la poesia come se questa fosse pensata per essere recitata, quindi forse gli editori temevano una resa troppo letteraria, troppo colta, da parte del traduttore. Perché è chiaro che l'editore europeo avendo pagato molto per i diritti avrebbe utilizzato il suo migliore traduttore. Magari avranno temuto che potesse essere un po' troppo sopra le righe, troppo colto.

Ma il compito di un buon traduttore non dovrebbe essere quello, in ogni caso, di restituire la voce dell'autore? Naturalmente, ma se questa voce dell'autore gli fosse totalmente estranea deve ritrovarla in sé. Deve averla dentro di sé.

Quindi alla fine un po' giustifica quello che ha fatto la Viking?

No, assolutamente non la salvo. Penso sempre sia una stupidaggine, una brutta stupidaggine. Però cerco di spiegarmela, perché la Viking è una grande casa editrice, non credo siano degli sciocchi. Quindi continuo a interrogarmi su cosa possa esserci dietro. Può essere stata un'idea per lanciare una simpatica poetessa? Penso che questa trovata pubblicitaria sia stata escogitata per darle uno spolvero in più. Era sicuramente questo lo scopo. Spero per lei che non la accontentino.

...

Luca Peretti, *Martina Testa: «Nel "caso" Gorman la traduzione non è il problema»*, dinamopress.it, 17 marzo 2021

Amanda Gorman ha letto la poesia *The Hill We Climb* in occasione della cerimonia di insediamento di Joe Biden, ricevendo una grande visibilità. Sono in uscita in lingua inglese due libri contenenti la poesia, uno ad aprile e uno dopo l'estate, e in lavorazione traduzioni in mezzo mondo. In seguito a polemiche, due di queste traduzioni (quella olandese e quella catalana) hanno cambiato traduttore in corso d'opera, ufficialmente perché non erano le persone giuste. In particolare, erano bianchi che traducevano una giovane scrittrice nera.

Con le consuete e dozzinali semplificazioni, in Italia si è gridato allo scandalo per il presunto tentativo di impedire a traduttori e traduttrici bianche di tradurre autori e autrici nere: «Questo è un modo per sviare,» ci dice Martina Testa, una delle più importanti traduttrici italiane e editor di Edizioni Sur, che abbiamo

«La pubblicazione non è un'operazione letteraria, coraggiosa, avanguardistica, è sostanzialmente un'operazione commerciale.»

raggiunto al telefono «nessuno lo ha detto, nessuno lo sostiene, non c'è pericolo, che i bianchi possano tradurre i neri e viceversa non è mai stato messo in discussione. Magari qualcuno lo ha fatto, ma chi lo ha fatto è scemo. È come prendere in considerazione il terrapiattismo». Di cosa parliamo allora e perché va ben al di là del caso specifico di due traduzioni in lingue europee di una scrittrice statunitense?

Pensi che questo dibattito si svolga al di fuori del testo in sé e abbia più a che fare con il mercato editoriale?

Sì, penso che in questo caso non ci sia un problema di oggettiva difficoltà linguistica, non mi pare ci siano dei gerghi particolari, o uno straniamento della lingua, viceversa è un testo privo di ambiguità, di polisemia, molto semplice da leggere e di facile comprensione. Non è insomma alta letteratura, ma un testo presentato in un'occasione pubblica e ufficiale in supporto di un leader politico, con una retorica piuttosto elementare, come in fondo è normale che sia in quel contesto (non voglio chiamarla «poesia di regime», ma non è neanche una voce sovversiva che *speaks truth to power*).

La pubblicazione quindi non è un'operazione letteraria, coraggiosa, avanguardistica, è sostanzialmente un'operazione commerciale. *The Hill We Climb* ha avuto un'improvvisa risonanza data l'occasione, il nome della poetessa si è diffuso, e negli Stati Uniti il suo libro si annuncia come un best seller. Su queste premesse si è messa in moto l'editoria newyorkese e la sua agenzia. Rispetto a questo tipo di merce il mercato editoriale italiano è totalmente permeabile. È difficile che un libro che negli Stati Uniti si presenta come un grosso successo commerciale qua in Italia non venga recepito.

In questo caso, l'agenzia vendeva un pacchetto di tre titoli: *The Hill We Climb*, da pubblicare

singolarmente, e in più una raccolta che la comprendeva e un libro illustrato; e pare che ci sia stata un'asta rapidissima sulla base di un *partial manuscript* (gli editori non hanno ricevuto in lettura tutta la raccolta). Io in questo tipo di acquisizioni vedo una forma di sudditanza dell'editoria italiana a quella statunitense. Che è sempre più concentrata in cinque colossi editoriali (anzi adesso quattro perché Simon & Schuster è stato comprato da Penguin) tutti con sede a New York, tutti che seguono le stesse linee editoriali tanto che è difficile distinguerle, e questi fanno il mercato internazionale.

Mi chiedo se ci sia anche un lato positivo in questo, cioè l'apertura e l'arrivo di voci diverse che non siano solo maschi bianchi, o se arrivano così inquinate e già depotenziate...

Ma certo che vengono depotenziate queste voci! Depotenziate da un sistema editoriale che è ormai solo industriale. Lo scrivere romanzi è diventato un mestiere che ha una sua trafilata. Quasi nulla si pubblica se tu non sei uscito da un Mfa (Master of Fine Arts), cioè un corso universitario di scrittura creativa – la stragrande maggioranza degli esordienti americani escono da questi corsi. C'è già una selezione in partenza visto che solo alcune persone possono permetterseli. È un ambiente laboratoriale. Niente di male a imparare a scrivere con una tecnica, però oggettivamente se la produzione che arriva alla pubblicazione nasce tutta e solo in ambiente laboratoriale un po' si standardizza.

Si ha un feedback costante da parte di un gruppo di altre persone, il che è utile, però può anche limitare gli aspetti più idiosincratichi, estremi, della scrittura; e soprattutto è un ambiente strutturalmente competitivo, perché alla fine dell'Mfa tutti cercheranno di guadagnarsi una rappresentanza con un agente

letterario possibilmente newyorkese possibilmente rinomato e fico il quale a sua volta dovrà far avere un contratto con una casa editrice, possibilmente una major di un grosso gruppo che darà un grossissimo anticipo e via dicendo. Questa trafila (Mfa, agenzia letteraria perlopiù newyorkese, casa editrice perlopiù major) è un cursus honorum ormai istituzionalizzato. Ovviamente esiste ancora l'editoria indipendente – e ce ne è – però il percorso mainstream più importante prevede queste tappe.

Se la produzione avviene all'interno di un sistema così rigido e definito, di base c'è il rischio che il tutto sia meno originale, ci sia meno devianza, e quindi anche se ci sono voci provenienti da culture e comunità diverse nella scrittura, sulla pagina, non mi sembra di riscontrare una reale vivacità di invenzione linguistica, di trama, di immagini. E poi, come faceva notare anche Zadie Smith in un lungo saggio uscito sulla «New York Review of Books» e che ho poi tradotto per «Internazionale» (*Mi affascina presumere*, n. 1335, 29 novembre-5 dicembre 2019), la letteratura sembra sempre meno letteratura di invenzione e sempre più testimonianza del sé. Sembra che vada molto un tipo di libro in cui la storia narrata è molto molto vicina al vissuto dall'autore, e in quanto vicina a questo vissuto viene ritenuta autentica e quindi valida.

Però questo succede perché ci sono voci che per tanto tempo non hanno parlato...

Sì, ma se si accodano tutte per essere pubblicate da Penguin Random House siamo punto a capo. In molti esordi recenti c'è dietro il portato di un mondo, di una comunità, di un territorio, che è diverso da quello che abbiamo visto raccontato cento volte (come New York, o il Far West), insomma sentiamo raccontata una parte finora marginale degli Stati Uniti. Però se questa narrativa viene costruita con l'equilibrio formale di una serie televisiva non ci si sente dentro la vera forza innovativa di una tradizione letteraria diversa. Sono romanzi che funzionano nel contesto del mercato editoriale/culturale statunitense

mainstream; romanzi selezionati da e per quel mercato. Ben vengano esperienze diverse e via dicendo, ma se lo sbocco è sempre l'editoria newyorkese temo che il modo di raccontare tenda a rimanere quello.

Insomma, c'è qualcuno che poi compra e vende un certo modo di raccontare le cose...

Esatto. I mezzi di produzione, o quantomeno di distribuzione, sono nelle mani di pochissimi.

A me pare questo il cuore del discorso. Invece in Italia il dibattito si è spostato su un'altra questione (e un'altra mezza), e cioè una levata di scudi sulla questione di quanto sia assurdo che una persona bianca non possa tradurre una nera. Probabilmente nessuna delle persone che ha commentato ha chiaro il mercato editoriale olandese o catalano. La questione della qualità delle poesie di Gorman pure mi pare secondaria, mi sembra più importante parlare di come arrivano le opere...

L'idea «i bianchi non possono tradurre i neri» non vorrei proprio ammetterla nel mio campo di dibattito; non solo perché la considero irricevibile nel suo significato generalmente percepito, ma anche perché a ben pensarci non ho chiarissimo di cosa parliamo quando parliamo di «bianchi» e di «neri», e se non ho chiari i termini della questione preferisco non addentrarmi.

Invece sì, appunto, il modo in cui arrivano le cose alla pubblicazione negli Stati Uniti è una questione basilare. Non ci vedo poi niente di strano nel fatto che Amanda Gorman diventi un best seller negli Stati Uniti, anche se *The Hill We Climb* è un testo letterariamente così poco complesso; non capisco invece perché tutto il mondo debba leggere le poesie di Gorman (che si riferiscono alla sua cultura, al suo paese) come se lei fosse la voce nera, dei neri del mondo. Il fatto che una voce afroamericana in Italia o forse anche in Europa venga considerata una voce «nera» è un atto di sudditanza culturale grave nei confronti degli Stati Uniti.

Amanda Gorman non parla necessariamente a tutte le persone di pelle nera del mondo. A una persona

«Amanda Gorman non parla necessariamente a tutte le persone di pelle nera del mondo. A una persona che nasce e muore nell’Africa occidentale **non interessa** quello che Amanda Gorman dice davanti a Biden.»

che nasce e muore nell’Africa occidentale non interessa quello che Amanda Gorman dice davanti a Biden. Gorman non parla a nome di tutti i neri, ma qua arriva come la rappresentate di tutti. Tutto quello che arriva dall’America non viene contestualizzato come succederebbe se venisse che ne so dalla Corea. Sembra che sia generale e per tutti. Ne è passato di tempo dal Piano Marshall, ma mi pare che l’editoria e la cultura italiana siano più dipendenti che mai dagli Stati Uniti.

Figuriamoci, non me ne tiro fuori: io come editor sono specializzata in letteratura angloamericana e importo materiale culturale dagli Stati Uniti, ma cerco di farlo sempre con un grande occhio critico. Questo tipo di clima culturale fatto dei *safe space*, dei *sensitivity readers*, per cui ogni minoranza o ogni gruppo che si definisca robustamente come tale ha diritto a essere rispettato e non offeso, o questa attitudine generalizzata a vedere il conflitto come abuso... Queste tendenze intellettuali non sono tendenze dello spirito umano, così, in astratto, ma sono tendenze che si stanno sviluppando in un determinato posto in un determinato tempo e non è un caso che certe tendenze nascano al tempo del neoliberalismo e del capitalismo della sorveglianza nelle università degli Stati Uniti che non hanno un sistema educativo nazionale (e dove spesso gli studenti si indebitano). In Usa non c’è stato sociale, è un paese strutturalmente diverso in cui l’individuo ha meno garanzie e tutele, una società individualistica che ha alla base uno stato di precarietà e dove il singolo è più abituato a pensare per sé e a difendersi da solo e anche un paese che ha una tradizione meno lunga di dibattito politico e culturale: cioè per tutta una serie di motivi i «pischelli **woke**» esistono in America e

non in Gambia. Ma non è che perché esistono negli Stati Uniti allora devono esistere anche qua! È una società diversa.

Però le risposte sono sbagliate ma le domande giuste. Occorre trovare un modo per includere, per ascoltare voci diverse, non lasciare il campo solo a maschi bianchi. Perché in Italia mi pare che spesso non si voglia guardare alle domande, uscirsene con cose assurde come «ma come si può impedire a una persona bianca di tradurre una non-bianca!», punto fine della storia...

Certo che c’è un problema di disuguaglianza radicale, che però va affrontata innanzitutto su altri piani, quello economico, quello dei diritti. E poi certo, c’è anche il piano della rappresentanza e della visibilità. (Di base era quello il tipo di domanda che facevano le attiviste nere olandesi rispetto al libro di Amanda Gorman: chiedevano visibilità, non c’entrava la traduttologia; perché l’oggetto in questione è un prodotto commerciale, molto prima che un’opera letteraria.) E su quel piano certo che l’editoria può e deve lavorare; e non semplicemente in termini di numero di autori di colore pubblicati, ma anche nel modo in cui li pubblica.

Ti faccio un esempio. La **nostra edizione** di *La ferrovia sotterranea* di Colson Whitehead è, a quanto ho potuto googlare (ma sarei felice di essere smentita!), l’unica al mondo che ha in copertina una faccia di donna nera. Perché, anche se è un libro che ha al centro lo strazio anche fisico di una donna nera, madri nere, schiavi, corpi neri martoriati, la copertina con cui il libro è girato in tutto il mondo è una **copertina rossa** con i binari della ferrovia, che a me, abbi pazienza, fa pensare a un libro sui trenini. Della scelta di Sur alcuni librai si sono lamentati;

«Prima di parlare di qualunque cosa dovremmo parlare di questo: del fatto che non si può più fare discorso culturale, o discorso politico, sui social.»

avrebbe venduto di più con la copertina internazionale? Forse, ma io alla nostra copertina tengo molto, la rivendico. Anche *Ragazza, donna, altro* di Bernardine Evaristo: se vedi l'edizione Penguin c'è una donna con un turbante in testa, che sembra una donna africana. È un modo di presentare il libro che a me appare esotizzante, agli occhi dei lettori bianchi. Siccome invece è un libro che parla di Inghilterra, nell'edizione Sur abbiamo scelto di mettere una donna dal look occidentale con la pelle nera, un'immagine che colleghi il corpo di colore più all'Europa che all'Africa. Anche questo vuol dire parlare di rappresentanza e visibilità. Mi sembrano operazioni culturali doverose.

Questo dibattito si è sviluppato soprattutto sui social. Ti pare su un mezzo del genere possano uscire discussioni serie o il rischio è comunque quello di perdersi?

No da lì non può uscire nessuna discussione seria perché quello che esce è un consolidarsi del potere economico di queste piattaforme che sono programmate apposta per creare caos cognitivo e diseguaglianza nella proprietà e nella diffusione della conoscenza, come sostiene Shoshana Zuboff. Qualunque cosa possiamo dire sui social, qualunque buona idea possiamo trasmettere, importa meno del fatto che il sistema è fallato in partenza. Io sono sicura che il poco che io possa scrivere da persona di sinistra sui social viene letto per il novantacinque per cento da persone che la pensano come me, perché sono fatti apposta.

Il dibattito si fa, ma spesso è tra persone che si conoscono, è un parlare tra noi, non un parlare al paese. Io ci penso tanto se intervenire lì o altrove, ma mi pare che in questa fase non ci siano altri spazi per la discussione. Prima di parlare di qualunque cosa

dovremmo parlare di questo: del fatto che non si può più fare discorso culturale, o discorso politico, sui social, dobbiamo trovare dei modi alternativi, o più realisticamente forse cambiare il contesto normativo che permette ai social network di funzionare in un certo modo (vedi il lavoro che sta facendo Francesca Bria nel campo dei diritti digitali). Quindi sì, i social sono un problema, forse il problema di chiunque faccia cultura o politica.

...

Simonetta Sciandivasci, *La poesia delle catene*, «Il Foglio», 20-21 marzo 2021

Molto di più di cosa viene detto, conta chi lo dice. L'identità offusca la sostanza. Puoi parlare di minoranze se fai parte di una minoranza, puoi rappresentare un dolore se lo hai provato: è importante che quello che fai coincida con quello che sei e hai vissuto. Identità ed esperienza delimitano il tuo campo d'azione, e succede proprio nel tempo che vuole allargare i criteri che l'identità la definiscono, in certi casi fino ad abolirla.

«Un giorno abbiamo deciso che non eravamo più in grado di capire nulla che lo scrittore non avesse provato personalmente, di credere a nulla che non avesse vissuto, di accettare nulla che non fosse l'io. Non l'io narrante: l'io e basta» ha scritto Guia Soncini.

Un'attrice cisgender non può recitare la parte di un transessuale e deve prima rinunciare al lavoro e poi scusarsi per averlo accettato. È successo a Scarlet Johansson.

Una scrittrice bianca americana scrive un romanzo sui migranti messicani e viene minacciata di morte e botte e persecuzione al punto che la sua casa editrice

annulla il tour di presentazione del libro, si scusa per «le gravi inadeguatezze con cui ci avviciniamo alla questione della rappresentazione». È successo a Jeanine Cummins.

