

retabloid

gennaio 2024



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
gennaio 2024

«E poi viaggiare secondo me non serve a nulla,
ai giorni nostri, non ci impari proprio niente.
Anche uno che abbia ambizione di scrivere, non
è che viaggiando apprenda qualcosa di nuovo,
o trovi argomenti da raccontare. Al massimo potrà
scrivere qualche articolo di giornale ma, se è una
persona seria, tornando si guarda bene dal mettere
sulla carta quello che ha visto, o creduto
di vedere.»

Luciano Bianciardi

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

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

Fabrizia Conti, <i>Genova dicevo</i>	7
Annachiara Magazzeno, <i>La crepa sul soffitto</i>	8
Niccolò Monti, <i>Diserta</i>	9
Antonio Francesco Perozzi, <i>Bachelite</i>	10
Camilla Zurru, <i>La fuga del gatto</i>	11

Le interviste

A proposito di Guido Morselli. Intervista a Linda Terziroli (a cura di Eugenia Gaudio)	13
A proposito di Leonard e Hungry Paul. Intervista a Rónán Hession (a cura di Keller editore)	17

Gli articoli

# <i>Tutti gli spigoli di Trevisan</i>	
Emanuele Trevi, «Corriere della Sera», 5 gennaio 2024	21
# <i>Riscoprire Leonard Michaels</i>	
Leonardo G. Luccone, «la Repubblica», 5 gennaio 2024	24
# <i>Gli eterni pellegrini</i>	
Luciano Funetta, «Robinson», 7 gennaio 2024	26
# <i>Norberto Bobbio, un illuminista disincantato</i>	
Maurizio Ferrera, «la Lettura», 7 gennaio 2024	28
# <i>Franco Fortini, inesistenti fumi tra le righe di critici arrostiti</i>	
Massimo Raffaeli, «Alias», 7 gennaio 2024	31

# <i>Marco Polo, l'Oriente come attraente frontiera</i>	
Antonio Montefusco, «Alias», 7 gennaio 2024	33
# <i>«E adesso la destra occupa pure i libri.»</i>	
Raffaella De Santis, «la Repubblica», 10 gennaio 2024	35
# <i>Bianciardi in Barberia. Un viaggio davvero avvenuto</i>	
Stefano Bartezzaghi, «tuttolibri», 13 gennaio 2024	37
# <i>Il pudore selvaggio del Baricco western</i>	
Walter Siti, «Finzioni», 13 gennaio 2024	41
# <i>Il segreto di Simenon, scrivo ed è una terapia</i>	
Edgardo Franzosini, «Domenica», 14 gennaio 2024	43
# <i>Tradurre, creare, produrre</i>	
Riccardo Rinaldi, «Il Tascabile», 18 gennaio 2024	45
# <i>Povero romanzo</i>	
Giulio Meotti, «Il Foglio», 20-21 gennaio 2024	50
# <i>Tastiere da leoni</i>	
Massimiano Bucchi, «Il Foglio», 27-28 gennaio 2024	54
# <i>Come si traduce un Nobel</i>	
Margherita Carbonaro, «Robinson», 28 gennaio 2024	58
Gli sfuggiti	
# <i>Inseguendo Carlo Ginzburg</i>	
Paolo Pecere, «Lucy», 21 dicembre 2023	60

<i># Istruzioni per l'uso del lupo. Una lettera a Emanuele Trevi</i>	
Salvatore Ditaranto, «minima&moralia», 21 dicembre 2023	69
<i># Addio a Gino Giometti, estimatore di Robert Walser</i>	
Manuel Orazi, «Il Foglio», 29 dicembre 2023	72
<i># Un urlo di libertà per le donne</i>	
Elisabetta Rasy, «Domenica», 31 dicembre 2023	74
Esordiaro/confermaro	
a cura di Lavinia Bleve	76
Giusto qualche parola	
a cura di Oblique Studio	81

Fabrizia Conti

Genova dicevo

Quando riceve la cattiva notizia ha trentotto anni, un monolocale al quinto piano a Roma, un contratto a termine. È stanca, dice a Tito. Dorme poco, lavora moltissimo, non fa sport. Beve.

Dice a Tito che vorrebbe un figlio, o forse vorrebbe solo smetterla di sentirsi così tanto figlia. Diceva a Tito, perché quando riceve la notizia lui l'ha lasciata da mesi. «Potremmo volerci bene in altri modi.» Passa ore stesa a terra, realizza: Tito l'ha lasciata riciclando una battuta letta in suo racconto. Si dice che non scriverà più.

È al supermercato quando riceve la notizia dal fratello. Luigi non la chiama mai, le invia solo video divertenti. Vive lontano, e non sa di Tito, del monolocale, della sera in cui si è affacciata alla finestra del suo quinto piano e ha pensato Mmm.

«Non hai parlato con mamma, vero?» Cetrioli, sedano. «Siamo stati da Magrelli, si sentiva sempre stanca.» Cicoria. «C'era qualcosa, forse un versamento.» Poi la tac, una macchia sul polmone. «La buona notizia è che forse l'ha preso in tempo.» Ferma ai surgelati, d'improvviso non sa perché è lì. «E ora? Io qui sono inutile, vero?» Prende carne in scatola, è vegetariana. «L'operazione, il post, facciamo tutto a Roma, da te.» Non ricorda il pin del bancomat. «Luigi, mi dispiace.» Guarda negli occhi la cassiera e si sente dire: «Non ci sarò». Si scusa, non ha contanti. «In che senso.» Lascia tutto, schizza fuori. «Nel senso» respira «che mi hanno spostato alla filiale di Genova». «Ma in che senso?» «Sono già a Genova, Luigi, non te l'avevo detto?» Apre il portone, le scale di corsa. «Potrei essere utile in altri modi, da qui.» Si chiude la porta alle spalle, doppia mandata. «Ciao Luigi,» ha il fiatone «aggiorniamoci. Ti dico poi di Genova». Spegne il telefono, si siede. Quinto piano a Roma, mani sulle ginocchia.

Fabrizia Conti (1988), molisana, vive a Roma e lavora per una casa editrice. Ha scritto racconti per riviste e collabora all'organizzazione di Lettera 423, festival della lettura di Isernia.

Annachiara Magazzino

La crepa sul soffitto

La crepa sul soffitto è piena di fiori.

Gialli, blu, rossi, rosa. Se guardi troppo a lungo rischi che il terriccio ti sporchi la fronte.

Nonno me lo diceva sempre di stare attenta ai fiori: dentro ci sono file di insetti e a volte puoi incontrarci le api, ma le api sono buone, le api non ti fanno del male. Resto ferma, trattengo il respiro: bisogna fingere di non esserci, aspettare che piova qualcosa. Ascolto la voce di nonno, il rumore dell'acqua che dondola nelle cisterne, la frutta matura che cade e marcisce, il cagnolino zoppo, i dottori del bisturi e delle luci bianche.

Mai messa una recinzione attorno a quel vialetto: nonno diceva che in gabbia tutto muore, che anche gli angeli, a volte, sono stanchi di pregare.