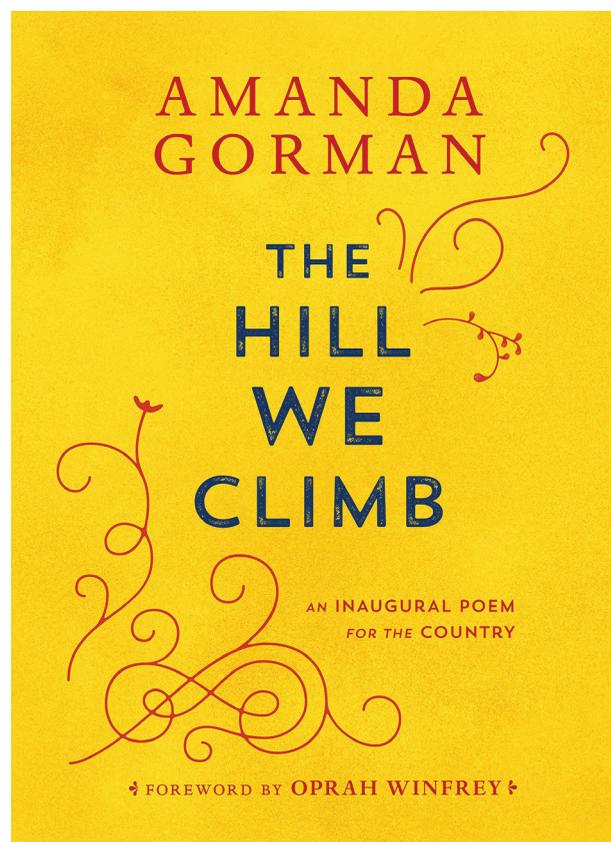
Un traduttore bianco viene ritenuto inadatto a tradurre i versi di una poetessa nera. È successo a Marieke Lucas Rijneveld, scelto dalla casa editrice olandese Meulenhoff per tradurre Amanda Gorman, la poetessa ventiduenne afroamericana che ha recitato la sua *The Hill We Climb* alla cerimonia di insediamento di Joe Biden, sesta poeta della storia a prendervi parte. Ed è successo a Víctor Obiols, poeta e musicista, bianco, sessantenne, scelto dalla casa editrice Univers di Barcellona per tradurre Gorman in catalano: dopo aver consegnato il lavoro, è stato rimosso dall'incarico. Rijneveld era stato approvato entusiasticamente da Gorman: ha ventinove anni, è

«La poesia di Gorman non è poesia: è un **manifesto**.»

pluripremiato, non si dichiara né maschio né femmina. Tuttavia, secondo l'attivista e giornalista Janice Deul, l'editore avrebbe dovuto scegliere qualcuno che fosse più capace di entrare nel mondo di Gorman, avendolo esperito e portandoselo addosso: qualcuno che fosse, come lei, *Unapologetically Black*. Così ha scritto Deul su «Volkskrant», innescando una reazione a catena che ha convinto Rijneveld a rinunciare all'incarico di sua iniziativa.

Obiols, invece, è stato liquidato dalla stessa casa editrice che gli aveva affidato il lavoro. Ha detto all'Afp: «Non hanno messo in dubbio le mie capacità, ma cercavano un profilo diverso: una donna giovane, attivista, preferibilmente nera. Ma allora non posso nemmeno tradurre Omero perché non sono un greco dell'ottavo secolo».

È un esempio logico, questo di Obiols, ma semplicistico: trascura che l'universalità, che giustamente rivendica, non sarà ovvia fintanto che nessuna identità, nuova, antica o di là da venire, sarà discriminata (sarebbe bello poter contare sulla forza di ciascuna identità di non sentirsi discriminata, ma le nuove generazioni ci dicono che non basterebbe, e amen). La parola tradotta è inevitabilmente manipolata e manomessa e il fascino della traduzione sta nell'incontro tra traduttore e tradotto, nella loro fusione impossibile, nella scelta, sempre problematica, che un traduttore fa di scomparire dal testo che traduce o, invece, di addensarvisi; di adattare il testo al tempo in cui viene tradotto o lasciarlo incontaminato. Intraprendere una o l'altra strada non è per forza una questione di sensibilità personale: a volte è un fatto formale, altre di necessità. Nell'introduzione alla sua traduzione del *Finnegans Wake* di James Joyce, Rodolfo Wilcock scrisse: «Essendo quest'opera quasi interamente scritta con parole inventate, di tre, quattro, cinque perfino sei sensi, la sua traduzione in una qualunque lingua è impossibile. Abbiamo scelto



soltanto i brani meno difficili, avvertendo però che buona parte dei molteplici sensi del testo originale sono andati perduti nella traduzione».

Nel 2002, Marco Sonzogno, traduttore e professore di Translation Studies e Italian Studies alla Victoria University di Wellington, scrive a John Updike e gli propone di fare una traduzione di *Egloga* di Eugenio Montale. Updike ci pensa, si strugge, e poi gli spedisce la traduzione, cui allega una lettera nella quale scrive: «Sospetto che tradurre Montale in inglese sia come tradurre Robert Frost in italiano. Il tono si perde», e aggiunge di essere certo che la sua traduzione sia imprecisa, inadatta, pur essendo lui stato un ragazzo di campagna e avendo quindi esperito ciò che Montale descrive in quella poesia. È all'incirca l'opposto della posizione su Gorman: il fatto che io abbia esperienza non significa che io abbia le parole per dirla. Updike vede nella lingua la faglia, la distanza incolmabile. E la accetta: fa parte del gioco. Dice: sto certamente fallendo. È questa ipotesi di fallimento che sembrano non calcolare i detrattori dei traduttori non a immagine e somiglianza di Gorman. Perché la poesia di Gorman non è poesia: è un manifesto. Chi la traduce non è chiamato ad affrontarla ma a potenziarne l'autrice, affratellandosela.

In Italia, Garzanti ha affidato la traduzione di Gorman a Francesca Spinelli, giornalista di «Internazionale» esperta di immigrazione. Martina Testa, traduttrice e editor di Sur, dice al «Foglio»: «Mi pare che sia stata mescolata un'operazione letteraria con un'operazione d'immagine. Questa su Gorman è una campagna pubblicitaria sulla quale mi colpisce che l'editor di Garzanti non dica niente, non spieghi

«Mi sembra assurdo dover fare questa specificazione, ma la persona più adatta a tradurre un testo si misura su quello che il testo dice e sulla sua lingua.»

per quale motivo sia importante leggere una poesia che abbiamo ascoltato in televisione e letto su internet, dove è reperibile da tre mesi. Questa confusione di piani concorre a creare un caos cognitivo tale per cui non si capisce la differenza che c'è tra il marketing dell'identità e la diffusione letteraria. Io traduco autori neri da vent'anni e se mi è chiaro che un testo è frutto dell'identità di un autore, che come ogni identità è composita, mi è altrettanto chiaro che si traduce il testo e non il vissuto del suo autore. Mi sembra assurdo dover fare questa specificazione, ma la persona più adatta a tradurre un testo si misura su quello che il testo dice e sulla sua lingua». Dire che i neri scrivono o traducono diversamente dai bianchi ha un qualche senso? «Prima di tutto c'è da capire chi sono i neri e chi sono i bianchi. Ci è stato insegnato che le razze non esistono, la bianchezza e la nerezza le usiamo come usiamo altezza e bassezza: si tratta di categorie poco definite da tutti i punti di vista, ontologico ed epistemologico. Mi risulta più serio e oggettivo parlare delle caratteristiche linguistiche del testo. Nel caso di Gorman, non c'era niente che rispecchiasse un preciso consesso linguistico di difficile comprensione per chi non ne fa parte. In questo caso, nessuno sta dicendo davvero che i neri li possono tradurre soltanto i neri ma che per Gorman ci voleva una persona che fosse donna e nera. A me può sembrare assurdo visto dalla mia prospettiva ma magari a una poetessa nera olandese no: per lei far tradurre Gorman da una olandese nera è un modo per esercitare una forma di rappresentanza della sua comunità». I giornali hanno decentrato il punto? «Non è né utile né vero dire che si è diffusa l'idea che i neri non possono tradurre i bianchi e viceversa. Piuttosto, bisognerebbe dire che le case editrici italiane non dovrebbero fare costosissime operazioni di marketing su una poetessa nera che non racconta niente della condizione dei neri e che, invece, si limita a dire a Biden: che bello, abbiamo sconfitto Trump. Le politiche di inclusione e di diversity sono un fatto serio e delicato, ma non è un'operazione di diversity dare una traduttrice nera

«Chiunque, una volta asseverate le sue competenze, dovrebbe poter tradurre i testi di chiunque: soltanto dal risultato si misurerà il **valore** del suo operare.»

a un'autrice nera, se il contenuto di quella autrice non è linguisticamente caratterizzato dall'appartenenza a una specifica comunità di persone di colore. Se pubblichiamo solo e soltanto libri che propongono testimonianze e mai che coltivano l'immaginazione, teniamo da parte un mondo, non rappresentiamo che una parte della realtà. In America ho l'impressione che sempre più autori scrivano perché credono di avere una storia da raccontare, una storia che aiuterebbe a migliorare la rappresentazione della propria comunità, ma il rischio è che lo facciano in modo standardizzato».

Quando chiesero a Nabokov come avesse lavorato alla traduzione dell'*Eugenio Onegin* di Puskin, disse: «Tra rima e ragione, ho scelto la ragione. La mia unica ambizione è stata quella di fornire una guida, un bigino, una traduzione letterale, fedele fino al servilismo». Il nostro è un tempo diverso, i traduttori sono sempre più riconosciuti, la personalizzazione è un costume culturale universale: vale ancora l'idea che un traduttore debba scomparire dal testo? «Per me sì. Se si capisce che una traduzione è mia, significa che ho lavorato male. Mi è capitato proprio per questo di chiedere di tradurre sotto pseudonimo».

Dice al «Foglio» Fabio Pedone, traduttore: «Tradurre è confrontarsi di continuo con paradossi e arrischiati passaggi; è una pratica lontana da ogni tipo di dogma, e che si reinventa sempre. Trovo curiosa l'idea che debba esistere un diritto preventivo a tradurre qualcuno, ma non è questo il perno del caso Gorman. Chiunque, una volta asseverate le sue competenze, dovrebbe poter tradurre i testi di chiunque: soltanto dal risultato si misurerà il valore del suo operare. Anche perché non traduciamo persone, ma testi. Altro è il discorso quando, come in questo caso, la visibilità dell'autrice è inscindibile dal messaggio

che lancia nei suoi testi. Allora, a me pare, si chiede a chi deve tradurre (compito che mira a una neutralità ideale, il che non vuol dire sia privo di autorità) di condividere o incarnare lo spazio di visibilità di Gorman anche nella cultura ricevente, in modo da accendere un faro ulteriore sul razzismo presente nella società olandese nei confronti delle voci non bianche. Quando al centro c'è la pratica paradossale del tradurre, è lo spazio della differenza, dello spaesamento, ad aprire nuove possibilità di "parlare l'altro", di ricrearlo in un'altra voce che ne segua le tracce. Se invece il filo che corre sotto queste scelte è quello della visibilità, allora si cerca la sovrimpressionazione, si invoca la somiglianza, per affidare anche all'identità di chi traduce la giusta missione sociale di cui è investita l'autrice nel proprio spazio culturale. E lo spazio culturale del traduttore, a cosa corrisponde? È un'ombra? Dice Martina Testa: «Rispetto a quando ho iniziato io, mi sembra che le cose siano migliorate, esiste un sindacato, si è finalmente capito che le traduzioni sono prestazioni che vanno regolate da un contratto. Ed è un bene. Mi lascia invece perplessa un'altra tendenza, e su questa sì che vorrei che esistesse una discussione seria, anche accesa: sempre più spesso le traduzioni non vengono affidate a un singolo professionista ma a un service. Un libro come quello di Edward Snowden, importante e bello, in Italia è stato tradotto da un service: eppure è un libro con una sua dignità letteraria, Snowden si è fatto aiutare da uno scrittore molto quotato come Joshua Cohen, e da noi è stato rifilato a un'agenzia. Ed è lì che io vedo l'abuso sul traduttore, la magagna che mi fa suonare il campanello d'allarme e mi mostra l'abuso sulla figura del traduttore, che è un abuso non denunciato, assai più interessante di questa caciara furbona su Gorman».

In Giappone, al *Finnegans Wake* ci hanno lavorato in tre: il primo è morto, il secondo è impazzito. Eroi non denunciati, anche loro.

...

Marco Bruna, «*Quanta adrenalina per tradurre Amanda*», «la Lettura», 28 marzo 2021

Il caso è scoppiato lo scorso 25 febbraio, dopo un intervento della giornalista e attivista olandese Janice Deul sul quotidiano «de Volkskrant»: Deul se la prendeva con la scelta dell'editore Meulenhoff di affidare la traduzione del poemetto *The Hill We Climb* di Amanda Gorman – letto durante l'inaugurazione di Joe Biden – alla scrittrice Marieke Lucas Rijneveld. Il titolo dell'intervento era inequivocabile: «Un traduttore bianco per la poesia di Amanda Gorman: incomprensibile». In seguito alle polemiche, Marieke Lucas Rijneveld, vincitrice nel 2020 dell'International Booker Prize, ha lasciato l'incarico. Un caso simile si è ripetuto poche settimane dopo, in Spagna. Il traduttore catalano di Gorman, Víctor Obiols, è stato scaricato dall'editore Univers di Barcellona perché non «adatto» al lavoro. L'editore, ha spiegato Obiols all'Afp, aveva deciso di affidare l'incarico a una donna «preferibilmente nera». In Italia, il poemetto uscirà con la traduzione di Francesca Spinelli, giornalista di «Internazionale», che il «Corriere» ha raggiunto via email a Bruxelles, dove vive.

Che opinione si è fatta del caso traduttori nei Paesi Bassi e in Catalogna?

Sono due casi molto diversi. Nei Paesi Bassi è stata Marieke Lucas Rijneveld a tirarsi indietro di fronte alle critiche nate in un contesto preciso, quello del mondo culturale olandese, con le sue tensioni e le richieste di dare maggiore visibilità ad artiste e artisti afroolandesi. Nella poesia pubblicata qualche giorno dopo la vicenda, Rijneveld ha sottolineato l'autonomia della sua decisione. Molti l'hanno invece presentata come vittima passiva di un'imposizione

venuta da oltreoceano. È solo una delle tante semplificazioni scaturite dalla vicenda. Nei Paesi Bassi, come nelle Fiandre e in Francia, la polemica è stata strumentalizzata dalla destra in nome della difesa dell'«integrazione», termine in questo contesto molto insidioso.

Il caso di Víctor Obiols è diverso?

Sì. Capisco che non abbia apprezzato l'essere congedato a lavoro già completato, ma non è chiaro se il suo profilo fosse stato approvato dal team di Amanda Gorman. Può darsi che Obiols abbia pagato per un'inavvertenza dell'editore catalano. Detto ciò, la sua prima reazione – ha parlato di «inquisizione» e dichiarato che si sarebbe annerito la faccia per poter tradurre, moderando poi i toni nelle interviste successive – rivela secondo me uno degli aspetti più interessanti della vicenda, ovvero la faglia generazionale che attraversa il mondo della traduzione, e il diverso modo in cui, a seconda dell'età, sono stati definiti in queste ultime settimane concetti come la sensibilità e la legittimità del traduttore.

Come si è preparata per affrontare il testo di Amanda Gorman?

Come prima cosa ho riascoltato più volte il suo intervento il giorno dell'insediamento. Ho letto alcune sue interviste, ho visto alcuni video per familiarizzarmi con le sue idee e con il suo modo di esprimerle. Ho letto e ascoltato le poesie inaugurali degli altri cinque autori e autrici che l'hanno preceduta. Sono testi che dialogano tra loro, illustrando un genere, la poesia d'occasione, ormai poco diffuso, tranne nei paesi dove esiste la figura del poeta nazionale (è il caso del Belgio). Per tornare alle poesie inaugurali statunitensi, è interessante leggerle in ordine cronologico. Andrebbero a mio avviso pubblicate insieme, per consentire al lettore di confrontarle e ascoltarle dialogare.

Ha incontrato difficoltà nel rendere il testo in italiano fedele all'originale?

Dal punto di vista del significato, *The Hill We Climb* non è un testo complesso. È rivolto a una nazione ed è stato scritto per essere compreso dall'insieme dei suoi cittadini. È però molto musicale e ritmato, ricco di figure stilistiche e di riferimenti letterari. La mia prima versione tentava di renderne soprattutto la musicalità, il ritmo, il fraseggio. In fase di editing, anche per rispettare le indicazioni del team di Amanda Gorman, gli editor hanno preferito una maggiore aderenza al contenuto. Sarà interessante vedere l'approccio degli altri editori stranieri.

Come valuta la sua esperienza?