«Le cose hanno il proprio tempo,» mi diceva «non si vendemmia a luglio, non si raccolgono le fragole acerbe».

S'è fatta domenica mattina: si va in chiesa, nonno mette un vestito elegante sopra le scarpe sporche, mentre nonna, a casa, prepara il sugo mormorando un rosario sgrammaticato.

Dalla crepa sul soffitto viene giù la polvere, un millepiedi scivola zitto lungo il pilastro, le campane fanno un rumore intermittente, ferito a morte.

Oggi nonno e nonna si sposano: sembrano un film in bianco e nero mentre corrono, tenendosi per mano, lungo la scalinata; ho afferrato il bouquet al volo e ho sorriso, appena un attimo prima che mamma urlasse «a tavola».

Annachiara Magazzino, nata nel 2002, è da sempre appassionata di scrittura. Ha partecipato negli anni a diversi concorsi letterari, e pubblicato nel 2022, per Controluna Edizioni, la sua prima silloge poetica, *Note a margine*. Studia Lettere classiche presso l'Università degli Studi di Salerno. Scrive su @brevivoragini.

Niccolò Monti

Diserta

Tra vulcani oziosi e terra nera, fuori è notte.

Ignazio tasta le ginocchia gonfie. Ignazio enorme cade dalle orbite. Affonda nei cuscini.

La carne stretta ai femori, allo sterno, sferiche le spalle. Ammira la piscina, il giardino, la casa che in tre anni hanno curato. Gli anni, Amelia. L'acquisto, il viaggio. Ignazio copre con la schiena l'isola e porta l'indice sul ventre, gioca a fare cerchi sui profili delle croci tra le nuvole. Terracotta, erba sintetica e piastrelle di ceramica, muri bassi su tre lati e il quarto chiuso dalla casa. Croci in volo come tagli inflitti sulla nascita. Anni, loro due. E le nuvole, poi niente.

Caldo, un giorno caldo. Ignazio non li conta più: il sudore sui capelli, sui capezzoli, sul collo, dal corpo suo gigante e gonfio scende, bagna e nutre il territorio. Ignazio è stanco.

Il respiro gli sta largo nei polmoni da disteso. Ignazio ovunque soffia sui vulcani, li rianima, li bacia. Vorrebbe rinvenire il nome di un amore, ma lo invischia la piscina nei suoi baleni caldi. Ombre bianche, tutto ciò che gli è dato sopportare, e pentimenti. Vede e non sa come, non sa che cosa fare, se mandare avanti il loro sogno. Amelia, in due. Oppure disertarlo.

Ha pianto Ignazio. Prima, entrava in familiarità con l'isola, scivolava parte a parte, lavorava: imbianchino, custode, commesso, guida turistica, bagnino, tuttofare per ostelli e case, servo d'isola. La possiede per intera e vi è compreso: vecchia aspra irregolare roccia smossa da un profondo fiume lavico.

Tutto ha fine. Le nuvole ammassate, la luna di passaggio, il solco nella terra dove ripara Ignazio, per proteggersi dai venti e dalle piogge, per impedire che il deserto cresca. Dal minuto in cui fu per la prima volta sotto il cielo di quell'isola, dai giorni di rimpianti, i mesi di fatica, gli anni caldi, non c'è niente ma neanche nella morte che ad Ignazio potrà mai levare l'inflessione che ha nel cuore, quando pensa a questa vita eppure sua, la sua vita interminabilmente breve.

Niccolò è nel collettivo Montag, vive tra Torino e Parigi dove fa un dottorato di ricerca sui rapporti tra scrittura e automazione, dalle avanguardie storiche fino all'Ia. Si occupa di maschilità e meme. Scrive di letteratura elettronica e prompting per «L'Indiscreto». Suoi racconti sono usciti su «Altri Animali», «Marvin», «Neutopia».

Antonio Francesco Perozzi

Bachelite

Ad esempio Riccardo ha iniziato a familiarizzare col rame: è scolpita nella mia testa la scena di lui che si sfrega la piastra sull'avambraccio, poi spinge lentamente, la fa scoccare. Dice che il trucco è smettere di pensarsi al centro – una cosa del genere – mentre con le nocche fa suonare la lamina aranciata al posto della pelle.

La verità però è che, dopo il giorno dell'impatto, nessuno ci ha capito più niente. Ho presenti tutte le reazioni possibili: Stephan che alla fine riesce a dissolversi nello pneumatico della Punto; Elisa che cerca di sparire nel vapore; Damiano che ingoia la colpa di lasciare due figli e si compatta nel cemento di casa sua, lato cucina. E come loro, altri: nel legno, in un microchip, nelle fibre dei propri vestiti. Per strada, attraversando questo nuovo silenzio, li immagino assottigliati, decomposti, ma sempre senzienti, che mi studiano quando passo di fianco a un lampione, o afferro una maniglia, un corrimano, e nella trama della plastica percepisco tendini, capillari, orbite.

È tempo di passare dall'altro lato, pare. O questo, almeno, è ciò che ordina il messaggio. Abbandonare la scienza per la salvezza. A volte sogno la frase risuonare nell'etere di una stanza vuota. Al posto di scienza metto sapere, magari, santità per salvezza, ma il senso è quello, credo. Non è l'idea di perdere tutto ad agitarmi (mio padre, il più veloce, ci ha preceduto autoassorbendosi nelle proprie unghie); ma quella di capire.

Così ho scelto la bachelite. Ho smontato il pannello dalla cappa della cucina, mi sono steso, lo tengo premuto sull'addome e aspetto. Sento che la materia comincia a legarsi, non c'è più distanza e gli altri – Riccardo, Damiano – si fanno più vicini.

Quando entrerò del tutto nella bachelite riascolterò finalmente le voci.

Antonio Francesco Perozzi è nato nel 1994 e vive a Tivoli. Ha pubblicato *Lo spettro visibile* (Arcipelago Itaca, 2022) e *bottom text* (in *Poesia contemporanea. Sedicesimo quaderno italiano, marcos y marcos*, 2023). Collabora con riviste cartacee e on line, ha fondato il blog «La morte per acqua» e conduce il podcast «Spara Jurij».

Camilla Zurru

La fuga del gatto

Quando Schrödinger aprì la scatola il gatto non c'era. Sparito, dissolto nel nulla. Dopo anni ed anni a servizio della scienza, si era stufato di vivere per ipotesi.

Ma questo gli scienziati non lo compresero e a Copenaghen si aprì un grande dibattito. Heisenberg sosteneva che il gatto si fosse disintegrato. Bohr alzava le spalle, a suo avviso il gatto non c'era mai stato. Per von Neumann l'esperimento andava rifatto, serviva un persiano. Albert rise fino a cadere dalla sedia, «ve l'avevo detto che non ci stava là dentro». Schrödinger in un angolo, rimase in silenzio. Non poteva ammettere la sua d'incertezza: si era o non si era ricordato di sigillare la scatola?

Nascosto sotto una poltrona, quatto quatto, il gatto osservava la scena. Un po' gli dispiacque per il padrone ma davvero, non ne poteva più. Questa volta aveva raggiunto il limite, di vivere come un elettrone proprio non gli andava. Così, risoluto, aveva deciso di eludere quel suo dubbio destino.

La fuga, per molti, è carenza di coraggio. Ma quel giorno di coraggio, il gatto ne mostrò parecchio. Da tempo sognava un'altra vita, simile a quella che potremmo immaginare tutti. Avrebbe visto la luna dalle dune del deserto, si sarebbe imbarcato con i marinai per raggiungere l'America, avrebbe pubblicato un romanzo, avviato una start up, visto la muraglia cinese e il Taj Mahal, bevuto daiquiri su spiagge caraibiche, si sarebbe innamorato e avrebbe scritto poesie. Avrebbe vissuto tutte e sette le sue vite.

Questo ultimo pensiero gli ricordò di essere un gatto. Fuori pioveva, non era certo di dove fossero i Caraibi e, se è per questo, neppure di dove fosse lui. Nel tepore della stanza si acciambellò per schiacciare un pisolino.

Una volta sveglia il gatto aprì la scatola: Schrödinger era morto. Per quanto innocente, il gatto di alibi non ne aveva e temendo la vendetta degli scienziati, prese la seconda decisione coraggiosa della giornata e seppellì il cadavere del padrone in giardino.

Camilla Zurrù gira il mondo come può, fa parte di un duo di sceneggiatori politicamente scorretti e scrive di cinema. Non ha mai chiuso un gatto in una scatola.

A proposito di Guido Morselli



Intervista a Linda Terzioli

a cura di Eugenia Gaudio

Linda Terzioli è nata a Varese nel 1983. Studiosa di Guido Morselli ha curato diversi volumi: *Guido Morselli. Lettere ritrovate* (2009), *Guido Morselli. Una rivolta e altri scritti 1932-1966* (2012), *Guido Morselli, un Gattopardo del Nord* (2016). La sua opera più recente è la biografia dello scrittore *Un pacchetto di Gauloises*, edita da Castelveccchi nel 2019. Collabora con numerosi giornali e riviste, tra cui «Pangea» e «La Prealpina»; insieme a Silvio Raffo ha ideato il premio Guido Morselli e la mostra permanente all'interno della Casina rosa di Gavirate.

«Dissipatio H.G.» è l'ultima opera scritta da Guido Morselli, suicida tre mesi dopo averne completato la stesura. Giulio Nascimbeni sul «Corriere della Sera» il 26 febbraio 1977 scrive: «Dopo "Dissipatio H.G." parlare di un caso Morselli è improprio se non vagamente iniquo. Ormai sembra giusto riferirsi a un miracolo Morselli». L'opinione di Nascimbeni è condivisa da altri recensori, tra i quali Pietro Cimatti che scrive su «Il Messaggero» del 4 aprile 1977: «L'autore di "Il comunista", il miglior romanzo di Morselli prima di questo, era uno scrittore di tutto rispetto: chi ha scritto "Dissipatio H.G." è parecchio di più». Lei è d'accordo? E se lo è, quali sono gli aspetti notevoli di questo testo?

Postumo e intraducibile. Un miracolo, senz'altro. Come tutti i miracoli: inspiegabile e profetico. Pubblicato, da un paio d'anni, se non erro, in Germania, grazie alla prestigiosa casa editrice Suhrkamp Verlag, tradotto da Ragni Maria Gschwend (con postfazione dello scrittore sassone Michael Krüger),

Dissipatio H.G., il capolavoro dell'autore varesino Guido Morselli, non smette di interrogarci, chiamarci in causa. Con la pandemia, l'improvviso silenzio calato nelle strade brulicanti, gli aeroporti perdutamente deserti, la dissipazione del genere umano, insomma, questo romanzo ha ritrovato il suo fascino perduto. La busta che conteneva il dattiloscritto di quest'opera era stata rispedita al mittente, nella torrida estate varesina del 1973. Guido Morselli ci ha posato uno dei suoi ultimi sguardi terreni, da vivo: il suo libro senza destinatario dev'essergli sembrato, improvvisamente, una condanna al silenzio. Un gioco perverso e misterioso che non riusciva a decodificare. Una lotta impari. Le lunghe mani del destino hanno strappato nuovamente quel capolavoro all'oblio e oggi lo rendono in una nuova lingua. Un romanzo che, per sua stessa natura, è intraducibile (come tradurre, infatti, «fobantrobo», «nittalopo»? Tanto per fare un paio di celebri neologismi morselliani). «La città intatta, appena abbandonata, è già archeologia. Non hanno lasciato un messaggio decifrabile. Hanno lasciato invece tutte le loro cose. Partiti di furia, senza curarsi di ciò che restava. I loro tesori.» Il tesoro, qui, lasciato da Morselli, è letterario e ha intrapreso il suo cammino verso il pubblico, un anno dopo il suicidio del suo autore. La ragazza dall'occhio nero, la celebre protagonista di *Dissipatio Humani Generis*, ha uno sguardo che va oltre. Oltre l'esistenza terrena, oltre il giudizio effimero della critica, dei critici che lo hanno amato, da morto. Ecco cosa significa essere un classico. O

diventarlo. Riscoprirsi attuali a distanza di mezzo secolo. Ritrovare una freschezza vivace e vivere una nuova giovinezza. Parlare al presente. Diventare un autore conteso dalle case editrici estere. Un beffardo gioco del destino? Se la traduzione americana (apparsa finalmente, a dicembre 2020, l'anno del covid appunto) a cura della compianta Frederika Randall (per «New York Review Books») aveva nel titolo *The Vanishing*, la scomparsa; in Germania il titolo dell'opera morselliana presenta un'altra parola, *Die Einsamkeit*, che ha come significato «la solitudine». Solitudine o scomparsa? Quale di queste due parole racchiude il segreto di questa storia biografica che si lega a quella letteraria? «Relitti inconsistenti, e ormai reliquie. Da quella notte un mezzo mese è trascorso. Un lungo panico, in principio. E poi, ma tramontata subito, incredulità, e poi di nuovo paura. Adesso l'adattamento. Rassegnazione? Direi proprio accettazione. Con intervalli di proterva ilarità, e di feroce sollievo.» Non sono forse parole, insieme a quando Morselli scrive che l'uomo in trenta secoli ha scatenato circa cinquemila guerre, non sono forse queste parole, reliquie dell'anno 1973, che descrivono il nostro presente, con assoluta precisione?

Tra i suoi recensori moderni questo titolo di Morselli è stato inserito nel gruppo dei romanzi postapocalittici (in «Letteratura e ecologia» di Nicolò Scaffai, Carocci, 2017, è inquadrato con testi come «Il pianeta irritabile» di Paolo Volponi), crede che questa possa essere una chiave di lettura contemporanea per l'opera?

Apocalittico, postapocalittico: Guido Morselli ormai viene definito in diversi modi. L'importante è che venga letto, più che giudicato. Bisogna anche saperlo leggere, poi. Oppure, forse, saperlo prendere. Etichettare gli autori, apparentarli a volte può essere un errore, un «falsificare».

«La città intatta, appena abbandonata, è già
archeologia.»