È stata una traduzione insolita sotto molti aspetti. Il team di Amanda Gorman aveva esigenze precise riguardo al profilo dei traduttori e all'approccio al testo originale. I tempi di consegna sono stati strettissimi per via dell'uscita prevista insieme alla

versione originale. Quando si traduce (soprattutto poesia), bisogna lasciare al testo il tempo di riposare. In questo caso il lavoro si è svolto sotto il segno dell'adrenalina fin dall'inizio, ancor di più quando è esplosa la polemica sui traduttori. L'esperienza rimane positiva, come sempre quando si ha l'occasione di fare rinascere un testo in un'altra lingua.

Qual è il messaggio di Amanda Gorman, anche per il lettore che non segue da vicino la politica americana?

Il testo è stato scritto in un momento molto particolare della storia degli Stati Uniti, per esortare i cittadini a ritrovare un senso di unità *with purpose*, che abbia uno scopo. Certo, il fatto che sia stato chiesto a lei di scriverlo ha un peso simbolico che oltrepassa ogni frontiera. E molti passaggi, sulla giustizia, la democrazia, il rapporto con la storia, sono esortazioni più universali.

The loss we carry, a sea. We must wade.
We've graved the belly of the beast.
We've learned that quiet isn't always peace.
In the norms and notions of what just is,
isn't always justice.
And yet the dawn is ours before we knew it.
Somehow we do it.
Somehow we've weathered and witnessed a nation
that isn't broken, but simply unfinished.
We, the successors of a country and a time
Where a skinny Black girl descended from slaves
and raised by a single mother can **dream of becoming
president** only to find herself reciting for one.
And yes we are far from polished, far from pristine
but that doesn't mean we are striving to form
a union that is perfect.

Franco Cordelli

Dylan Thomas. Perché leggerlo ora

«Corriere della Sera», 12 marzo 2021

Modernità e dolcezza, ecco l'eredità del poeta gallese Dylan Thomas. Einaudi ripubblica il suo ultimo lavoro in una nuova traduzione curata da Enrico Testa

Stiamo andando a una cena di compleanno, le sette è come fosse mezzanotte. Sotto il ponte della tangenziale oltre San Lorenzo, e nel più assoluto deserto, un ragazzo e una ragazza camminano tenendosi per mano. Li fermo, gli chiedo dov'è via degli Ausoni. Il ragazzo spiega, poi mi chiede di fargli vedere il libro che ho in mano. È *Milk Wood* di Dylan Thomas, me lo sono portato per leggere una pagina agli ospiti, agli amici. Quando vede il libro, se lo rigira, compie un salto, è un salto di gioia. Dylan Thomas non l'ho mai letto, dice. Ma lei sa che Bob Dylan si chiama così per lui? Il giorno dopo spedisco quella pagina in una chat di giovani cugini. Uno di loro scrive: Mi viene da pensare che la sua eredità è stata percepita da quella serie di artisti fioriti nel decennio che va da metà anni Sessanta ai successivi Settanta. Quanto genio e autodistruzione! Già, genio e autodistruzione. Ma ho raccontato questi due episodi per dire una parola proprio sull'eredità del poeta gallese. Tutti sanno chi è. Ma lo si legge? Se ne parla ancora? Quando nel 1953 morì, a trentanove anni, Mario Praz fu cauto. Parlando della sua generazione come di quella della violenza, scriveva che la violenza di Thomas «si crea tra i particolari delle sue poesie, che per via delle ardite associazioni e metafore cercava di stabilire una organicità diversa dalla organicità

logica e narrativa basata sull'ordinaria sequenza temporale».

Praz conclude citando Giorgio Melchiori a proposito della trasformazione del linguaggio della poesia in linguaggio della musica: «Se a "immagine" sostituiamo "tema" avremo una definizione calzante di una composizione musicale». In Italia i veri lettori di Thomas vennero poco dopo. Penso alla monografia che gli dedicò Roberto Sanesi nel 1960, e a quella di Francesco Binni del 1973. Seguirono le introduzioni di Ariodante Marianni a *Lettere a Vernon Watkins* del 1968 e la prima traduzione, di Carlo Izzo e Floriana Bossi, di *Sotto il bosco di latte* e di *Il dottore e i diavoli* del 1961/72. Guanda nel 1992 pubblicò *Avventure nel commercio delle pelli*, e Einaudi le poesie, anche quelle inedite, e il *Ritratto di giovane artista* che Lucia Rodocanachi aveva tradotto nel 1955 per I gettoni di Vittorini (è il numero 38). Nell'insieme è la fortuna, che si accompagna a quella editoriale, del poeta gallese. Poi il silenzio. Il passaggio del secolo non perdona. Lo si viene scoprendo di autore in autore. Quanti grandi scrittori «moderni» sono poco più che un ricordo? Ecco perché la nuova traduzione di Enrico Testa per Einaudi di *Milk Wood* (ex *Sotto il bosco di latte*) è un avvenimento.

È un radiodramma, l'ultima opera di Dylan Thomas, che vide la luce poco dopo la sua morte improvvisa,

frutto di una quantità di rifiniture e di letture, una alla radio fatta da lui stesso nel 1953 e subito dopo un'altra, a più voci, a New York. La Bbc trasmise il radiodramma nel gennaio del 1954 e il mese dopo andò in scena all'Old Vic di Londra. Ma prima di dire due parole su *Milk Wood*, introdotto da Testa in modo da non consentirne una terza, vorrei chiedere la disputa sul genere di poesia, espressionismo o surrealismo, con una frase sugli artisti gallesi che Thomas lesse alla radio nel 1949: «Confermano con la loro adulazione canina e la loro ignoranza della tradizione che conduce inevitabilmente all'esperimento i sospetti degli artisti sperimentali non gallesi che tutti i gallesi siano degli impostori, specialmente gli artisti».

Questa dichiarazione si legge in quello che per me è, tra i suoi libri in prosa, il più bello: *Molto presto di mattina*, che uscì nel 1954 e dieci anni dopo, sempre per Einaudi, fu curato da Vanna Gentili e Floriana Bossi. Si tratta di sedici conversazioni radiofoniche che, rivolte a un pubblico generico di ascoltatori, Thomas rende sempre comprensibili, e trattando il medesimo argomento di *Ritratto dell'artista da cucciolo*, vorrei dire più mature e toccanti: Ricordi di infanzia, Ricordi di Natale, Ricordi di vacanze, Briciole di un anno, ricordi del primo viaggio in America, ricordi di letture pubbliche e di festival (e forse, ora lo penso, il festival di Castelporziano del 1979, con lettori che gli furono vicini, da George Barker a David Gascoyne, fu in Italia l'ultimo grandioso omaggio che gli fu reso).

Ma in Thomas, qual è il punto? Stilisticamente (semplifico) l'inversione del soggetto, l'imprevedibilità frequente e assoluta degli aggettivi e degli stessi sostantivi, che tutto ciò di cui scrive diventa persona: «Il Tempo, posto che la cosa lo interessi, potrà benissimo smentirmi e scoprire che è vero il contrario, o che non è vero e che non è vera né una cosa né l'altra».

Questa frase l'ho citata non a caso. Per Sanesi il monologo diventa dialogo, e il dialogo diventa teatro in quello che egli chiama «unità panteistica».

«Ero un sonnambulo solitario, un impenitente sostegno di cantonate.»

Per Binni si tratta di rimuovere la barriera tra io e mondo con uno strumento equivalente a una mente universale: le radici di questa mente sono ancestrali, primigenie: simboli del cosmo, fondamenti dell'anima. Si manifestano nella varietà, nella simultaneità, nell'unità. Italo Calvino scrisse: «La natura non è più sentita come alterità, il tessuto delle analogie distrugge la distinzione tra l'uomo e il coacervo della materia vivente. Il passo più in là è quello della pittura informale, che affonda nella continuità della vita biologica». E lo stesso Thomas, recensendo *Murphy* di Samuel Beckett, annotò: «È serio perché è, principalmente, lo studio di un personaggio complesso e stranamente tragico, il quale non può riconciliare l'irrealtà del mondo visto con la realtà di quello non visto, e che, attraverso disprezzo e noncuranza della società "normale", scivola nella società del cosiddetto anormale». Lo sperimentalismo di Thomas si può sigillare con il primo e l'ultimo verso di *East Coker*, il secondo dei *Quattro quartetti* di T.S. Eliot: «Nella mia fine è il mio principio». Eliot fu nel cuore delle influenze, ma vi fu anche Kafka. Basterà leggere quello strambo capitolo delle *Avventure nel commercio delle pelli* intitolato «Tanti mobili»: il protagonista Samuel Bennet si ritrova a vivere in una stanza in cui ogni oggetto è posto sopra un altro oggetto di arredamento e di consumo – un ambiente che tanti anni dopo ritroveremo raccontato in termini realistici e quasi documentari, da E.L. Doctorow nel suo *Homer & Langley*. Del resto la *enumeración caótica* è l'altro dato stilistico che ricorre nella prosa di Thomas: caotica sì, ma fino a un certo punto, è il mondo che è così, il mondo in cui fine e principio coincidono o, nella vita quotidiana, Swansea – il paese di mare dove nacque – e l'invisibile Londra, dove spesso egli era costretto ad andare. Da un punto di vista tematico ricorre il tentativo

di definire la propria identità. Attraverso il corpo: «Straniero anche a me stesso; ero un cantastorie dal naso camuso, smarrito nelle proprie avventure e desideroso solo di essere a casa»; e all'amico poeta Watkins: «Se vedessi una forma canina con la coda strappata e gli occhi bassi venire, strisciante e lamentosa, la coda tra le gambe, quella sarò io».

Oppure, attraverso le azioni o non azioni: «Ero un sonnambulo solitario, un impenitente sostegno di cantonate. Mi piaceva girare per la città dopo mezzanotte sotto la pioggia, quando le strade sono deserte e le case buie; camminare solo, sentendomi pieno di vita... Mai come in quei momenti mi sentivo parte di un mondo remoto oppure impellente, né ero mai tanto colmo di amore, arroganza, compassione e umiltà, e non solo verso me stesso, ma verso la terra vivente». E in modo diretto: «Al centro rassicurante della propria identità, con il mondo familiare che gli faceva intorno un secondo involucro di carne, se ne stette malinconico e rassegnato».

Qui Dylan Thomas adopera parole senza appello – amore, umiltà. Per dirne un'altra che pervade tutta la sua opera e di più in *Milk Wood*, parlerei di dolcezza. La dolcezza che si sprigiona dalle voci degli abitanti di Llareggub (una voce composta da «luogo santo» e «col c...») e in particolare la dolcezza della voce narrante e di quella di Capitan Gatto è senza uguali nella letteratura di tutti i tempi. Come non commuoversi, leggendo o ascoltando le vicissitudini o le semplici frasi di ognuno di quei gallesi, i suoi personaggi innumerevoli?

Non c'è nessuna Spoon River in *Milk Wood*, c'è solo il Thomas di cui lui stesso scrive alla principessa Marguerite Caetani che nel 1952 aveva pubblicato una parte del radiodramma: «Per spiegarle perché

«Ero un cantastorie dal naso camuso, smarrito nelle proprie avventure e desideroso solo di essere a casa.»

non potevo terminare la commedia. No, non so spiegarlo. Quando cerco di spiegare le mie paure, i simboli confusi diventano plumbei e una ruggine lanuginosa striscia sulle parole. Come posso dirlo? Non posso. Posso dire: un istinto della paura consiste nel tentare di rendersi piccoli e inosservati; nell'acquattarsi, così succede, non visti e anonimi, finché la caccia non sia finita. Il mio pavido istinto è quello di gonfiarmi come una rana, di ingrandire la mia nessuna importanza, di far squillare una campana, per cui, mentre infurio e appaio due volte più grande di quello che sono, la caccia, vedendomi mostruoso, latra inseguendo prede diverse e più umili». Ecco, umili – di nuovo. Ma dolcezza, e dolcezza suprema, ribadisco: quella che comincia da *Young Dog* e finisce con *Milk Wood*, allargandoci il cuore.



Vanni Codeluppi

Tutti abbelliti come ci chiede Instagram

«la Lettura», 14 marzo 2021

Ogni giorno gli utenti vi caricano 80 milioni di foto, migliorandole per rendersi più popolari. Crescono fenomeni come il «food porn» e il potere degli influencer

Negli ultimi anni è avvenuto il passaggio dall'immagine analogica a quella digitale. Un passaggio silenzioso ma intenso e sconvolgente. L'immagine digitale, infatti, ha raggiunto un elevato livello di diffusione nella società. Questa diffusione, probabilmente, è stata resa possibile dalla natura molto libera dei file digitali che, non avendo un legame diretto con un originale, possono essere riprodotti e manipolati senza limiti. Pertanto è necessario chiedersi quale sia l'influenza che esercita sulla nostra cultura l'enorme moltiplicazione d'immagini digitali. Si pensi solo all'ampio uso d'immagini che viene fatto nei social media. Soprattutto Instagram, dove ogni giorno vengono caricati più di ottanta milioni di foto e gli utenti quotidiani superano i cinquecento milioni. Utenti che comunicano prevalentemente attraverso immagini: statiche o in movimento. Ciò mediante fotografie o video che alla fine ci spingono a semplificare le nostre antropologia e cultura, perché ci chiedono di rappresentarci agli occhi degli altri diffondendo immagini che riproducono in maniera parziale la nostra personalità e ciò che accade nella nostra vita privata.

L'elevata importanza sociale e i molteplici effetti di Instagram sono stati oggetto di diversi libri. D'altronde, va considerato che Instagram «quadrattizza» il mondo. Impone cioè nella sua prima pagina un

formato quadrato a tutti gli scatti, trasformando perciò il tradizionale formato rettangolare. Inoltre, mette a disposizione strumenti che consentono di manipolare le immagini (filtri, correzioni di esposizione, luminosità, nitidezza...). Ciò produce un processo di costante riconfigurazione dei linguaggi attraverso i quali il quotidiano viene rappresentato dalle persone. Anche perché dal 2018 l'algoritmo che regola Instagram ordina i materiali visivi caricati dagli utenti in base al livello di popolarità ottenuto e dunque gli individui sono indotti a partecipare a un'accesa competizione dove vince chi riesce a colpire l'attenzione, a essere percepito come più piacevole e divertente, a suscitare un elevato livello di consenso, a volte certificato rispondendo con piccoli cuori.

Ne deriva che sempre più di frequente le immagini che ci circondano, anziché limitarsi a cercare di riprodurre la realtà, tentano di migliorarla. Qualcuno ha coniato l'aggettivo «instagrammabile» per indicare che la nostra cultura è sempre più costretta a adattarsi agli standard comunicativi imposti dal social media statunitense. Si spiega così perché diversi studiosi attribuiscono alle immagini la capacità di presentarsi come entità dotate di un'esistenza autonoma. Certo, si tratta di un'esagerazione, ma utile per capire ciò che accade. Perché un'immagine rimane pur sempre un'immagine: forma espressiva,

«Le immagini che ci circondano, anziché limitarsi a cercare di riprodurre la realtà, tentano di migliorarla. Qualcuno ha coniato l'aggettivo **instagrammabile** per indicare che la nostra cultura è sempre più costretta a adattarsi agli standard comunicativi imposti dal social media statunitense.»

strumento linguistico. Produce però effetti concreti. Opera nella società costringendo le persone a interagire con essa e a compiere certe azioni.

Perciò, forse non è un caso che oggi i semiotici sostengano che le immagini siano dotate di «agentività», cioè della capacità di effettuare azioni. Vale a dire che spesso le immagini vengono considerate come uno strumento che non è semplicemente a disposizione di chi intende comunicare, ma possiede anche il potere di modificare situazioni e persone. Perché, come tutti gli attori sociali, spiegano, confondono, divertono, spaventano, eccitano e così via. Le immagini hanno sempre avuto una grande forza comunicativa ma se oggi si ragiona così è probabilmente perché l'arrivo del digitale ha incrementato il loro potere. Tutto questo appare particolarmente evidente in ogni social media ma soprattutto in Instagram, dove le fotografie rivestono un ruolo centrale e mettono in campo con chiarezza la loro potenza espressiva e la loro capacità di esibire al meglio ciò che rappresentano.

La nostra cultura diventa perciò sempre più «instagrammabile». Come hanno sostenuto Alfonso Amendola, Simona Castellano e Novella Troianello nel volume *#likeforlike* (Rogas), anche i luoghi fisici tendono a seguire i canoni estetici del flusso di Instagram, perché così facendo si prestano a essere immortalati in immagini che possono essere pubblicate e diffuse attraverso questo social media. Così, bar e ristoranti e luoghi turistici hanno adeguato il loro aspetto. Molti hanno ripreso lo stile d'arredamento della catena di caffetterie di maggior successo: Starbucks. Un arredamento dal design

semplice e finalizzato a comunicare autenticità, per esempio attraverso materiali naturali come il legno. Forse, proprio per questo, molto adatto come ambiente per scattarsi selfie da diffondere on line. Ma se i locali di Starbucks sono diventati «instagrammabili» è anche perché l'azienda ha promosso efficacemente sui social uno dei suoi prodotti simbolo: il frappuccino. Questo, infatti, è stato proposto con packaging ben studiati e accattivanti serie limitate, come quella dell'Unicorn Frappuccino, con vivaci colori viola e rosa che rimandano alla leggendaria creatura. Per le persone, comunque, quello che conta è fotografarsi in uno Starbucks con un frappuccino tra le mani e postare lo scatto su Instagram, con il risultato di contribuire ulteriormente alla popolarità del prodotto.