La pandemia del 2020 ha fatto rileggere «Dissipatio H.G.» e ha portato l'opera a essere pubblicata negli Stati Uniti d'America per la prima volta da Nyrb Classics nel 2021. L'interesse della stampa straniera per questo testo è una riscoperta degli ultimi anni o «Dissipatio H.G.» è stato preso in considerazione all'estero anche al tempo della sua prima pubblicazione? L'edizione francese degli anni Ottanta è quindi un'eccezione o una naturale conseguenza?

Era la prima volta che l'opera solcava l'Atlantico e giungeva negli Stati Uniti d'America. Correva l'anno 2020. Avevo conosciuto Frederika Randall qualche anno prima. Era giornalista e traduttrice americana, nata a Pittsburgh, viveva a Roma dal 1986, e da tempo aveva terminato la traduzione del capolavoro di Guido Morselli. Ne aspettava, con impazienza, la pubblicazione. L'ultima volta che mi aveva scritto era il 23 aprile 2020. Riporto di seguito il testo dell'ultima mail della Randall: «Cara Linda, *Dissipatio* è tutto finalizzato, compresa l'introduzione, scritta più di un anno fa e col libro intero, pronta in bozza-libro. Sono impaziente anch'io ma non c'è niente da fare, non c'è modo di anticipare la pubblicazione. Ho letto il suo bell'articolo in "Pangea" e noto con interesse che comincia con la stessa frase che uso nell'incipit della mia introduzione! ("La fine del mondo? Uno degli scherzi dell'antropocentrismo: descrivere la fine della specie come implicante la morte della natura vegetale e animale, la fine stessa della Terra"). Forse perché leggendo *Dissipatio* nel Ventunesimo secolo, il giudizio critico sull'antropocene è più evidente che mai. Mi fa piacere sentire una voce, la sua, così in sintesi con la mia lettura del romanzo. Una cara salute, Frederika». La traduttrice americana di Morselli non stava bene, ha preferito rimandare la nostra intervista. Volevo intervistarla per l'improvvisa attualità dell'opera morselliana. Poi, nella notte del 26 aprile, le ho scritto un'altra mail, tra le altre parole riprendo queste: «Non credo che sia una coincidenza che la versione americana stia per uscire in un momento storico così difficile per il mondo intero». «Me ne

sto a guardare, dalla panchina di un viale, la vita che in questa strana eternità si prepara sotto i miei occhi» scriveva Morselli alla fine di *Dissipatio*. Pochi giorni dopo, improvvisamente, apprendo che Federika Randall è scomparsa, il 12 maggio 2020. In quei giorni stava lavorando al *Vecchione* di Italo Svevo. In seguito, *Dissipatio* è uscito il primo dicembre 2020. L'opera era orfana due volte, postuma anche per la traduttrice. Non sono esperta di traduzioni dell'opera di Guido Morselli ma so che negli anni Ottanta erano uscite traduzioni in francese e tedesco. Nella Biblioteca civica di Varese sono custodite diverse traduzioni. Sarebbe bello effettuare una ricerca e magari metterle in mostra. Per esperienza posso affermare che i lettori di Morselli così come i suoi traduttori sono perdutoamente innamorati delle sue opere. E sono quindi fedeli alla sua opera nel tempo.

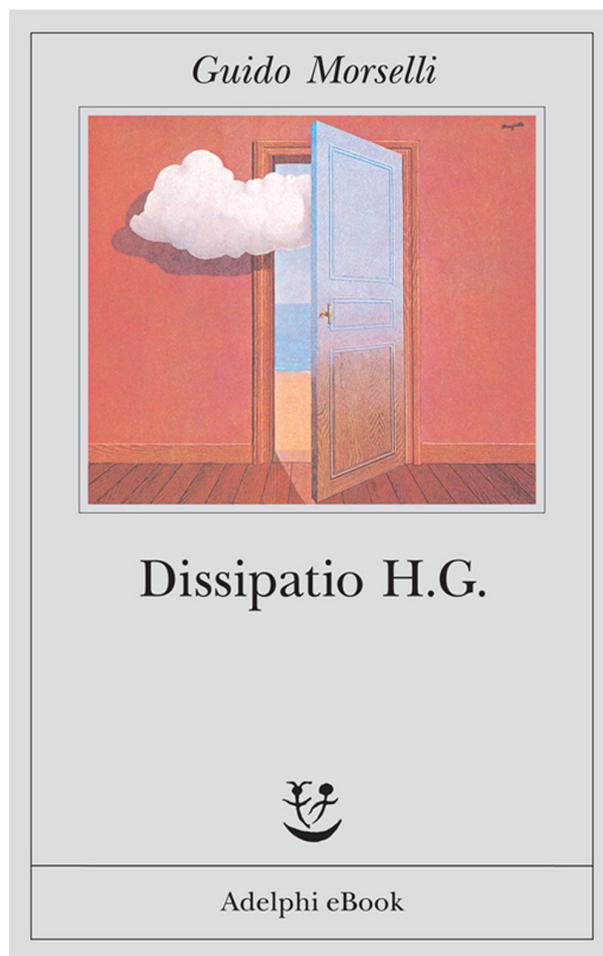
Nella biografia di Guido Morselli, «Un pacchetto di Gauloises» (edito da Castelvecchi nel 2019) descrive la vita dello scrittore lombardo; in numerosi articoli sia degli anni Settanta che contemporanei, la solitudine emerge come uno degli aspetti centrali del carattere di Morselli. Che tipo di solitudine è quella di questo scrittore?

Una solitudine ricercata, amata e odiata. Come ha recentemente ricordato la giornalista gavaratese Federica Lucchini che lo ha molto studiato, era uno scrittore che amava il silenzio e più cercava il silenzio più trovava il rumore. Il rumore dei ghiri sul tetto, della festa del paese, del lattoniere... Un silenzio che a suo dire era come una musica alla quale gli uomini erano spesso sordi.

A proposito del rumore dei ghiri sul tetto, molti articoli citano la lettera a Konrad Lorenz in cui chiede consiglio all'etologo su come liberarsene. Emerge quindi nella presentazione di Guido Morselli al pubblico l'aspetto di un intellettuale bizzarro. Che tipo d'intellettuale è stato secondo lei?

Un vero intellettuale. Uno scrittore con il silenziatore, la sordina. Insomma, un intellettuale ridotto al silenzio. Com'è noto, sulla cartella azzurra dei suoi

Rapporti con gli editori lo scrittore aveva disegnato, a matita, un fiasco. «Fatica inutile: non rispondono» apponeva, con sarcasmo, in epigrafe a un altro significativo fascicolo di corrispondenza. «Non mando articoli firmati: non me li pubblicano» pare avesse confidato a un'amica. L'amica e prima erede dei diritti d'autore, Maria Bruna Bassi, ha portato alla luce le sue parole e il suo mestiere di scrivere: «Se mi permettessero di pubblicare, ogni giorno potrei trattare un tema diverso.» Io ero desolata e furente perché lo sapevo di gran lunga superiore a tanti altri che avevano raggiunto la fama riuscendo a imporsi e a emergere. Lui modestamente commentava con un amaro sorriso: «Sono uno scrittore con l'h». Un suo



aforisma da incidere, che ricordo sempre è questo: “Il vero colto non è chi sa, ma chi apprende”.».

In un articolo su «Pangea» del 18 dicembre 2023 racconta del suo incontro con Nana Zardiashvili, intellettuale georgiana appassionata di Morselli; com'è stato questo incontro?

Ho conosciuto Nana dal vivo soltanto a novembre scorso in occasione di un convegno che l'università ha dedicato a Morselli [organizzato dal professor Gaspari e dalla professoressa Maiolini presso l'Università dell'Insubria di Varese dal titolo «Ne ripareremo domani. Guido Morselli a cinquant'anni dalla sua scomparsa» in cui lei è stata relatrice, Nda]. L'anno precedente per motivi di ordine organizzativo e personale non sono stata in grado di incontrarla dal vivo, ma le ho fornito tutte le indicazioni in mio possesso per studiare al meglio l'opera di Morselli e

ci siamo scambiate diverse mail e messaggi. Ci siamo anche sentite per telefono. Incontrarsi dal vivo, però, è tutta un'altra cosa. Sono andata a prenderla alla stazione ferroviaria. Sono stata folgorata dal suo sorriso così aperto, lo sguardo intelligente, la folta chioma di capelli fiammeggianti. Ci siamo abbracciate come se ci conoscessimo da sempre. È una persona con una spiccata intelligenza, inoltre ha una padronanza notevole della lingua italiana.

In seguito a questo incontro crede che negli ultimi anni i punti di vista su Morselli stiano prendendo una piega più internazionale?

Personalmente, credo di sì. Mi piacerebbe venire a sapere che Guido Morselli è conosciuto all'estero come lo sono Sereni, Gadda, Pasolini, tanto per fare qualche esempio, insomma tra i grandi del Novecento.



A proposito di Leonard e Hungry Paul



Intervista a Rónán Hession

a cura di Keller editore

Da dove nasce questo romanzo-fiaba sull'amicizia e la gentilezza?

Non avevo messo in conto di scrivere un romanzo né ambivo a diventare uno scrittore (la mia formazione è in campo musicale), ma sono cominciati a venirmi in mente sprazzi del personaggio che poi è diventato quest'uomo garbato e un po' malinconico di nome Leonard. Me lo sono portato in giro come se lo tenessi in grembo. Ho deciso di scrivere di lui per poterlo conoscere meglio, e il romanzo è cresciuto partendo proprio da qui.

Mentre scrivevo ho rievocato tutte le persone gentili che mi hanno aiutato nel corso della mia vita e mi sono detto che forse sono loro l'ingrediente mancante della vita moderna. Sappiamo tutti cosa pensano le persone estroverse e chiacchierone, perché ce lo dicono, ma mi sono chiesto se ascoltiamo abbastanza le persone silenziose, pacate, che danno per davvero un grosso contributo nel mondo.

«Leonard e Hungry Paul» è una celebrazione delle persone che vivono vite tranquille e che sono felici delle loro quiete routine. È piuttosto inusuale in letteratura. Sono le vere «persone normali». Perché ti interessava descrivere questo tipo di personaggi? Volevi dare il tuo contributo per colmare un vuoto nella letteratura?

Una buona fetta della letteratura ha come innesco il dramma e il conflitto, tuttavia la saggezza tendiamo ad associarla a persone pacifiche che vivono con semplicità. Queste persone non sono necessariamente padrone delle loro vite, ma come cantava Morrissey,

«è così facile ridere, è così facile odiare, ci vuole fegato a essere gentili», ci vuole una grande profondità interiore per resistere alle provocazioni della vita moderna e cercare di costruirsi un percorso alternativo. È vero che i personaggi meno appariscenti sono meno preponderanti nella letteratura anglofona ma non è così nel resto del mondo: nella letteratura giapponese in particolare c'è un focus più grande sui personaggi più tranquilli e su trame non conflittuali, o *kishōtenketsu*, come dicono i giapponesi.

I lettori italiani si chiederanno come mai Hungry Paul si chiama Hungry (che nella versione italiana non è stato tradotto) Paul, puoi dirci qualcosa in proposito?

Per prima cosa, diciamo che è il narratore a chiamarlo così – il suo nome non viene mai pronunciato nel libro dagli altri personaggi, per esempio, nei dialoghi. Volevo dargli un descrittore che non fosse un descrittore. Hungry Paul è Hungry Paul proprio come una sedia è una sedia. La ragione di ciò è che sarebbe molto semplice inventarsi descrittore tali da permettere al lettore di esprimere giudizi sommari su un personaggio, riducendolo alle sue caratteristiche. In ogni caso volevo che i lettori imparassero prima di tutto a conoscerlo, in modo che una volta arrivati a fine libro non avessero più bisogno di un descrittore, che giungessero al punto da accettarlo per quello che era.

Come mai hai deciso di non nominare la città in cui è ambientata la storia e di non descrivere fisicamente i tuoi personaggi?

Quando hai a che fare con personaggi «discreti», diciamo così, credo che si possa facilmente spogliarli degli altri aspetti convenzionali della narrazione, come l'ambientazione. Dublino, per esempio, è un grande personaggio letterario, quindi se avessi ambientato la mia storia nella mia città avrei già sottratto un po' di spazio ai personaggi a beneficio di Dublino. Non volevo farlo. Non volevo che il libro fosse ancorato alla nostra realtà, a un tempo e a un luogo riconoscibili per il lettore. Parimenti non mi interessava usare troppe descrizioni fisiche perché possono avere un peso troppo grande e fungere da cartelli indicatori – volevo che il romanzo fosse in un certo senso una strada senza segnali. Volevo che i lettori si concentrassero sull'essenza di ciascun personaggio anziché, per esempio, sul fatto che uno avesse una cicatrice, che un altro zoppicasse o parlasse sgrammaticato.

Parliamo delle decisioni che hai preso in merito alla voce narrante. Il tuo è un narratore onnisciente molto ironico, mai giudicante, spesso naïf, proprio come i due amici protagonisti.

Durante la scrittura del libro avevo la certezza che il narratore onnisciente non fosse gradito agli editori – che potesse sembrare una forma di narrazione più ottocentesca. Ho passato ben dieci anni a leggere favole per i miei figli ed ero abituato al narratore onnisciente, che nei libri per l'infanzia è prevalente – è una specie di genitore putativo. Dal punto di vista del tono, volevo che il narratore desse l'impressione di divertirsi mentre raccontava, per cui mi sono concesso parecchio humour e parecchie osservazioni, e ho scritto improvvisando in modo che potesse sembrare una voce informale eppure intima.