Siamo di fronte, perciò, a quello che potrebbe essere definito «effetto Instagram» sulla nostra cultura. Un effetto evidente anche in quello che, più in generale, è il nostro rapporto con il mondo alimentare. Viene valorizzata la dimensione visuale dei cibi, spesso a scapito della bontà. Non a caso è stato chiamato «food porn» il comportamento di chi fotografa e condivide sui social quello che sta per mangiare, perché è molto attraente dal punto di vista visivo. Ne deriva uno specifico tipo di estetica fotografica, basato su inquadrature dall'alto e una ricerca di colori vivaci e contrasti cromatici in grado di attirare l'attenzione.

Il particolare sguardo estetizzato di Instagram è stato capace anche di promuovere la nascita di uno stile di vita. Si pensi a un fenomeno sociale come quello dei cosiddetti Rkoi, cioè «Rich Kids On Instagram»,

presente oggi in molti paesi, ma soprattutto negli Usa. Gli Rkoi sono giovani di famiglie benestanti che esibiscono su Instagram uno stile di vita opulento basato su automobili lussuose, cene esclusive in ristoranti di alto livello e viaggi verso luoghi prestigiosi di vacanza. Quello che fanno questi giovani è cioè ostentare pubblicamente la propria ricchezza: in questo modo riescono a diventare oggetto di ammirazione e imitazione.

Un ruolo centrale nella creazione di fenomeni di questo tipo viene rivestito oggi dagli influencer, cioè dai numerosi personaggi che, esibendo attraverso le immagini postate su Instagram quello che fanno nella vita quotidiana, sono in grado d'influenzare i comportamenti di molte persone. In Italia, ne è un esempio Chiara Ferragni, che su Instagram ha attualmente 22,6 milioni di follower e che tempo fa, durante una vacanza al mare, ha indossato una collana di conchiglie bianche postando su Instagram i suoi ritratti. Nei giorni seguenti, moltissime persone hanno caricato le loro fotografie con addosso la stessa collana. Si è trattato di un fenomeno d'influenza di massa abituale nel mondo dei social media contemporanei. D'altronde, l'influencer può essere considerato un «testimonial nascosto». È cioè un testimonial pubblicitario che non sembra tale. Promuove beni ma senza dichiararlo esplicitamente: soltanto indossandoli o impiegandoli. Perciò la sua azione è più efficace ed è in grado di suscitare desideri di emulazione.

Dunque, le immagini digitali di Instagram funzionano e possono anche essere considerate estremamente potenti. Non a caso Tama Leaver, Tim Highfield e Crystal Abidin, nel volume *Instagram: Visual Social Media Cultures* (Polity, 2020), hanno parlato della capacità di «materializzazione di Instagram», che traduce in oggetti concreti il suo apparentemente etereo mondo d'immagini digitali. Nonostante la potenza delle immagini digitali, noi abbiamo di solito l'impressione di poter esercitare un controllo su tali immagini e sulla realtà sociale che esse ci consentono di rappresentare. Il che spesso è potenziato dal fatto che gli schermi tattili contenuti in molti odierni strumenti di comunicazione sono in grado di dare vita a una sensazione di fusione tra tali strumenti e il nostro corpo. Tra ciò che vediamo e ciò che siamo. Perché quello che vediamo con gli occhi può essere direttamente modificato dalle nostre dita. Ma se questo può avvenire è soltanto grazie al ruolo svolto dallo schermo. Senza la sua presenza, ci sentiamo persi.

Ci rendiamo conto cioè che si è fortemente indebolito il potere posseduto dal nostro sguardo: il potere di comprendere il mondo per riuscire a modificarlo. Quel potere che il modello della prospettiva rinascimentale e il pensiero umanistico avevano codificato attribuendolo stabilmente all'occhio umano. Oggi invece, per poterlo esercitare, siamo necessariamente costretti a ricorrere a uno schermo e alle immagini che circolano al suo interno.

«L'influencer può essere considerato un **testimonial nascosto**. È cioè un testimonial pubblicitario che non sembra tale. Promuove beni ma senza dichiararlo esplicitamente: soltanto indossandoli o impiegandoli. Perciò la sua azione è più efficace ed è in grado di suscitare desideri di emulazione.»

Wlodek Goldkorn

Zagajewski, il poeta dell'esilio

«la Repubblica», 23 marzo 2021

Due ritratti del grande autore polacco noto per i versi sull'11 settembre che in realtà raccontavano, senza un briciolo di retorica, la condizione dei senza terra

La sua poesia più famosa, *Prova a cantare il mondo mutilato*, è stata pubblicata sulle pagine del «New Yorker» dopo l'attentato alle Torri gemelle. E così, il polacco Adam Zagajewski, nato a Leopoli, città oggi ucraina, il 21 giugno del 1945, mentre le truppe dell'Armata rossa avevano appena preso Berlino e l'Europa si apriva a una stagione di speranza, e morto due giorni fa, il 21 marzo, a Cracovia, con l'universo sconvolto invece dalla pandemia, è stato classificato come «il poeta dell'11 settembre».

In realtà quei versi erano l'espressione della sua condizione di esiliato e riflettevano sul contrasto fra la sorte degli umani privati delle loro case nate e la natura rigogliosa che si impadronisce dei luoghi disabitati ma vivi nell'immaginazione di chi vi era nato. Infatti, la famiglia Zagajewski, pochi mesi dopo la nascita del futuro poeta, fu costretta a trasferirsi da Leopoli, appunto, città austro-ungarica nelle cui strade si sentivano vari idiomi, il polacco, lo yiddish, l'ucraino, e che dal 1918 e fino al 1939 era appartenuta alla Polonia, per poi essere annessa all'Urss, a Gliwice. Gliwice a sua volta è una località della Slesia da cui, sempre nel 1945, vennero cacciati i tedeschi. E quella poesia Zagajewski la scrisse dopo aver fatto un viaggio nei villaggi abbandonati dell'Est della Polonia. Abbandonati perché negli anni Quaranta le autorità avevano deportato verso l'Ovest la

popolazione locale, etnicamente polacca e quindi sospettata di scarsa fedeltà nei confronti dello Stato. In un'altra poesia diceva Zagajewski: «Abito in città straniera e talvolta parlo con sconosciuti di cose indifferenti». I luoghi in cui aveva vissuto davvero non erano tantissimi. L'infanzia e le scuole a Gliwice, appunto; studi universitari a Cracovia; una ventina d'anni fra il 1982 e il 2002 a Parigi e poi di nuovo a Cracovia con puntate per insegnare a Houston e Chicago. Però, nel cuore rimase il sentimento che dà il titolo a un suo testo che piacque molto a Derek Walcott, *Andare a Leopoli*: «Da quale stazione andare a Leopoli, se non in sogno, all'alba». Ecco, Leopoli era per il poeta ciò che per molti ebrei è Gerusalemme, immaginazione e sinonimo dell'inizio e della fine, del tempo dopo il tempo.

Detto tutto questo, Zagajewski, più volte vicinissimo al Nobel (assegnato invece alla connazionale Wisława Szymborska), considerato in Polonia il massimo poeta della generazione, intellettuale di una lingua colta e raffinata, era una persona molto concreta, conscia della situazione politica, difensore della democrazia e combattente per la libertà. E non ha mai, fino all'ultimo, cessato di essere un uomo in rivolta. Ai primi anni Settanta, assieme all'amico Julian Kornhauser diede vita a quella che si chiamava «la nouvelle vague» della poesia.

«Gli interessava difendere la poesia ai tempi del trionfo della superficialità.»

Niente sperimentazioni linguistiche che permettessero una fuga dalla realtà sociale, molto alla moda allora, ma invece realismo. Narrare «il mondo non rappresentato», la gente sul tram o davanti alla mesquita di superalcolici. E, per la cronaca, Kornhauser è il suocero dell'attuale capo dello Stato Andrzej Duda, populista e sovranista. Successivamente, con la maturità artistica, il linguaggio crudo è stato abbandonato a favore di versi scritti con eleganza, cercando una radicale semplicità. In questo senso, Zagajewski è stato un allievo ideale di un altro grande poeta polacco, Zbigniew Herbert, scomparso nel 1998 e che amava richiamarsi all'immaginario classico. O forse si può dire che Zagajewski, come Herbert e come il russo e suo amico Iosif Brodskij e come addirittura Osip Mandel'stam, aveva come riferimento forte il Mediterraneo, l'Italia, Dante, i latini. L'immaginario del Mediterraneo è lo stupore per come la vita quotidiana possa essere intrecciata con la presenza di una bellezza che racchiude in sé la trascendenza. Un esempio: la meraviglia per come i quadri esposti in un museo di Bologna rispecchiano quello che succede fuori dalle finestre. In un discorso, in occasione del ricevimento del premio Principessa delle Asturie, Zagajewski si chiedeva se fosse più importante la quotidianità volgare o invece l'elevazione artistica. Ambedue era la risposta, perché l'ambivalenza, come l'esilio, è il nostro destino. E lo stupore, la nostra arma segreta.

Zagajewski era una persona mite, dall'eloquio lento e riflessivo, amante della musica: fra Mahler, Chopin, Bach, Šostakovič. Scriveva pure saggi bellissimi. E conscio del fatto che la bellezza non esclude l'umana catastrofe né la barbarie, gli interessava comunque «difendere la poesia» (parole sue) «ai tempi del trionfo della superficialità». Difenderla in un'epoca in cui, come recita la sua elegia per Ruth

Buczyńska, vicina di casa a Cracovia, avvocatessa sopravvissuta alla Shoah e che «temeva i topi e le scarpe pesanti, [...] gli accusatori non mancheranno mai, ma i difensori sono pochi».

Dei libri di Zagajewski pubblicati in italiano ne citiamo due: *Dalla vita degli oggetti*, traduzione di Krystyna Jaworska (Adelphi) e *Guarire dal silenzio* a cura di Marco Bruno (Mondadori).

...

Roberto Galaverni, *Voce straordinaria per vite ordinarie*, «Corriere della Sera», 23 marzo 2021

Adam Zagajewski, scomparso domenica a Cracovia, è un poeta a cui è toccata in sorte un'eredità molto difficile. Nato nel 1945 in una città storicamente contesa come Leopoli, è cresciuto infatti avendo sulle spalle la presenza insieme nutriente e ingombrante dei quattro grandi maestri del secondo Novecento polacco, il cui nome torna non a caso più volte nei suoi versi: Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert e Tadeusz Różewicz. La storia della sua poesia, da questo punto di vista, può risultare comune a quella di poeti di altre tradizioni europee nati suppergiù negli stessi anni, divisi anch'essi tra la fedeltà a un retaggio poetico tante volte straordinario e i sospetti, le insicurezze, i dubbi di legittimità che nella tarda curvatura del secolo si era insinuati in profondità nell'arte poetica.

Va detto allora che fin dalla sua raccolta d'esordio del 1972, *Comunicato*, Zagajewski ha preso di petto la questione, cercando in ogni modo di porsi come il continuatore della migliore tradizione della poesia polacca in un tempo comunque rinnovato. Sotto quest'aspetto è un poeta che nasce maturo, con una notevole e non dissimulata competenza letteraria. Scorrendo via via i suoi libri di poesia si riconoscerà anzi la piena padronanza di un repertorio anche molto consolidato di formule e modi poetici tipicamente novecenteschi: ritratti emblematici e

raccontini allegorici, quadri di paesaggio, epistole in versi, componimenti aforistici, brevi elegie, epigrammi e tant'altro.

Zagajewski era angosciato dall'idea di una possibile compromissione della dignità umana. L'aveva sperimentata di persona nelle vicende della sua città e del suo paese, l'aveva meditata ripensando al lungo corso della storia, ma l'aveva soprattutto osservata nelle sue continue riflessioni sulla vita comune, sulle opere e i giorni del nostro presente. Così, se da un lato vedeva nelle forme letterarie, e anzitutto nella poesia, una specie di resistenza, qualcosa come un modo non banale di mettere a fuoco e testimoniare lo spessore inesauribile della realtà, dall'altro ne temeva anche l'anacronismo, l'assolutezza, il distacco rispetto a quella che in una delle sue poesie più belle ha chiamato la «vita ordinaria». La partita della sua poesia si è giocata proprio su questo punto: la possibilità di riconoscere dignità alle donne e agli uomini di tutti i giorni senza cadere nella retorica letteraria da un lato, ma senza adeguarsi a una visione ristretta e diminuita della nostra vita dall'altro.

Ecco allora dire, in una poesia dedicata proprio al grande Miłosz: «Lei parla a volte con un tale tono / che – davvero – il lettore / per un attimo crede / che ogni giorno sia sacro, di festa»; per poi riapprodare, una volta conclusa la lettura, in una ben più comune e prosaica realtà: «Soltanto a sera, / quando ripongo il libro / torna l'ordinario romorio della città – / qualcuno tossisce, piange, qualcuno bestemmia» (citiamo qui, come nei versi riportati più avanti, dal volume *Guarire dal silenzio. Nuovi versi e poesie scelte*, a cura di Marco Bruno, Mondadori, 2020). Eppure, sul versante opposto, Zagajewski ha sempre difeso la legittimità, se non la necessità di una parola poetica piena, capace, non dimissionaria. Si è anche

pronunciato più volte con intelligenza e con molto equilibrio su questo argomento (con parole sue: l'ardore poetico, lo stile elevato), che evidentemente riteneva strettamente implicato col destino stesso poesia. «Le escursioni “verso l'alto” dovrebbero essere affrontate in uno stato di onestà interiore», sostiene ad esempio in una sua riflessione sullo stato della poesia nel tempo presente (*L'ordinario e il sublime. Due saggi di cultura contemporanea*, Casagrande, 2012).

Allontanatosi dalla Polonia durante gli anni del regime comunista, Zagajewski ha vissuto a lungo all'estero, a Parigi, anzitutto, ma anche a Berlino e negli Stati Uniti. Molte sue poesie fanno riferimento direttamente a queste sue residenze, come del resto alle occasioni di scrittura offerte dai tanti viaggi. I suoi risultati più alti vanno trovati tuttavia giusto a metà tra la meditazione sulla grande storia e i ricordi personali: la Leopoli dell'infanzia, i familiari, ricordi di amici e d'incontri casuali, ritratti di vecchi professori, di anziane signore, di maestri di poesia, di gente comune.

La sua qualità migliore va trovata appunto nella capacità di raccordare la percezione del singolo destino (Zagajewski è un osservatore degli altri, più che di sé stesso) con una riflessione sul senso dell'esistenza tutta. E il suo tono più persuasivo è quello in cui l'elegia si rovescia quasi inavvertitamente nella comprensione del cuore umano, nella conoscenza delle passioni. «Davvero nulla muta / nell'ordinaria luce diurna, / quando se ne va un grande poeta» ha scritto in una sua poesia. Ma poi: «Quando, però, ci dovremo allontanare per molto / o per sempre da qualcuno che amiamo, / sentiremo improvvisamente che ci mancano le parole / e che saremo noi, da soli, a dover parlare: / più nessuno provvederà per noi / – perché se n'è andato un grande poeta».

«Davvero nulla muta
nell'ordinaria luce diurna,
quando se ne va un grande poeta.»

Francesca Faccani

Gli effetti di TikTok (e dei pianti dei ragazzi) sull'editoria

«Rivista Studio», 25 marzo 2021



Anche su questo social si comincia a parlare di libri, che si consigliano soprattutto in base all'emozione da provare: vuoi piangere, gridare o manifestare?

«Books that make you sob», ovvero «libri che ti fanno piangere», è forse il risultato più associato all'algoritmo di TikTok che riguarda i libri. Si chiama #BookTok, ha 5,6 miliardi di visualizzazioni ed è una community di TikToker che si scambia consigli di libri e lo fa in un modo molto particolare: solitamente piangendo o urlando.

Quando alle scuole superiori analizzavamo i romanzi e le poesie, l'insegnante ci diceva sempre di focalizzarci sulla metrica, la storia, e vari dettagli noiosi, proibendoci categoricamente di farci coinvolgere emotivamente dal testo. Nessun «questo romanzo mi ha emozionato/fatto pensare/l'avrei sbattuto fuori dalla finestra». Al contrario, i consigli di libri su TikTok funzionano esattamente così. Si parla dei libri utilizzando come vettore i sentimenti: ti consiglio un romanzo in base all'emozione che vuoi provare: vuoi piangere, gridare, *manifestare*? Piangere, su TikTok, è sempre la carta vincente.

Si tratta di riprendersi a intervalli come «prima della lettura» e «fine del libro» e registrare gli effetti sconvolgenti dei #readingupdates sul volto in una climax à la gemelle Olsen prima e dopo il 2010. Un'altra formula che funziona è il consiglio dei libri in base alla loro estetica, facendo scorrere nel video una moodboard di immagini che spesso rimandano a castelli, tempeste e altre catastrofi

naturali, metafore visive dell'agitazione di questa nuova generazione che ancora non si è ripresa dalla citazione che Lana Del Rey fa in una sua canzone di Sylvia Plath. Sempre in tema estetica, spopolano i **video** delle librerie maniacalmente ordinate per colore.