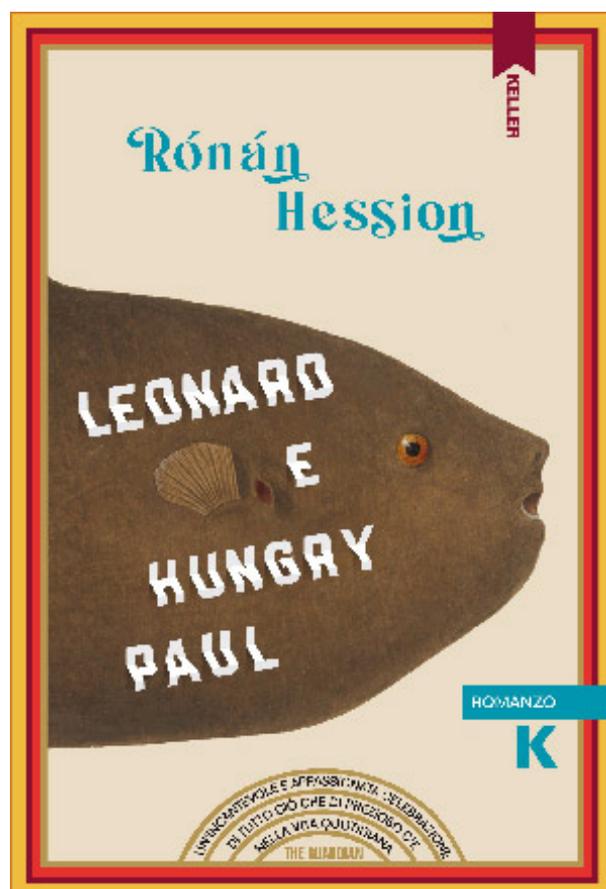
Il romanzo è molto divertente, pieno di scene buffe, surreali. Qual è quella che ti sei più divertito a scrivere?

Mi sono divertito tantissimo a scrivere la scena dei cioccolatini al supermercato. Ho riflettuto molto per capire dove collocare le pause e come arrivare alla risoluzione della scena, ma è stato divertente.

Mi sono fatto anche delle grandi risate mentre scrivevo le conversazioni tra Leonard e Hungry Paul – la chimica che c'è tra loro mi è venuta naturale, e mi è piaciuto parecchio ideare le battute per loro. Scrivevo senza pensare a un pubblico, e questo mi ha dato la libertà di intrattenere me stesso alla tastiera.

Il percorso verso la pubblicazione non è semplice in genere per un autore esordiente. Il tuo è piuttosto atipico. Ci racconti come sei arrivato al tuo editore?

Quando scrivevo non mi sfiorava nemmeno il pensiero che il libro sarebbe stato pubblicato – non perché non ci credessi ma pensavo semplicemente che il mondo dell'editoria volesse qualcosa di più drammatico e radicale. Poi ho letto un romanzo intitolato *Uomo con gabbiano sulla testa* di Harriet Paige e ci



ho ritrovato qualcosa di molto simile al mio universo. L'aveva pubblicato Bluemoose, una piccola casa editrice del Regno Unito. Mi sono informato sulla casa editrice e ho apprezzato molto lo spirito indipendente e la loro dedizione agli autori. Una volta finito *Leonard e Hungry Paul* sono stati i primi a cui l'ho mandato e loro mi hanno risposto subito con un'offerta. Il nostro rapporto è stato centrale per il viaggio del libro nel mondo. Ho piena libertà artistica con Bluemoose, il che per me è fondamentale – hanno firmato per il secondo e terzo romanzo a scatola chiusa, senza nemmeno sapere di cosa parlassero. Magari altri editori potevano offrirmi più soldi ma io tenevo di più alla libertà artistica.

Parlaci del tuo background da musicista. In che modo la musica influenza la tua scrittura?

Il mio primo concerto l'ho fatto nel febbraio del 1993, quindi è da una trentina d'anni che sono creativamente attivo. Ho fatto parte a lungo della scena musicale underground irlandese e ho pubblicato tre album in dieci anni – il mio terzo album è stato in short list come miglior disco irlandese dell'anno. Ogni tanto suono ancora ma la mia creatività ormai è incanalata quasi esclusivamente nella scrittura. La musica può essere molto profonda – è meno concettuale della letteratura e quindi più spontanea e libera. Ho provato a far confluire questo spirito nella scrittura, evitando di aderire a un unico stile o un'unica voce, rispondendo invece all'idea creativa che mi si presenta, in qualunque modo mi si presenta. Credo inoltre che il mio background da compositore si manifesti nella scrittura narrativa per come mi piace punteggiare la prosa di note memorabili, quando posso.



Emanuele Trevi

Tutti gli spigoli di Trevisan

«Corriere della Sera», 5 gennaio 2024



Letteratura in forma di monologhi, e di vita. A due anni dalla scomparsa, Einaudi propone in un unico volume tre romanzi di un grande irregolare

La mente di Vitaliano Trevisan era un groviglio di tensioni irrisolte, una specie di macchina che non smetteva mai di lavorare, o meglio di reagire alla pressione del mondo. I suoi occhi chiarissimi da extraterrestre lampeggiavano, letteralmente, dal varco delle palpebre socchiuse, rendendo una volta tanto credibile il modo di dire: «sguardi come lampi dalle fessure di un altoforno». Anche quando sembrava distratto, o perso nei suoi pensieri, o intento a rollarsi una sigaretta, registrava un'infinità di dettagli. Era un uomo difficile, una specie di poliedro estraneo alla geometria euclidea, perché sembrava composto esclusivamente di spigoli.

Gli mancavano le due virtù (o i due vizi capitali) essenziali allo stare in società: l'ipocrisia e la condiscendenza. E gli mancava anche il supremo analgesico: la capacità di trasformare l'esperienza in abitudine. Ma quando diciamo che qualcosa mancava a un vero artista, dobbiamo sempre sottintendere che anche ciò che non aveva era importante per lui, come una fonte paradossale di energia, non un semplice vuoto ma un elemento della sua singolarità che agisce per negazione.

Ho sempre avuto la sensazione che le opere e la persona che è stata Vitaliano Trevisan siano difficilmente distinguibili, cominci a parlare delle prime e arrivi alla seconda come passando la mano su

un nastro di Möbius. Ma non sono così ingenuo da considerare come un semplice documento tre libri memorabili, tre supremi esercizi di stile come *Un mondo meraviglioso* (1997), *I quindicimila passi* (2002) e *Il ponte* (2007), finalmente raccolti in un solo volume – a patto di ricordare che, se il nome dei protagonisti ritorna nei tre libri, si tratta di tre identità simili ma distinte, dotate di storie che non combaciano tra loro. Ebbene, questi libri, che corrispondono alla piena maturità artistica di Trevisan (aveva trentasette anni quando uscì *Un mondo meraviglioso*), sono sì un'espressione abbastanza diretta del suo male di vivere, ma nello stesso tempo rappresentano un salto ontologico, perché realizzano una forma, e dunque qualcosa di evidente e credibile, capace di durare nel tempo, così come una statua si lascia dietro il blocco di marmo che la conteneva in potenza. E se c'era qualcosa di cui Vitaliano andava fiero, ebbene è proprio questa: essere riuscito, con le parole scritte, a dare al suo mondo interiore una visibilità e una intelligibilità che solo la letteratura gli poteva garantire.

Come accadeva questa trasformazione di sapore alchimistico, questo passaggio dall'opaco al visibile? Innanzitutto, Trevisan crea dei personaggi, la sua è una prima persona fittizia, romanzesca, chimerica. Negli ultimi libri prenderà una direzione diversa,

dando voce a un «io» più diretto, autobiografico. Ma l'«io» dei libri di Thomas è una maschera. La differenza tra un «io» direttamente autobiografico e un «io» proiettato in una maschera consiste nel fatto che la maschera possiede esclusivamente le caratteristiche che servono: come la facciata di un edificio in un set cinematografico. A differenza delle persone reali, le maschere possiedono solo tratti significativi, narrativamente pertinenti. Nei protagonisti dei libri di Thomas il tratto significativo che prevale è una condizione di perenne *dissidio con il mondo*. Il secondo in ordine di importanza potremmo definirlo un eccesso di ragionamento, un doloroso rimuginare, un sistematico far battere la lingua dove il dente duole. Credo che quello che definiamo genericamente «dolore», non importa se in senso fisico o in senso spirituale, sia strettamente legato al grado di intensità e continuità delle nostre percezioni. Thomas pensa troppo, per così dire. Fino a manomettere e a scardinare la cosiddetta «realtà», che non è una semplice somma di fenomeni, ma un sistema di convenzioni che bene o male ci permette di tollerarla. Un vero pessimista non vede necessariamente cose che gli altri non vedono; piuttosto, rinunciando a un comodo schermo di distrazione e noncuranza, finisce per riconoscere in quelle stesse cose – a forza di scrutarle – la magagna metafisica, la crepa che rivela l'imminenza del crollo. Questa attitudine a non mollare mai la presa, a rimuginare, a girare il dito nella piaga come fosse un cucchiaino nella tazzina del caffè è anche un fatto stilistico evidente nella prosa di Trevisan, che procede sì linearmente, come impongono le leggi di qualsiasi narrazione, ma nello stesso tempo non liquidando mai definitivamente il già detto, per sottoporlo a un sapiente meccanismo di ripetizioni e variazioni sul tema. Ma è qui che interviene, nel processo creativo di Trevisan, una potente, quasi salvifica idea del testo, quasi direi una fede nel testo, inteso come uno strumento di rottura, o segmentazione estetica, di quel nefasto continuum che è l'attività incessante del pensiero.

Uno standard è il sottotitolo di *Un mondo meraviglioso*, mantenuto nella ristampa Einaudi del 2003. C'è dentro tutta una poetica, un'idea della propria collocazione nel grande corpo polimorfo della lingua letteraria, ed è un passaggio obbligato per la comprensione non solo di quel libro, ma di una componente essenziale e molto equivocata dell'opera di Trevisan, che nel 2002, a ribadire l'importanza del concetto, pubblicò anche una raccolta di prose intitolata *Standards*.

Non è scontato, a meno di non accontentarsi di vaghe e tutto sommato inutili analogie di superficie, trasportare un'idea estetica e compositiva precisa da un'arte all'altra: nel caso di Trevisan, che è stato anche un ottimo musicista, dal jazz alla scrittura letteraria. Nel jazz si definisce uno «standard» un brano che fa parte del repertorio comune, variamente interpretabile ma riconoscibile in quanto tale. L'epigrafe di *Un mondo meraviglioso*, tratta da un saggio di Keith Jarrett, parla di un «materiale» sonoro, una specie di giacimento a partire dal quale ogni singolo musicista si incammina nella direzione che desidera. Nessuno si sognerebbe di accusare un jazzista di plagio o di imitazione pedissequa per il semplice fatto di partire da uno standard. Tutto sta in quello che ne fa. Applicare una tale nozione alla letteratura è un percorso molto accidentato e problematico. Ebbene, non si può negare che l'esperimento tentato da Trevisan nei libri di Thomas e in certi testi più brevi dello stesso periodo sia molto azzardato, oltre che decisamente inattuale. Non solo la lingua narrativa di questi libri appare immediatamente, e in modo smaccato, modellata su quella di Thomas Bernhard, ma Thomas, questo alter ego uno e trino di Trevisan, parla spesso di Bernhard con venerazione, e ne conosce benissimo le opere. Da Bernhard, Trevisan non attinge una qualche particolare visione del mondo, non si tratta di un mimetismo ideologico o filosofico, queste sono influenze sempre dubbie nella letteratura, non si eredita una *vision du monde*. Dal maestro austriaco semmai proviene il movimento stesso della prosa di Trevisan, che

procede nella ripetizione e nella sottile variazione, come un serpente che riavvolge le sue spire prima di andare avanti, producendo echi ossessivi e spaccando in quattro ogni capello in una specie di allucinato raziocinio.

«Ma allora mi leggo direttamente un libro di Thomas Bernhard!» l'obiezione, pur prevedibile, mi sembra criticamente infondata, perché i giudizi vanno formulati sui risultati concreti, e non sulle premesse e sui metodi, che non sono altro che intenzioni ed astrazioni. Ebbene, rileggendo *Un mondo meraviglioso*, *I quindicimila passi* e *Il ponte* ritrovo intatta la prima impressione: Trevisan ha vinto la sua scommessa, riuscendo, impresa difficilissima, a imprimere il sigillo della sua originalità nella materia malleabile e appropriabile dello standard che si era scelto.

Costruiti con una lingua e una retorica letteraria derivati in misura così scandalosamente cospicua da un modello ingombrante come Bernhard, i monologhi di Thomas producono un'immagine del mondo nuova, totalmente svincolata dai suoi presupposti.

Il Thomas del *Mondo meraviglioso* si aggira per Vicenza attribuendo a cose e persone una specie di paranoica intenzionalità nei suoi confronti; nei *Quindicimila passi* il «resoconto» coincide con il percorso da un sobborgo di Vicenza fino in centro, allo studio del notaio Strazzabosco, dove Thomas e i lettori sono attesi da una perturbante e imprevedibile verità. Questo del camminare meditando del protagonista è un espediente narrativo sfruttato da Trevisan con grande sapienza. L'azione esalta al massimo grado, fino ai limiti del tollerabile, l'idea di trovarsi in un mondo che si è fatto totalmente inabitabile. Ma c'è di più: la coazione a camminare e la coazione a pensare e scrivere sono omologhe, e in qualche modo intercambiabili. Insieme fanno sì che il tempo del racconto coincida con certi spazi, diventi un tempo-itinerario, un procedere simultaneamente fisico e linguistico. In altre parole, camminare in questi due libri non è un'attività tra le

altre del protagonista, come fumarsi una sigaretta o entrare in un bar per bere un caffè.