Altri suggeriscono i libri in base al segno zodiacale – un utente consiglia *Chiamami col tuo nome* ai Gemelli perché è sicura che comprenderebbero la storia d'amore. Oppure a partire dal nome, per immedesimarsi completamente nel protagonista (in fondo empatizzare col personaggio principale è per loro la chiave di lettura di un romanzo): una **BookToker** italiana consiglia libri per tutte le ragazze che si chiamano Megan, Sarah e Ermione. Il segreto è riuscire a cavalcare l'onda di un motivetto riconoscibile in tendenza e inserire riferimenti al libro che possano incuriosire il lettore. Geniale è l'americana **@moonchildreads_** che riesce a unire tutte queste tattiche e se ne esce con dei contenuti sempre divertenti e curiosi. I BookToker sanno anche divertirsi a loro modo. Sempre facendo leva su sentimenti ancestrali, c'è un thread molto amato che gira attorno alla canzoncina che fa «Oh, you haven't read the classics?», e i **classici** che vengono mostrati sono libri come *Il Guinness dei primati*, *Le fatine dell'arcobaleno* o *Geronimo Stilton* per gli italiani.

Scordate l'autorialità, la ricerca del libro sconosciuto. Sono due i generi che emozionano i giovani sulla piattaforma, il fantasy e in generale il Young Adult, specialmente se declinati in tema Lgbtqi+. Ed effettivamente sono quasi sempre gli stessi libri che girano, che si tratti degli Stati Uniti o dell'Italia: *La canzone di Achille* (2019, Marsilio), *Il principe crudele* (2018, Mondadori) e, come ogni salotto letterario che si rispetti dal 1800 ad oggi, *Orgoglio e pregiudizio*. Dopotutto BookTok nasce in maniera ancillare dalle varie comunità alle prese col revival della new age, quindi una commistione di Dark Academia, chi pratica magia nera, chi costruisce tazzine a mano col Das (ne parlavamo [qui](#)). E, si sa, il fantasy è il genere che ha definito la new age. BookTok si può quindi circoscrivere a un algoritmo (o come lo chiamano loro in modo più romantico, *side*) sul quale vanno poi a confluire anche altre macroestetiche.

Il «New York Times» cerca di spiegare gli effetti dei trend di TikTok sull'editoria prendendo in esempio il fenomeno del romanzo *La canzone di Achille* – una rivisitazione YA e queer dell'Iliade. Un giorno della scorsa estate molte sedi newyorkesi della catena di libri Barnes & Nobles si trovano sorprendentemente a vendere diecimila copie in un giorno, e il libro era uscito in sordina circa dieci anni prima. Hanno poi scoperto che era nata una comunità di lettori su TikTok attorno al libro che ha fatto schizzare le vendite. BookTok è un fenomeno travolgente, e arriva dove Instagram o i BookTubers su Youtube non erano mai giunti, perché riescono a creare un

senso di comunità attorno al candore e spontaneità. I creatori dei video non hanno vergogna ad aprirsi, e a piangere se necessario, e questa franchezza è condivisibile da tutti. Reclusi in casa da un anno ormai, senza la possibilità di farsi spezzare il cuore o di sbucciarsi le ginocchia sullo skate coi loro amici, le uniche emozioni che la gen Z può provare provengono dai libri, dai film, dalle serie tv, e hanno molte ore perse da recuperare.

I BookToker italiani hanno un approccio un po' differente: in genere sono più lezionosi, quindi si affidano a spiegazioni usando vere parole, oppure usano canzoni (spicca *Bad Guy* di Billie Eilish) e motivetti (in genere frasi trash prese dai reality di Mediaset) da cui prendono spunto per iniziare giochi di ruolo in cui interpretano **scene** dei libri. Una tattica molto efficace che ho visto girare tra gli italiani consiste nel mostrare il libro dal dorso per far capire che si tratta di un romanzo breve, nulla di cui avere paura insomma. È molto *catchy*, infatti, consigliare «libri brevi ma intensi», come fa spesso [@centannidisoliditudine](#) nel suo canale. Quelli americani non sembrano temere le lunghezze, invece. Questa BookToker italiana è da tenere d'occhio: di recente ha pubblicato un **video** in cui elenca i «personaggi maschili che ho odiato» e spaziano da Heathcliff di *Cime tempestose* a Hubert Hubert di *Lolita*.

Sogno di scrollare su TikTok, sguazzando come sempre dentro all'algoritmo di BookTok, e di capitare su un video di Sylvia Plath che si riprende con l'iPhone nel bagno del college dopo aver finito di leggere Philip Roth.

«Una tattica molto efficace che ho visto girare tra gli italiani consiste nel mostrare il libro dal dorso per far capire che si tratta di un romanzo breve, nulla di cui avere paura insomma. È molto *catchy*, infatti, consigliare **libri brevi ma intensi**.»

Eugenio Scalfari

«Perché m'innamorai di un giornale.»

«la Repubblica», 26 marzo 2021

L'avventura editoriale, gli incontri, le scelte e l'Italia degli anni Settanta nei ricordi raccontati in prima persona dal fondatore della «Repubblica»

«“Repubblica” ha avuto una gestazione complessa che richiese al suo tempo soluzioni economiche, culturali e politiche.» Qualche giorno fa stavo rileggendo questo passo tratto da *Grand Hotel Scalfari*, il libro-intervista che Antonio Gnoli e Francesco Merlo hanno scritto due anni fa. Andando avanti nella lettura mi è venuto il desiderio di dividerne il seguito con i lettori di questo giornale perché penso che possa interessare loro conoscerne le origini, gli ostacoli e la speranza che mi accompagnarono in quel periodo della mia vita.

«Fin dall'inizio di quell'avventura» prosegue il capitolo «cercai di capire in che misura un paese come il nostro in cui la stampa si era modificata pochissimo nel corso del Novecento e con un numero di lettori tra i più bassi d'Europa potesse accogliere il progetto di un nuovo quotidiano le cui caratteristiche si sarebbero subito rivelate sensibilmente diverse dagli altri concorrenti. Insieme a Carlo Caracciolo cercai dunque di realizzare un giornale che interpretasse le nuove esigenze della società civile. Non una casa di sinistra come si è detto spesso, ma un luogo abitato da persone di sinistra capaci di raccontare con un linguaggio nuovo le diseguaglianze e le ingiustizie che affliggevano l'Italia.

Il nostro piano industriale prevedeva un investimento di cinque miliardi di lire, appena sufficiente per

avviare il giornale. Avevamo calcolato il punto di pareggio – il *break even* – come si dice oggi, si attestava intorno alle centotrentamila copie vendute. Per quanti sforzi facessimo, i nostri capitali erano insufficienti e perciò ci rivolgemmo alla cosiddetta “borghesia illuminata” facendo il classico giro delle sette chiese tra coloro che avevano un cospicuo reddito. Pochissimi si mostrarono interessati e alla fine raccogliemmo meno di quattrocento milioni. Gli utili accantonati nell’“Espresso” ammontavano a circa un miliardo e con le fidejussioni che alcune banche ci accordarono arrivammo alla cifra di due miliardi e mezzo. Dovevamo trovare il resto sul mercato. Solo due editori erano in grado di affrontare quell’investimento, Rizzoli e Mondadori. Mi rivolsi al primo. Avevo conosciuto superficialmente Angelo Rizzoli, un imprenditore che si rivelò abilissimo nel suo campo. Non posso dire lo stesso del figlio Andrea e del nipote Angelo. “Angelone” come era stato soprannominato per via del suo corpo massiccio. Andrea si dimostrò ambizioso ma debole. Aveva sposato Ljuba Rosa, una ragazza molto avvenente con cui Caracciolo aveva avuto un flirt. Nel 1970 alla morte del padre Andrea ereditò una parte dell’impero e con i capitali a disposizione tentò la scalata al “Corriere della Sera” allora nelle mani di Giulia Maria Crespi, Gianni Agnelli e Angelo Moratti. Nel 1974

i Rizzoli riuscirono a conquistare il quotidiano di via Solferino. Alla luce delle cose che sarebbero accadute in seguito non fu un grande affare.

L'anno successivo cominciò a girare la voce che a Angelone, forse per affrancarsi dall'ingombrante figura del padre, non dispiaceva l'idea di creare un nuovo quotidiano. Andai a trovarlo una prima volta a Roma. Abitava a Porta San Pancrazio dove più di un secolo prima c'era stata la battaglia di Garibaldi contro i francesi. L'impatto visivo della casa dall'esterno era notevole: da una finestra si scorgeva sullo sfondo la statua di Anita Garibaldi, un'eroina a cavallo con la mano nell'arma mentre si fa largo tra le schiere dei nemici che la circondano. Nell'agiografia risorgimentale Anita era sempre stata vista come il riflesso delle imprese dell'eroe dei due mondi ma in quella composizione scultorea acquisiva forse per la prima volta uno spessore e un'autonomia che la storia le aveva negato. Chissà se anche Angelone avrebbe avuto il suo momento di gloria.

Quel primo incontro in realtà servì solo a capire quanto fossero fondate le voci circa il progetto di un nuovo giornale. Ci riservammo un secondo round, questa volta nella sua abitazione milanese dove arrivai con leggero anticipo. Aprì un cameriere che mi fece accomodare nello studio. Improvvisamente sentii una voce stridula e sgraziata che pareva dire "buongiorno". Era il verso di un pappagallo chiuso in una piccola voliera. Pochi minuti dopo Angelo entrò nella stanza e per prima cosa si diresse verso la gabbia, l'aprì e, facendone uscire il pappagallo, cominciò a parlargli. La scena era a dir poco surreale. Gli aveva insegnato a ripetere "Angelo, sei uno stronzo". Ma come è possibile che qualcuno abbia

addestrato un uccello per farsi insultare? Rivolsi la domanda a Rizzoli il quale lo spiegò. "Ogniqualvolta prendo una decisione voglio che il pappagallo mi dica se ho fatto bene o no. Se mi insulta e se mi dà dello stronzo allora ci penso due volte prima di concludere l'affare." Pensai che forse sarebbe stato più pratico se si fosse affidato ai dadi o all'oroscopo. Finalmente parlammo del progetto che mi stava a cuore. Gli dissi che in quella fase esplorativa avevamo pensato alla Rizzoli come alla grande famiglia editoriale in grado di sostenere la metà di un investimento che avevamo calcolato intorno ai cinque miliardi. Angelone prese tempo. Guardai il pappagallo, che si era appollaiato sul davanzale della finestra. Mi pare appartenesse alla specie dei Cenerini. Angelone si alzò un po' a fatica dalla poltrona e claudicante si diresse verso il pennuto. Sibilò nell'aria uno "stronzone" che mise fine a una storia che non era neppure cominciata.

Nel 1978 Andrea Rizzoli lasciò l'impresa editoriale nelle mani del figlio e si ritirò nel Sud della Francia incalzato da una malinconia e da un'inerzia che i soldi non potevano curare. In poco tempo Angelo si lasciò invischiare a pericolose trame finanziarie e nell'affaire P2. Fu travolto dai debiti e dall'opinione pubblica che gli voltò le spalle. Ho provato una certa pena per quest'uomo introverso e mal consigliato, che non seppe amministrare con oculatezza i propri beni cospicui. L'arresto per la bancarotta, il sequestro delle proprietà, la morte per infarto del padre, il suicidio della sorella, rivelarono i tratti di una tragedia che nessuno avrebbe potuto immaginare per quello che era stato il padrone del primo gruppo editoriale del paese.

«Insieme a Carlo Caracciolo cercai di realizzare un giornale che interpretasse le nuove esigenze della società civile, un luogo abitato da persone di sinistra capaci di raccontare con un linguaggio nuovo le diseguaglianze e le ingiustizie che affliggevano l'Italia.»

Alla fine degli anni Settanta sul disastro del “Corriere” “Repubblica” avrebbe guadagnato centomila copie. Ma nel 1975, sfumato l’accordo con Rizzoli, non ci restava che rivolgerci a Mondadori. Quando conobbi Arnoldo era già un vecchio padre nobile. Trovai singolare che non leggesse, che non distinguesse tra Tolstoj e Dostoevskij. Non provava imbarazzo né faceva finta di essere colto. Scoprii che tuttavia in fatto di editoria aveva una grande competenza. Gli bastava annusare i libri per capire se potevano essere di gradimento alla platea tutt’altro che vasta dei lettori italiani.

Ritengo che Mario Formenton, il quale aveva sposato Cristina Mondadori, sia stato la migliore scelta alla successione che Arnoldo potesse augurarsi. Incontrai Mario a una cena in casa di Rosellina Archinto, una signora della Milano bene a lungo compagna di Leopoldo Pirelli. Mi rivolsi a Mario accennandogli al progetto e si mostrò fermamente interessato. Nelle settimane successive seguirono degli incontri durante i quali valutammo i rischi e il potenziale dell’impresa. La riunione decisiva si svolse nel tardo inverno 1975 nella villa di Giorgio Mondadori a Sommacampagna poco distante da Verona dove mi recai con Carlo Caracciolo: intuivamo che la partita in un modo o nell’altro si sarebbe conclusa la sera stessa. Al tavolo si aggiunse Sergio Polillo, uno dei dirigenti della casa editrice. Il quale si limitò a dire: “Si può fare”. Carlo mi mollò un calcio sotto il tavolo. La tensione che ci aveva accompagnato nel corso di quei due mesi si sciolse di colpo. Stilammo un patto e per festeggiarlo il giorno dopo andammo tutti all’Arena di Verona, in cartellone c’era l’*Aida*.

Quelli trascorsi con Mario Formenton furono anni bellissimi, scanditi da una collaborazione preziosa e da un’amicizia che vi si sovrapponeva fino a diventare dominante. In nessuna occasione egli fece valere il peso della Mondadori. Le telefonate, le riunioni, gli incontri anche quelli più casuali, magari in casa di amici comuni, avvenivano sotto il segno di un’intesa naturale. Mario considerò sempre

l’indipendenza una prerogativa imprescindibile per il nostro lavoro giornalistico; furono l’allegria e l’intelligenza a dare pienezza alle nostre vite. Quando morì nel 1987 “Repubblica” aveva raggiunto traguardi importanti a cui tutti avevamo contribuito. Ma so bene che senza il suo lavoro, la sua fiducia nell’avventura editoriale, il giornale non sarebbe nato. Altrettanto fondamentali furono la presenza e il ruolo di Carlo Caracciolo. Quando ripenso a lui faccio fatica ad associare alcuni suoi tratti a quelli dell’avvocato Agnelli, sul quale non scrissi una biografia ma un romanzo – *La ruga sulla fronte* – che aveva al centro la noia, un sentimento che in lui fu immenso e profondo. Per sfuggire all’horror vacui della noia Agnelli riempiva la vita di incontri continui e diversi. Era senza regole emotive attratto dai giornali, dal calcio e dalle donne. Diceva di non essere mai innamorato, considerando quel sentimento una manifestazione poco meno che ridicola. Era il più grande industriale italiano e aveva un forte potere politico, ma temeva che il mondo fosse vuoto. Combatteva questa specie di abisso riuscendo a credere che la sua vita non fosse qualcosa di molto diverso da ciò che percepiva. In tutta la sua storia sospetto non sia stato né figlio, né marito, né padre e nemmeno datore di lavoro. Era un monarca seduto sul trono.

Agnelli fu il fondale antropologico su cui stagliò la vita di Caracciolo. Voglio dire che l’Avvocato fornì forse involontariamente un modello di comportamento che Carlo impreziosì con il suo tratto aristocratico. Entrambi sufficientemente cinici, disincantati e ironici, seppero trasformare gli eventi mondani in altrettante occasioni di successo. Ovviamente le proporzioni di quel successo erano molto diverse, eppure tentare di accostarle come sto facendo rivela la loro natura a un tempo volatile e determinata, a tratti indifferente e tuttavia attenta al fluire delle cose. Come sanno essere degli abili e dissipati aristocratici. Uno era principe, discendendo dalla casata dei Caracciolo di Castagneto e dai conti di Mileto, l’altro era vissuto e viveva come un re».

Claudia Durastanti

Traduzioni, impegno e identità

«Internazionale», 26 marzo 2021



Una riflessione a partire dal caso Amanda Gorman. Dichiararsi non razzisti in una società razzializzata è sufficiente? Il fardello dell'identità

Nell'estate del 2020, durante un viaggio in auto, mi è capitato di riascoltare *Black Athena* degli Almamegretta, un brano ispirato all'omonimo saggio dell'accademico inglese Martin Bernal. La canzone è del 1998 e interpreta le grandi civiltà come frutto del meticciato, un messaggio vicino alla band e anche forse alla percezione che l'Italia aveva di sé in quel periodo storico. La mia reazione istintiva nell'ascoltarla è stata pensare che l'Italia oggi è molto più bianca ed è molto più nera. Un brano così forse non verrebbe più scritto, anche se a differenza di quanto avviene in letteratura la questione dell'appropriazione culturale in ambito musicale è meno viscerale, sia perché il campionamento e il remix sono tecniche costitutive considerate più «innocenti», sia perché il rap e oggi la trap hanno saputo risemantizzare meglio quanto accade nel gioco delle identità.

Oggi in Italia la questione della razza è affrontata sia in maniera più separatista, con il recupero di un'identità militante da parte di chi ne subisce la pressione, sia in maniera più aggressiva e violenta, perché gli episodi di intolleranza verso i non bianchi sono aumentati. Come ci siamo arrivati?

Per via di una mutata sensibilità culturale per cui si tende a ribadire chi è bianco e chi è nero, e quali diritti e doveri discendono da questo, nell'aria c'è un'innegabile e diffusa nostalgia verso un periodo,

magari più ingenuo, in cui il razzismo italiano non era discusso perché, proprio come si evince nell'approccio di una band come gli Almamegretta, l'Italia era un paese portuale, mediterraneo, meticcio per vocazione, storicamente spurio e mescolato, e dunque la differenziazione per razze era innaturale rispetto a un istinto quasi spontaneo verso la mescolanza. È una nostalgia comprensibile, anche perché propone un modello auspicabile. Ma l'Italia è stata anche un paese colonialista. Ed è stata, ed è, un paese a maggioranza razzista. Che ha ideologicamente puntato sulla crescente razzializzazione della società per determinare certi risultati politici. Alla luce di questo, quell'ipotesi del meticciato era più positiva o più miope?

In queste settimane il dibattito su «chi può tradurre chi» scatenato dalla pubblicazione in varie lingue straniere di *The Hill We Climb* della poeta afroamericana Amanda Gorman ha fatto emergere molte questioni intrecciate tra loro, in cui si passa dalla sacralità della letteratura alla contaminazione del mercato editoriale, dai danni e i vantaggi delle politiche identitarie alla suscettibilità o sensibilità di una generazione *woke*, ossia perennemente vigile e in allerta. È stato un dibattito trasversale a vari paesi, e che in Italia si è trasformato spesso in un appello al

«Dichiararsi non razzisti
in una società razzializzata
che vive sulla linea del
colore è sufficiente?»

ripristino dei valori universali, in cui la letteratura resti immune alle dinamiche identitarie, e si faccia semmai un discorso su come migliorare le condizioni delle minoranze a partire da un'istanza di classe. Come spesso accade quando si invocano Marx, la tradizione dello stato sociale e la necessità di aggregare le forze in base alla classe sociale, tralasciando altre posizioni corollarie, le minoranze prese in esame e che si definiscono tali diventano un po' ingombranti, e si tende a reiterare l'idea di una nazione molto distante da quella statunitense in cui il tema della razza suscita risposte politiche, culturali e industriali fondamentalmente «estrane» al contesto italiano. Questo discorso avrebbe avuto una sua legittimità ai tempi di *Black Athena* degli Almamegretta, ma è difficile non individuare nelle tendenze della classe politica italiana degli ultimi venticinque anni dominata in maniera più o meno continua dal neoliberalismo e dal logoramento delle reti sociali, oltre che da crescenti politiche di razzializzazione, delle somiglianze con una società americana corporativa e privatizzata, che vede il colore ovunque al fine di perseguirlo o di esaltarlo, spesso in maniera maligna e strumentale (si veda l'intervista alla traduttrice Martina Testa che prende in esame il marketing identitario nell'industria editoriale statunitense e le sue differenze specifiche rispetto al contesto italiano).

Qualcosa dai tempi in cui c'era la fiducia nel meticciato italiano a Italian Black Lives Matter è cambiato. Sostenere che il problema sia proprio nel costruito bianco/nero (o bianco/rom, bianco/cinese), in quanto pensiero che ci riporta indietro di secoli e retaggio importato da paesi schiavisti o imperialisti, può significare puntare lo sguardo verso il futuro,

stare sintonizzati con l'ideale e la purezza di un costruito universale, ma la realtà propone altri scenari, fatti di esclusioni sistematiche, sbarramenti, pestaggi, sottrazione di diritti e a volte la morte, anche in Italia. Dichiararsi non razzisti in una società razzializzata che vive sulla linea del colore è sufficiente?

L'IDEOLOGIA DELL'ESCLUSIONE

Volendo semplificare il discorso, è vero che vent'anni fa la sinistra italiana era diffusamente *non razzista*, ma oggi la questione è diventata capire come essere *antirazzisti*, e in che modo la *color blindness*, ovvero l'idea secondo cui non conta il colore e lo si deve ignorare al fine del riconoscimento delle opportunità e dei diritti, può diventare uno strumento che facilita l'ideologia dell'esclusione, lasciandola agire indisturbata.

Nato nel contesto della sinistra accademica statunitense, il dibattito sulla *color blindness* verte proprio su questo passaggio, dal non essere razzista all'essere antirazzista, e può avere una risonanza utile per chiederci se non sia necessario vedere le pratiche che costruiscono il colore al fine di stanarle e smantellarle invece di delegittimarle, in quanto problematiche e anche fuorvianti, perché riproducono un'idea di «nerezza» immaginaria, fatta da latitudini e geografie molto diverse tra loro, da soggetti inurbati e rurali, da chi ha sperimentato il colonialismo e chi non ha niente a che spartire con la polizia statunitense. Ma se c'è una classe dominante che aggrega soggetti diversi in base al pretesto della razza, allora la razza va considerata per stroncare questo pretesto. Dire che si tratta di un costruito filosoficamente nullo oltre che impreciso non farà molto per smontarlo nella pratica.

Un corollario della questione razziale che si sente spesso nel mondo della cultura è questo: ogni volta che si parla di maggiore inclusività nella filiera editoriale e di migliorare la rappresentanza rispetto al tessuto sociale (di assegnare ruoli nelle stanze dei bottoni, ammesso che sia desiderabile, oggi non se ne parla ancora), emerge la domanda «dove li

andiamo a prendere?». È un ritornello diffuso, spesso intessuto di goffaggine oltre che di poco studio e poca curiosità.

Si dice che se le conversazioni attorno alla letteratura sono tendenzialmente bianche e se gli altri non ci sono è perché letteralmente non ci sono. A fronte di intere generazioni scolarizzate e dunque con varie inclinazioni a inserirsi anche nell'editoria e nell'industria culturale, di italiani che magari hanno genitori o nonni che parlano un'altra lingua, o che discendono da ondate migratorie ormai quarantennali e storicizzate, questa posizione da parte di un apparato culturale molto difeso, notoriamente caratterizzato da soglie di accesso altissime, può essere davvero una posizione in buona fede?

E se davvero non ci sono – circostanza confutata da numerosi dipartimenti universitari, piattaforme social di attivisti e militanti, da case editrici che fanno scouting come people, effequ e 66thand2nd, da romanzi e antologie che purtroppo patiscono sempre la condizione di essere «nuove» e di rottura anche quando si confrontano appunto con una migrazione vecchia e stabilizzata – è legittimo chiedersi come mai una società con una tradizione meticciosa così forte non abbia prodotto molte scrittrici e scrittori, o traduttori e traduttrici, o attori e attrici che non riflettano solo la maggioranza.

Una risposta abituale è che bisogna conoscere le famiglie di appartenenza, e in questo si sente un'eco della questione meridionale e dell'abbandono scolastico per cui in certi contesti i figli devono produrre reddito e non possono dedicarsi all'arte. Ma lo Stato e le istituzioni culturali hanno un ruolo nel fornire queste possibilità, spezzando anche i nodi di una

«Il diritto a essere qualcuno a partire da **chi si vuole essere** non è un diritto universale?»

trasmissione familiare ed ereditaria per i figli e le figlie che non vogliono adeguarsi a certi standard. Questo tema della possibilità, molto sfruttato da Hollywood, è un problema solo statunitense? O è anche un problema italiano? Prima di essere una favola morale buona per la Nike e di degenerare nella parabola della «persona che ce l'ha fatta», il diritto a essere qualcuno a partire da chi si vuole essere non è un diritto universale?

CITTADINANZA E SEGREGAZIONE

Negli Stati Uniti il tema della segregazione razziale si compie nel riconoscimento di una cittadinanza. Senza una cittadinanza è molto difficile irrompere pienamente sulla scena pubblica e culturale, ed è per questo che oggi il sentimento che accompagnava l'idea di un'Italia meticciosa e non razzista appare un po' passivo, soprattutto nel silenzio attorno allo ius soli, questione cruciale e matura già allora. E così continua la saga di generazioni che non sono viste, non sono aiutate a crescere e non sono incluse nel discorso, che di fatto non esistono, e questo non vale solo per minoranze più esposte come quelle afrodiscendenti, ma anche per quelle definite subalterne in base alla classe sociale o alle origini balcaniche, cinesi o indiane, la cui fragilità è ancora più grande; se Asian Lives Matter non funziona molto negli Stati Uniti, figuriamoci in Italia. E se poi ad accorgersi di loro arrivano prima le multinazionali che vogliono migliorare la propria reputazione sociale, è difficile pensare che l'establishment possa ritenersi del tutto indenne dalla responsabilità di aver costruito certi vuoti nella macchina che riproduce il pensiero culturale (basta pensare a quanto sono omogenee le redazioni dei principali quotidiani).

Ridurre tutto a un discorso di importazione degli schemi industriali statunitensi opacizza tendenze degli apparati dominanti che invece sono simili, e perpetua l'idea di uno stato sociale italiano più forte ed equo di quanto non sia in realtà.

Per ulteriori riferimenti al riguardo, una bella lettura è *L'unica persona nera nella stanza* (66thand2nd,

2021) di Nadeesha Uyangoda, oltre all'ascolto del podcast *sulla Razza* che cura insieme a Maria Catena Mancuso e Nathasha Fernando, in cui ci si occupa di lessico e anche di traduzione, contribuendo a localizzare il dibattito sulle politiche identitarie in modo che abbia senso qui.

IL FARDELLO DELL'IDENTITÀ

Il modo in cui siamo diventati progressivamente più bianchi e più neri negli ultimi vent'anni, o più «uguali» e più «altri», mi è stato evidente il giorno in cui un mio amico non è stato assunto per una docenza in scrittura creativa in un'università inglese. Molto deluso, quando me lo ha raccontato si è liberato del suo fardello: non era stato preso perché è bianco. Non ho avuto modo di chiedergli chi era stato assunto perché mi ha anticipata: una donna, nera, probabilmente lesbica. Ogni volta che incapo in questo tipo di discorsi, sempre più frequenti a dire il vero, mi sembra di assistere a una brutta reiterazione delle barzellette che andavano di moda quando ero bambina, quando non si sapeva molto di politiche identitarie, eppure si scherzava sulla sofferenza di un nero ebreo comunista omosessuale negli anni Cinquanta negli Stati Uniti, indicandolo come il peggior concentrato di minoranze possibili, destinato a una sofferenza perenne, ma sempre con un sottofondo velatamente ironico.

Quel sottotesto ironico, quel tono sardonico, persiste ancora oggi quando si discutono le varie etichette in cui le minoranze si riconoscono, spesso dopo averle subite per anni senza la possibilità di scegliere, e lo si sente anche nella voce di molti insospettabili a sinistra. «Ci stava una trans, nera, disabile, working class... una palestinese pansessuale *ally*» e via via ad aggiungere qualifiche per ironizzare sull'impossibilità ormai di chiamare qualcuno soltanto per nome; come se la maggioranza si esprimesse in singole unità ontologiche, e le minoranze fossero affette da una creatività prolissa per cui girare con un biglietto da visita che elenca tutte le parti di sé è indispensabile, altrimenti non si esiste. È vero che

c'è una sovrapproduzione di etichette identitarie molto specifiche e che ragionano a partire da tasselli microscopici, ma se accettiamo la differenziazione in base a etnia, genere, orientamento sessuale, come si fa a stabilire un confine filosofico su quanto possono essere specifiche le differenze nel racconto che qualcuno fa di sé?

Se il sistema ha considerato alcuni soggetti politici come unici e altri li ha scissi in parti, spezzandoli e organizzandoli nel loro essere donne o queer o trans o disabili o working class o asiatici e qualsiasi altra qualifica di «differenza» (per non dire di «devianza») rispetto allo standard, era prevedibile che prima o poi emergesse il tentativo di riappropriarsi di queste parti, facendole agire in maniera politica e strumentale. Se cresci in un sistema che ti costringe a pensarti in multipli, e ti nega la libertà di essere solo «te stesso» come avviene appunto nelle migliori pubblicità degli articoli sportivi, è plausibile che un giorno tu voglia radunarti e raccoglierti. E il tentativo di ricomposizione di sé non è scontato né univoco.

In ottica liberal, questo processo di ricomposizione viene definito come una transazione commerciale, qualcosa che io acquisto nel supermercato delle identità al fine di promuovere meglio me stesso e aumentare il mio capitale reputazionale. In ottica intersezionale, invece, viene definito come il tentativo di stabilire un legame di consapevolezza, spesso affettivo, con le proprie appartenenze per migliorare le condizioni di vita personali e degli altri, in cerchi concentrici di solidarietà. Come sempre, la letteratura risolve molti di questi problemi, e per approfondire è indispensabile leggere *Ragazza, donna, altro* (Sur, 2020) di Bernardine Evaristo, che racconta come la *diversity* – intesa come sfruttamento commerciale delle differenze in chiave neoliberalista – possa essere molto diffusa anche tra soggetti che si considerano «altri».

Quando il mio amico si è lamentato delle ragioni della sua mancata assunzione, non l'ho trovato ridicolo, come in fondo non trovo ridicola nessuna

persona che percepisce acutamente di essere marginalizzata, anche se il contesto non conferma questa esclusione. Ho provato invece a individuare il processo che lo ha portato a sentirsi maschio e bianco per la prima volta nella sua vita. E mi sono chiesta se la persona assunta abbia percepito di essere donna, nera e probabilmente lesbica in quel frangente, ma presumo di no. Presumo che pensasse di essere stata assunta per la sua competenza, o che almeno lo sperasse. C'è un ventaglio di possibilità nella storia di questo processo di selezione, ma questo vale per gran parte delle assunzioni e delle circostanze in cui qualcuno viene escluso a discapito di un altro.

LA COSTRUZIONE DELLA COMPETENZA

La questione della competenza è affascinante quanto ambigua, ed è centrale nel dibattito sulla traduzione di Amanda Gorman. La richiesta di scrittori e artisti che hanno sollevato il caso sulla scia della giornalista di moda e attivista Janice Deul, contestando l'assegnazione del testo a Marieke Lucas Rijneveld, nasceva soprattutto sulla base della sua mancata familiarità con la traduzione e la scarsa conoscenza dell'inglese per ammissione della stessa autrice, a discapito di una comunità affermata di poeti nei Paesi Bassi che, oltre a essere afrodiscendente, scrive in inglese e lavora con lo spoken word e dunque ha proprio maggiori competenze tecniche, più che identitarie. La scelta di Marieke Lucas Rijneveld non rispondeva al criterio di competenza ma di popolarità, essendo la recente vincitrice dell'International Booker Prize, e in base a un'idea di vicinanza con Gorman, per generazione e sensibilità.

Non è uno scandalo: la scelta dell'editore è stata molto cinica e un po' miope, e il suo cambiare idea dopo le polemiche lo è stato altrettanto, perché risponde a operazioni di ingegneria per cui i lettori sono in realtà gruppi di consenso. È una tendenza

crescente dell'industria editoriale quella di affidarsi a focus group per trovare dei lettori-consumatori quasi a colpo sicuro, ma questo c'entra poco con la razza e chi deve tradurre chi. In un certo senso, somiglia più alla logica del mettere il nome di chi traduce in copertina: un segno per riconoscere il giusto ruolo di chi fa transitare il testo in un'altra lingua, il cosiddetto «autore invisibile», ma dettata spesso dall'idea che la popolarità di chi traduce in patria possa riscattare l'opacità di una voce straniera. Quella del nome del traduttore in copertina può essere letta come una scelta bella, etica. O come una scelta di mercato. Nessuna delle due proposizioni vive in maniera assoluta.

La competenza del traduttore è il risultato di un processo di maturazione di chi traduce, ma di solito le assegnazioni avvengono per risonanza e affinità tra due voci, all'interno di un parco di traduttori competenti. Nella costruzione della competenza non entrano in gioco solo lo studio, il merito, le doti tecniche, la passione con cui si pratica il mestiere e la capacità di transitare tra due mondi, ma contano anche dati molto più grezzi come l'accesso alla professione che all'inizio comporta innumerevoli sacrifici e la possibilità di una rendita alternativa, il costo del lavoro, l'affinità e dunque la capacità di saper giostrare varie parti di sé. Spesso nel dibattito che ricorre sulla traduzione si fa largo l'idea che il traduttore sparisca davanti al testo, tutta la sua persona si volatilizza e resta una macchina senza storia né memoria né percezione di sé, per abitare completamente il testo nuovo.

Se fosse così, vivremmo davvero nel tempo dei cyborg e del trionfo dell'intelligenza artificiale. Ma se contestiamo che siano i robot a tradurre, se contestiamo l'applicazione dell'intelligenza artificiale alla traduzione perché ci serve la componente umana, da

«La competenza del traduttore è il risultato di un **processo di maturazione** di chi traduce.»

«Chiunque può tradurre chiunque è un principio bellissimo. Ma è anche un principio fondamentalmente inesatto nella pratica dell'editoria, che si basa su scelte.»

cosa pensiamo sia fatto questa umanità? Perché non possono essere prese in considerazione le varie parti che formano una persona, e che non coincidono necessariamente e unilateralmente con il genere e la razza o la coscienza di classe, ma possono essere anche influenzate da questi aspetti? Se pensiamo che l'essere umano che traduce sia definito dalla sua capacità di farsi altro, allora chiunque dovrebbe avere diritto di farsi altro.

«Chiunque può tradurre chiunque» è un principio bellissimo. Ma è anche un principio fondamentalmente inesatto nella pratica dell'editoria, che si basa su scelte. Oggi in Italia razza e genere, e altre forme identitarie, non sono mai fattori dirimenti nelle scelte editoriali, ma fanno parte del discorso attorno alla costruzione della competenza e della risonanza. Chiedersi come sono costruite queste risonanze è un dovere culturale. Chiunque di noi si domanda: dove inizio e dove finisco come persona, e che possibilità ho?

DEFINIRSI E DIMENTICARSI

Per tornare alla questione dell'ironia sulle etichette identitarie, uno dei problemi evidenti è che il concetto dell'intersezionalità utilizzato dall'esperta di diritti civili, attivista e femminista statunitense Kimberlé Crenshaw in ambito giuridico è stato tradotto come accumulazione delle identità e non come intersezione delle identità. Come se si sommassero le definizioni al pari di adesivi così da ottenere un punteggio – poc, genderqueer, asexual eccetera – in quelle che negli Stati Uniti sono definite «Olimpiadi dell'oppressione» e una gara a chi sta peggio, senza ragionare sul modo in cui ognuna di queste intersezioni ha concorso a formare la propria esperienza del mondo, e spesso dell'ingiustizia

subita, creando un'oggettiva difficoltà a isolare una parte rispetto a un'altra.

Il mio amico non è stato assunto perché maschio bianco eterosessuale o perché era meno competente? Come lo si stabilisce, in un ambito culturale segnato da discorsi sempre più equivoci sull'identità? L'unico dato reale è che fino a quel giorno non si è pensato né come maschio né come bianco, a fronte di persone che si pensano in parti e in etichette fin dalla nascita, perché sono nominate in maniera costante. L'etichetta identitaria, ancora prima di essere scelta ed eventualmente «comprata», spesso viene ereditata, subita.

Il rovescio del diritto a definirsi è il diritto a dimenticarsi: è un potere molto forte, quello che ha avuto il mio amico, di trascendere sé stesso finché ha potuto, e di pensarsi come naturale e non come costruito, neutralizzabile e non commentabile. La sua frustrazione e nostalgia per un mondo in cui non era né maschio né bianco è legittima: ma questo oblio della propria identità o vale per tutti, o non è. O siamo tutti liberi davanti a un testo di essere fuori da noi, di dire «io è un altro», o questa cosa non è. Ed è un diritto molto reclamato, molto richiesto dalle minoranze: a volte pare di sentire solo questo strepito dell'io che vuole esserci e farsi consumare, e non ci sintonizziamo con la richiesta di un io che invoca il diritto a dimenticarsi. Probabilmente perché questa richiesta fa meno rumore.

La storia della traduzione ha vissuto i suoi momenti di rottura, c'è stato un tempo in cui non c'erano poi così tante donne a tradurre. Ma a furia di lottare per la parità in tutti i campi, la rivendicazione alla fine è stata assorbita e legittimata dal sistema. Il punto è che tolleriamo il discorso sull'allargamento della filiera editoriale più su una base di genere

che razziale, perché appena si parla di razza scatta il panico morale, come se fosse una forza che uccide e stronca qualsiasi idea di universalità e venga meno il principio che siamo tutti uguali.

«Siamo tutti uguali»: davanti a chi, e come? I principi sono belli, ma se non sono integrati dalla realtà, sono fiabe che ci raccontiamo per riprodurci all'infinito così come siamo, e forse viviamo in un momento storico di crescente disuguaglianza in cui la realtà ci impone di avere un approccio meno sacro e più materiale.

I testi fanno delle domande, chi traduce risponde. Nella mia carriera di traduttrice ho all'attivo traduzioni filologiche nate e sviluppate sulla base di una distanza tra me e l'autore, traduzioni empatiche nate per vicinanza, traduzioni anche antipatiche in cui alla fine non contava niente.

Non saprei dire quante traduzioni mi siano state assegnate sulla base della competenza, ma so che quando mi è stato chiesto di farne alcune per «sensibilità femminile» non ho alzato la mano dicendo che non volevo essere ridotta al mio genere, a un vettore di identità strumentalizzabile da parte del mercato delle identità. Non ricordo di averlo detto. Ho accettato, perché una parte di me sapeva che in quel contesto specifico, per quel testo preciso, avere quella sensibilità aiutava. Non importa che per tradurre Charles Yu che parla dell'esperienza di essere un maschio asiatico non meglio identificato negli Stati Uniti io sia bianca, non sento che questo mi ostacola nella comprensione del testo. Ma se l'editore avesse scelto un traduttore competente italiano di origini cinesi, coetaneo dell'autore, o in

«L'etichetta identitaria, ancora prima di essere scelta ed eventualmente **comprata**, spesso viene ereditata, subita.»

base ad altre affinità anche di matrice identitaria, io non avrei sentito lo scandalo e ovviamente avrebbe tradotto alcune parti con maggiore o minore enfasi o compiendo scelte lessicali diverse delle mie, che avrebbero creato un testo diverso. Al netto della mia maggiore o minore bravura, non posso negare a priori che quell'altro non sarebbe stato un buon testo. Così come penso che tradurre *Brevemente risplendiamo sulla terra* (La nave di Teseo, 2020) di Ocean Vuong abbia richiesto competenze linguistiche da parte mia, ma anche competenze di vita, maturate sulla scia di un vissuto parallelo, e che il risultato sia stato rafforzato da questo vissuto. Perché devo negare che queste varie parti di me concorrono nel definire quale sarà il risultato di una traduzione? Penso, come molte colleghe e colleghi, di saper tenere insieme competenza e appartenenza, in un sistema dalle numerose variabili di cui cerco di essere sempre più consapevole. Tradurre questi libri ha significato essere umana, essere me, e anche dimenticarmi di me. È un bellissimo privilegio. Vorrei potesse goderne chiunque voglia dedicarsi alla traduzione.

L'INDUSTRIA DELLA PRIMA PERSONA

L'aggravante del discorso sulle identità è che, esaltandone i pericoli e temendo l'influenza nefasta del politicamente corretto nella letteratura, nel cinema e nelle arti, ci dimentichiamo di appartenere a un sistema culturale che vuole tenere l'identità di chi scrive fuori dalla ricezione e dall'importanza di un'opera, invocando la sacralità del talento, ma la tira poi in ballo quando si tratta di fare dei panel e delle conversazioni attorno ai libri, in cui spesso si chiede l'obolo della rappresentanza.

Discutiamo di *Black Italians* (accade spesso di trovare questa sigla in inglese, già indice di un desiderio inconscio di rendere le cose più distanti, seducenti e appetibili) e invitiamo i neri, parliamo di queerness e invitiamo gay e lesbiche a fare da testimoni, parliamo di questioni di genere e non vogliamo i maschi: la media delle proposte delle istituzioni culturali è questa.

Tendiamo a riprodurre il discorso attorno alla letteratura su base identitaria, rivendicando l'assoluta purezza della letteratura, in una vera e propria risonanza cognitiva. Strutturare i dibattiti pubblici così non è neanche *tokenismo*, ovvero dare il gettone della rappresentanza o agire in base alle quote rosa: risponde in qualche modo all'idea più insidiosa, ubiqua e sottile che per parlare d'altro bisogna prima passare dal parlare di sé.

Io stessa tendo a riprodurre stereotipi su base identitaria: di recente, in maniera quasi inconscia, ho escluso scrittori e critici come probabili recensori di un testo da me tradotto, di una critica femminista ma soprattutto grande scrittrice, e ci ho messo un po' a capire che ovviamente era una scelta limitata e illogica. Sono consapevole della pressione culturale e degli automatismi a cui sono esposta, ma essere vigile significa proprio questo: considerare tutti i modi in cui un'ideologia può ingannarmi, anche se mi riconosco nella maggior parte delle sue istanze, e impedire che la pigrizia dei suoi meccanismi possa ridurmi a un essere non pensante.

La pressione e il condizionamento, tuttavia, sono fortissimi, e non vengono tanto dalla generazione woke e dall'idea di correttezza politica, quanto da un formato narrativo, da una modalità del racconto che ha anticipato il boom delle politiche identitarie e dei meccanismi di identificazione tra chi legge e chi scrive. Si tratta dell'industria della prima persona nella narrativa contemporanea, con il trionfo indiscusso dell'autofiction, del memoir, del racconto di sé anche se sempre più ibrido, del personal essay trasversale e che diventa il formato privilegiato con cui si fa anche cronaca e giornalismo. Non è una questione solo statunitense: l'aneddoto personale, lo spiegare il mondo a partire da sé ci infestano in libreria e sui quotidiani formandoci e deformandoci le coscienze da tempo ormai immemore. Chiedere alle minoranze di non autorappresentarsi e di non rivendicare troppe posizioni sulla base dell'identità, quando tutta la letteratura circostante lo fa, è come

minimo dubbio. Ma questo non riguarda solo le minoranze, coinvolge spesso anche gli esordienti e chiunque oggi voglia trovare uno spazio, proprio per quel discorso di legittimazione culturale che passa dal sé e in cui i social network hanno avuto un ruolo dominante.

Se nel 2011 la piattaforma forse più usata in Italia, ovvero Facebook, è passata da una romanzesca terza persona («Claudia pensa che...») al diario in prima persona («Io penso che... Oggi ho fatto questo...»), non è sconvolgente rendersi conto che si sia formata una generazione che usa l'identità per smuovere le acque, ottenere risorse o nel caso peggiore vendersi al miglior offerente.

I militanti e le militanti molto attivi su questi temi in rete sono narcisisti? I social network sono narcisisti e incoraggiano il *virtue signaling*, la segnalazione delle proprie buone virtù? Perché diamo a un'intera categoria di persone la responsabilità di un declino, intergenerazionale e metastatico? Dopo vent'anni a scrivere «io» ovunque, sui social network e nei romanzi, dopo il ventennio del self-made man Berlusconi con il suo modello imprenditoriale che ha elevato la televendita a politica, che una generazione dica «io» e usi l'identità per fare politica non può essere davvero uno shock culturale. Molta della sua virulenza e della sua aggressività nasce anche dalla stanchezza.

Con la crisi del neoliberalismo e con gli scontri razziali dopo Ferguson negli Stati Uniti e dopo Grenfell in Gran Bretagna e la ripresa del dibattito su come l'austerità penalizzi su base razziale e di classe, in Italia, probabilmente per via del continuum di emarginazione dal lavoro e crescenti episodi di intolleranza, si è creata quest'idea di una disparità a cui reagire. E quest'idea era e resta vera: la disparità è reale. In forme estreme o diluite, lo stato sociale è a pezzi un po' ovunque.

Eppure della wokeness così forte negli Stati Uniti, e che ci si accusa di importare in maniera acritica, in Italia pare vivere soprattutto la forma e meno la sostanza, umiliando anche chi invece fa politica

«L'obiettivo della **wokeness** come pratica e non come performance è passare dalla rappresentanza delle varie minoranze alla presenza delle varie minoranze.»

intersezionale e anticapitalista in maniera concreta. L'Italia che si fa America in questa ossessione per il consumo, e che non pensa all'America in quegli aspetti di attivismo civico: e possiamo pure continuare a credere che quella statunitense sia una società di consumatori e quella italiana no, ma i **commenti** dei consumatori sotto alle notizie sullo sciopero italiano di Amazon di qualche giorno fa attestano il contrario.

Questa generazione woke (uso generazione per comodità descrittiva, anche se è un fenomeno più largo) così scrutinata, così sensibile alle seduzioni del capitalismo camuffato, così irritabile e così sovraeccitata nelle descrizioni sempre più diffuse che se ne fanno appare anche come una generazione genuinamente più interessata alla politica, rispetto a quella che l'ha preceduta.

Anche se fosse un'operazione cosmetica, e di fatto non lo è in maniera così totalizzante perché molte pratiche per disinnescare il capitalismo nascono al suo interno, sicuramente ha riportato nel discorso le istanze del femminismo, della lotta all'omofobia, del sostegno alla causa ambientale, dell'antirazzismo. Ridurre tutti questi fenomeni al divismo e all'ingenuità rispetto al marketing identitario è un po' triste, rischia di avvilire le forze che ci provano davvero e snatura il concetto originario di wokeness nato tra le culture subalterne afroamericane negli anni Quaranta come strategia di resistenza e di invito a vigilare su sé stessi e gli altri; come dice Bernardine Evaristo può diventare una parola abusata e vuota come «femminismo», privandosi dei suoi elementi radicali.

La sinistra e l'establishment culturale hanno sempre incoraggiato le nuove generazioni all'impegno, provando disprezzo e miopia per chi non lo aveva, e infatti sia la generazione X sia soprattutto i millennial

hanno patito l'accusa di essersi sacrificati a un ethos passivo come quello associato alla cultura hipster e alla disaffezione dell'ironia postmoderna a cui oggi si guarda persino con nostalgia perché meno rumorosa e più spensierata, come se fossero gli eredi degli edonisti degli anni Ottanta. Ora che un certo impegno esiste è spesso analizzato alla luce di come viene assorbito e cooptato dal sistema, un aspetto indubbiamente vero: ma esiste la wokeness come performance e la wokeness come pratica. Le forme sono contigue ma esprimono desideri diversi e raccontano storie diverse: la prima non ha il diritto di occultare completamente la seconda, e spetta anche a noi costruire degli argini rispetto a questo. L'obiettivo della wokeness come pratica e non come performance è passare dalla rappresentanza delle varie minoranze alla presenza delle varie minoranze: l'infrastruttura del sistema non cambia con operazioni di cosmesi e di buona coscienza, ma solo allargando la platea di chi disegna le regole, auspicando che queste presenze siano portatrici di idee di giustizia sociale.

Quella woke è sicuramente una generazione che ha maggiori problemi con il conflitto, e che rischia di sanificare il discorso e di infantilizzare la relazione tra i soggetti; ma già sul versante #MeToo e sul tema del consenso sta producendo esiti narrativi interessanti, da *I May Destroy You* di Michaela Coel a *Tomorrow Sex Will Be Good Again* di Katherine Angel, che ripristina una dimensione di appropriazione attiva del desiderio. Ma la sanificazione del conflitto, la bonifica delle posizioni contrarie alle proprie è solo un picco della Storia: non copre tutta l'ampiezza di una parola, né di una generazione, né di un sentimento.

In Italia spesso si dice che la Francia è riuscita a difendersi meglio dal puritanesimo statunitense e da quest'idea di correttezza politica. Ma l'Italia è anche

il paese in cui il libro *Il consenso* (La nave di Teseo, 2021) di Vanessa Springora, che parla di pedofilia e della sua relazione con lo scrittore Gabriel Matzneff quando era ragazzina in un sistema di complicità e di legittimazione culturale, è passato pressoché sotto silenzio, a differenza che in Francia e in altri paesi. L'Italia non è una nazione puritana inferocita con il patriarcato e monopolizzata dal #MeToo come si pensa, altrimenti è ragionevole pensare che mezza editoria sarebbe già saltata in aria. Sempre per questo presunto timore che l'Italia ceda al ricatto statunitense della correttezza, bisogna ricordare che è anche il paese in cui Woody Allen, Bret Easton Ellis con *Bianco* e Louis C.K. hanno retto bene (dopo le polemiche sul suo sessismo, il comico ha fatto spettacoli praticamente solo in Italia e in Francia, appunto).

Ora non si vuole infilare questi autori in un calderone di nefandezze, ma ribadire che la società italiana, il mercato, la comunità che va in libreria non stanno rispondendo ai diktat della cultura woke o alle sue oscillazioni. Non c'è un solo titolo di giornale che giustifichi quest'ossessione della correttezza. Ma è un trend in atto, con i suoi problemi e le sue storture. E pur di vedere maggiore giustizia sociale, forse possiamo anche dialogare con queste storture, perché restano preferibili all'alternativa. A maggior ragione perché in Italia questa correttezza non è un fatto, se non in alcuni circoli sempre di più ossessionati dalla forma e dall'ortodossia, che spesso non solidarizzano con chi porta avanti la lotta nella pratica e non sui social network.

NON SARANNO QUESTE LE APOCALISSI CULTURALI

Credere che questi mutamenti siano permanenti, degenerativi, che tendano stabilmente verso la catastrofe o un nuovo inizio in base al punto di vista, è un atteggiamento che pecca sia di pessimismo sia di ottimismo: non vivremo sotto la dittatura maccartista delle minoranze che ora si sono riscoperte al potere con dinamiche peggiori di chi le ha precedute,

né probabilmente vivremo in un mondo pacificato senza differenze e senza violenza in cui non esistono il razzismo, il classismo o l'omofobia.

È probabile, invece, che questa sia una fase nell'alternanza tra impegno e disimpegno nelle grandi stagioni culturali. Sono fasi utili: di solito sono una specie di risveglio, per quanto momentaneo, che produce un'estensione dei diritti civili e sociali.

Il timore diffuso è quello di fare una lotta giusta con i mezzi sbagliati, ma il privilegio della lotta «fatta bene» non può appartenere solo a un sistema culturale in base a quello che sa già e non a quello che potrebbe scoprire. Le questioni di metodo distraggono da una realtà fatta di trappole burocratiche che negano la cittadinanza, dal Covid-19 che uccide diversamente in base alla linea del reddito e della razza, e persino del genere in alcuni contesti, senza che sia possibile stabilire dove comincia davvero una cosa e dove finisce l'altra, così come è un po' complicato dire a qualcuno «non sei oppresso perché sei nero ma perché sei povero», se poi invece sei un calciatore miliardario e fischiato fuori e dentro gli stadi e con il dovere di essere sempre eccezionale proprio per non essere visto per il colore della tua pelle.

Si può stare a sinistra decidendo di arrivare ai diritti universali tramite storie particolari, o utilizzare l'idea di universale per arrivare a quegli stessi diritti. La conversazione tra le parti è questa, ed è una conversazione legittima e sana, a patto che non continui a distrarre perennemente dagli obiettivi.

Forse la strategia più funzionale in questo momento è anche la più banale: stare nel conflitto con i vari pezzi di sé, alzandone il volume o abbassandolo in base alla questione in merito, creando alleanze di volta in volta strategiche. Ci saranno battaglie per

«L'Italia non è una nazione puritana inferocita con il patriarcato e monopolizzata dal #MeToo come si pensa.»

lo ius soli, per il reddito universale, che sono legate a principi universali, ma sarà molto difficile creare alleanze senza passare dalle storie di chi si impegna per questi diritti e dalle comunità che hanno costruito. Karl Marx non è uscito con le ossa rotte da *Donne, razza e classe* (Alegre, 2018) di Angela Davis, né da *Marx nei margini. Dal marxismo nero al femminismo postcoloniale* (Alegre, 2020), a cura di Miguel Mellino e Andrea Ruben Pomella: ne è uscito integrato, complicato, contestualizzato, proprio come si fa in una buona traduzione all'interno della storia che si evolve. C'è un dibattito in corso tra integralisti dell'identità e nemici dell'identità, tra paladini della sensibilità e quelli che parlano di eccessiva suscettibilità. Nei suoi vertici di assolutismo è un dibattito poco interessante, perché vive di picchi ed episodi esasperati dai mezzi di informazione e inseriti in un sistema cannibale di paure e rappresentazioni. È stata per esempio pessima la scelta della stampa straniera e italiana di non riportare le **dichiarazioni** del traduttore catalano Víctor Obiols. Dopo essere stato

scartato per lavorare al testo di Gorman, Obiols ha detto che avrebbe dovuto cercare del bitume per ricoprirsi la faccia, dimostrando un'effettiva incompetenza culturale. La macchina innesca e disinnesca a piacere, così come è pessima la scelta di **far apparire** Philip Roth al centro di un progetto di defenestrazione delle femministe in quanto misogino, istanza quanto mai risibile dato che la misoginia è un fatto letterario, costitutivo e acquisito della sua opera. Semmai si può preferire di non leggerlo, ma che Philip Roth sparisca dagli scaffali delle librerie italiane è fantascienza e nessuno che ami la letteratura lo desidererebbe.

Se solo in questa negoziazione sugli strumenti con cui cambiare le cose concedessimo il beneficio del dubbio e dell'errore che abbiamo concesso a tutte le nostre rivoluzioni culturali del passato, forse saremmo meno spaventati. Alla fine di tutte queste vicende, avremo ancora una Storia, una politica, una letteratura e una lingua, ma avremo molti più soggetti a scriverla.



Elisabetta Rasy

Discorsi familiari in frammenti sparsi

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 28 marzo 2021



Miriam Toews si mette nei panni del padre e lo racconta;
Rachel Cusk indaga il legame che unisce una creatura
a un'altra nata dal suo stesso corpo

Ben prima che Freud all'inizio del Novecento elaborasse la sua teoria del romanzo familiare i narratori ottocenteschi ne avevano costruito una propria in alcuni memorabili romanzi. L'inventore della psicoanalisi non si riferiva alle famiglie vere e proprie, ma a quelle origini immaginarie che i bambini si inventano a un certo momento della crescita. Invece in *Madame Bovary* o *Anna Karenina* le parentele sono molto concrete e anche rigide: una gerarchia precisa di ruoli la cui infrazione crea il dramma e, appunto, la vicenda romanzesca. Poi, inoltrandosi nel Ventesimo secolo, questa idea di famiglia così incardinata nelle sue parti si è andata disgregando nella realtà come nella finzione e la letteratura ha cominciato a non indagare più i legami di parentela come soggetti a un ordine stabile e a rappresentare non più i ruoli ma i singoli individui, spesso nel disordine e negli imprevisti dei loro legami. Come se al posto della faticosa e spesso opprimente antica piramide genealogica ci fosse un'incerta nebulosa, dove nessuno sa qual è il suo posto. Molti libri recenti ricostruiscono la vita di un genitore che non c'è più, madre o padre, non come omaggio o contestazione, ma come indagine su un'esistenza per capirla o semplicemente avvicinarla, o certe volte perdonarla. Oppure si domandano qual è il senso e l'eredità della paternità e della maternità

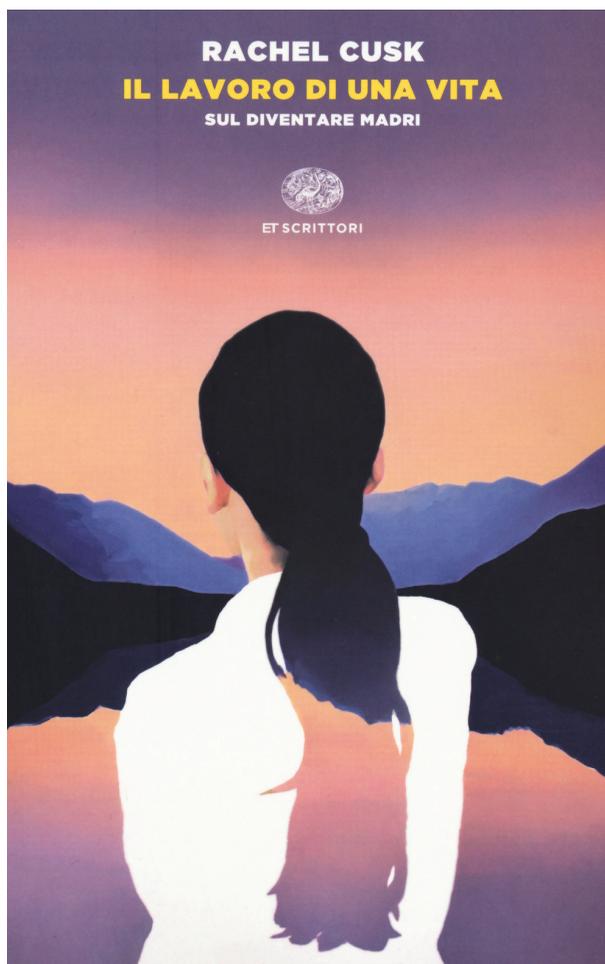
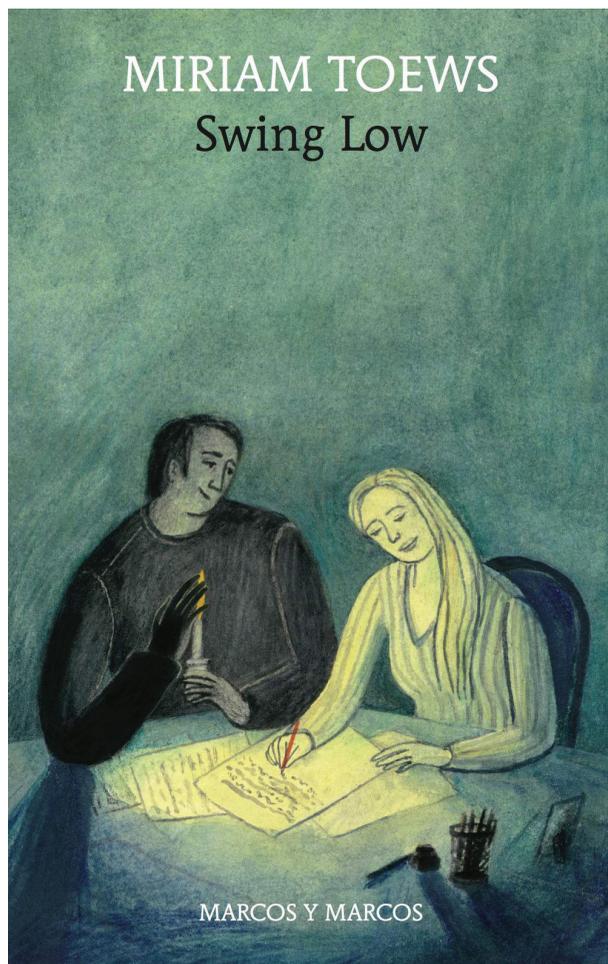
in una realtà in cui la gerarchia familiare si è frantumata. È appunto questa la domanda che anima le opere recenti di due notevoli scrittrici contemporanee, la canadese Miriam Toews e l'inglese, sebbene anche lei nata in Canada, Rachel Cusk. Entrambi libri autobiografici, ma scritti con un'energia narrativa che trasporta i dati del ricordo in una tessitura romanzesca.

Di *Swing Low* (marcos y marcos, traduzione dall'inglese di Maurizia Balmelli) è protagonista Mel Toews, padre dell'autrice Miriam, che un giorno dei suoi tardi anni decide di stendersi sulle rotaie del treno e farla finita. La figlia, che gli era stata molto vicina in una degenza ospedaliera causata da una grave depressione, decide dopo la sua morte di scriverne la vita per decifrarne, per così dire, il codice segreto. Il padre non aveva avuto un'esistenza piana: gli era stata diagnosticata fin da giovane una «psicosi maniaco-depressiva», a dispetto della quale era però riuscito a sposare una donna amorosa ed energica, a praticare con successo il mestiere di maestro elementare e a crescere due figlie intelligenti e dotate. Ma la storia di *Swing Low* non è raccontata da Miriam in terza persona: con una singolare dislocazione la scrittrice si mette nei panni del genitore scomparso e ne compone l'autobiografia, tra brandelli di pensieri confusi degli ultimi tempi

e più nitidi ricordi del passato. Uno spostamento singolare che, nonostante la prosa spesso ironica e spedita dell'autrice, comunica al lettore una vibrazione di inquietudine perché non si tratta solo di un espediente letterario. Lo capiamo a metà della storia: uno dei sintomi del disagio mentale di Mel era a tratti – a lunghi tratti – la sua incapacità di comunicare e manifestare le emozioni, trincerandosi in lunghi silenzi che lo separavano dai suoi affetti. Uno di questi momenti di muta distanza e di violenta impossibilità di relazione aveva caratterizzato proprio la nascita della figlia Miriam, pesando, sembrerebbe, anche sui loro rapporti futuri. Impossessandosi della vita del padre come fosse la propria, la

scrittrice compie una ricognizione che è un estremo desiderio di capire per poter poi perdonare, i silenzi e soprattutto quel suicidio che l'ha lasciata con un indicibile dolore.

Una storia di sofferenza, a parti invertite e anche qui con una buona dose di ironia, è quella che racconta Rachel Cusk in *Il lavoro di una vita* (Einaudi, traduzione dall'inglese di Micol Toffanin, a cura di Anna Nadotti), che altro non è che la maternità. Il libro di questa autrice, considerata una delle voci più importanti della narrativa del nuovo secolo, ha una fitta storia alle spalle. Alla prima pubblicazione nel 2003 in Inghilterra si era attirato gli anatemi di un ampio numero di madri infuriate,



che vi scorgevano una insopportabile denigrazione della maternità. Effettivamente Cusk, che lo ha scritto dopo la nascita della sua prima figlia, non ha toni gentili nei confronti di gravidanza, parto, allattamento e primo accudimento materno, trinciando giudizi tanto violenti ed estremi da apparire spesso ingiusti e irritanti. Ma con la sua complessa eppure limpidissima prosa anche la scrittrice inglese compie un'indagine: se ci sbarazziamo di tutte le ideologie mutevoli e di tutti i luoghi comuni, conservatori o progressisti, che da una generazione all'altra accompagnano la maternità – e sono irresistibilmente spiritosi i suoi commenti sui manuali e sui gruppi di preparazione al grande passo – che

cosa troviamo in questo arcaico, misterioso legame che unisce una creatura a un'altra prodotta dal suo stesso corpo? Che tipo di amore è, che tipo di gioia, che tipo di pena? Quando Cusk parla in generale non è convincente, quando parla di sé e dei suoi ambivalenti sentimenti lo è tantissimo. Perché, quale che sia il tema, è ciò che deve fare uno scrittore: spazzare via le chiacchiere e i luoghi comuni per narrare la propria esperienza, nella quale il lettore tanto più riconoscerà sé stesso quanto più autenticamente individuali saranno le sue parole, anche se sono brutali. E anche se, tornando a *Il lavoro di una vita*, ha sull'argomento maternità idee completamente differenti.



Davide Brullo

Teresa Ciabatti. «Sembrava bellezza», ma non lo è...

«il Giornale», 9 febbraio 2021

Una riflessione sul romanzo favorito al premio Strega,
il libro di una donna scritto per le donne

Il «romanzo da camera» è un genere a sé, ha la levigata asciuttezza della crudeltà, l'indolenza di chi prepara vendetta. Vi eccelleva Henry James – leggete *La tigre nella giungla*, ad esempio –, richiede la maestria ritmica di Franz Schubert, una tenera ferocia: pochi personaggi, vicenda lineare, spesso narrata da una voce, isolata, spietata. Il «romanzo da camera» non ha altro orizzonte che l'estrema verticalità: si seccano i personaggi (a volte, soltanto uno) fino al punto d'esplosione. Insomma: è come fare i gargari con i piranha in gola.

Sembrava bellezza di Teresa Ciabatti (Mondadori) è un «romanzo da camera» che narra di una scrittrice eletta dalla fama – l'autrice, tra i fumi e le funi della fiction –, delle sue delusioni coniugali, dei variopinti tradimenti («ho cominciato a tradire mio marito il giorno prima del matrimonio»), del cattivo rapporto con la figlia, delle antiche amiche, Federica e Livia; quest'ultima, un tempo bellissima, ulcerata da un incidente, un cristallo in demenza. Stando alla descrizione, dalla grammatica involuta, fornita dall'aletta («un romanzo di madri e di figlie, di amiche, in cui l'autrice, con una scrittura che si è fatta più calda e accogliente, senza perdere nulla della sua affilata potenza, mette in scena con acume prodigioso le relazioni, tra donne e non solo»), è il libro di una donna scritto per donne (alla «menopausa anticipata, un fenomeno molto più frequente di quel che si pensa» sono dedicate diverse trascurabili riflessioni). Il «romanzo da camera» si tramuta quasi subito in camera degli

orrori letterari, in claustrofobica noia – è scritto male, tra l'altro, come su un sottobicchiere, a casaccio –, la pia geremiade di Teresa Ciabatti (le pagine che riguardano il rapporto con la figlia non sono strapalacrime, ma peggio: «Io lamento la disattenzione di lei nei miei riguardi, la totale indifferenza. Cosa ho sbagliato, chiedo»). La parte più interessante del romanzo è a pagina 193, quando l'autrice svela che «il mio rapporto col sesso è stato ambiguo dalle origini. Schifo fino alla nausea, voglia fino alla nausea», e fa la faticosa domanda «non vi vergognate ad avercelo piccolo? [...] Non preferireste morire piuttosto che giacere nel letto quando non vi si alza?», degna di sviluppi romanzeschi. Solo che la Ciabatti, autonominatasi la «Joan Didion italiana, io», non è Philip Roth, mira a malapena allo stitico stile di Marguerite Duras, dovrebbe sapere che ignorare la differenza tra egotismo ed egolatria comporta esiti letterari devastanti.

Romanzo d'abissale superficialità, senza veleno, a tratti avvilito («abbiate pietà per questa donna presentatasi come la più grande scrittrice vivente, la provinciale disadattata che ce la fa, s'impegna e ce la fa, applausi»), *Sembrava bellezza* dimostra, semmai, che a raccontare le donne sono più bravi gli uomini – pigliate *Cronache maritali* e godete: che inespugnabile erotismo l'Élise ideata da Marcel Jouhandeau. Così, lo sfogliate, pagina per pagina, attendete l'assalto della tigre, o perlomeno la sua ombra – come nel fatale racconto di James –, e ovunque non c'è che il grigio, la palude, i cauti conati del nulla.