Nel terzo libro della saga di Thomas il tema fisico del camminare sparisce, rimane solo ormai il doloroso procedere del pensiero. Se *Un mondo meraviglioso* è uno standard e *I quindicimila passi* un resoconto, l'ultimo dei libri di Thomas, *Il ponte*, è un *crollo*. Ma la parte principale del testo, stretta tra un prologo e un epilogo, è una *ripetizione*. Crollo e ripetizione sono come i due poli magnetici di un campo di energie distruttive, ingovernabili. In effetti, la memoria di Thomas, che si è lasciato alle spalle Vicenza e il suo passato rifugiandosi in Germania, è uno strumento di autodistruzione, che non fa che produrre un catastrofico crollo del passato nel presente. Come l'Italia di Pier Paolo Pasolini, drogata e stuprata da una mutazione antropologica immane e repentina (Thomas conosce a menadito gli *Scritti corsari* e le *Lettere luterane*), la coscienza del protagonista gira a vuoto intorno a un trauma. Se un crollo è un fatto interiore, una ripetizione è l'espressione di questo crollo. Ma ripetere un trauma significa pur sempre generare un discorso che ha come unico oggetto qualcosa che per sua natura è indicibile, sfugge alle maglie dell'espressione.

Il monologare di Thomas non mette ordine nel caos, è la manifestazione di uno stato d'emergenza senza rimedio, una cattiva infinità.

L'unica durata possibile non è più quella di una trama, potremmo semmai dire che consiste in un decorso, come lo attribuiremmo più a una malattia che a un atto linguistico. Certo, non è escluso che in questo movimento, che assomiglia molto a quello proverbiale della falena intorno al fuoco, finisca intrappolata, come in una rete a strascico, anche la parola «fine». A patto però che non si tratti (e «non può essere un caso») dell'ultima parola, bensì della «penultima». Perché l'ultima non può che essere «io»: l'origine di tutte le altre parole e insieme l'ultima eco che ripetendosi si smorza e viene riassorbita nel silenzio.

Leonardo G. Luccone

Riscoprire Leonard Michaels

«la Repubblica», 5 gennaio 2024

Dopo le accuse di misoginia da parte delle femministe, escono i racconti che svelano l'umanità dolente dello scrittore americano. Come Malamud, Roth e Cheever

Quando nel 1978 il primo capitolo di *Il club degli uomini* viene pubblicato come anticipazione su «Esquire», Michaels ha quarantacinque anni, insegna a Berkeley, ha pubblicato due apprezzate raccolte di racconti, ma lo conoscono in pochi. Dopo i plausi, arriva una recensione apodittica: «Michaels è misogino». L'idea che un gruppo di uomini con ruoli di spicco nella società si vedano dopo cena, «fuori dal lavoro e dal matrimonio», ad alcune femministe era parsa assurda, soprattutto perché il protagonista ha un evidente senso di colpa e considera una forma di adulterio «qualsiasi possibilità di relazione sociale che esulasse da moglie, figli e lavoro».

Michaels nasce a New York nel 1933, figlio di genitori emigrati dalla Polonia; la madre aveva perso la famiglia in un pogrom. Vivevano in tre stanze, al Lower East Side, in casa si parlava yiddish o polacco. Michaels introietta la solitudine della madre, anima raggelata; quando Leonard era malato gli diceva: «*Meir far deir*», lascia che muoia al tuo posto. Ma come viene fuori lo scrittore? L'inglese ha cominciato a orecchiarlo quando aveva sei anni, merito soprattutto della vicina di casa, una texana loquace che lo alfabetizza alla vita e alla lingua. Michaels ha talento per la scrittura, si emancipa, studia alla New York University, consegue il dottorato in Michigan; siamo nei primi Sessanta – i quattro anni burrascosi

con Sylvia Bloch, raccontati nella sua opera più conosciuta e apprezzata, il breve memoir *Sylvia*.

Ora, dopo travagliate vicende editoriali, esce *Potendo, li avrei salvati*, la raccolta definitiva dei suoi racconti (Racconti edizioni, traduzione di Luca Briasco e Roberto Serrai). Basta leggerne qualcuno per sentire il posto di questo scrittore accanto a Malamud, Roth e Cheever. Sono trentotto racconti interconnessi, pieni di rimandi e saliscendi: emanano purezza primigenia, nonostante siano pieni di sesso e di violenza emotiva. Ogni storia, per Michaels, deve essere perfettamente definita nel suo linguaggio. La scrittura è secca, concisa, descrittiva, rivelatoria, avanza per impulsi. Michaels è maestro di trasfigurazioni, allestisce spettacoli di manichini, con personaggi che viaggiano «tra le opposte sponde di piccole infelicità» senza gustarsi niente. Un gomitolino di solitudini che mette in tensione presenza e assenza, coinvolgimento e distanza e, naturalmente, le ferite dell'autore. In un saggio sulla scrittura biografica Michaels ha detto: «Quando scrivo di me, mi accorgo di essere più interessato al valore espressivo della forma e al suo rapporto con la personalità che a particolari rivelazioni della mia vita individuale». In «Il capitano» l'incarnazione di Michaels è Phillip Liebowitz, un quarantenne venditore di scarpe. Per un posto di lavoro di un certo livello deve

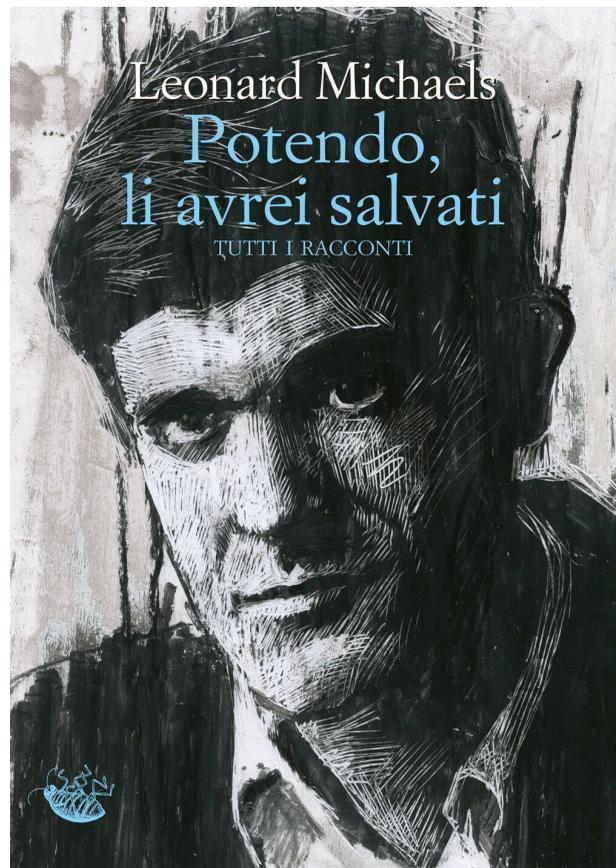
«A nessuno frega niente di nessuno.»

assecondare il rito della casa del capo: festa con atmosfera da fescennino e accoppiamento con moglie e figlia, mentre al capo deve cedere la propria compagna, stranamente condiscendente («scusami se mi sono comportata male. Baciami. Domani comprerò tre paia di scarpe»). Liebowitz è scientifico perfino nell'accettazione del vile compromesso. In un altro racconto lo scrittore eternamente respinto T.T. Mandell vuole pubblicare a tutti i costi il suo *L'eredità di Southey* per segnare la fine del suo precariato all'università. A ogni bocciatura, nonostante le contraddizioni e la superficialità dei giudizi (e soprattutto nonostante le sue stesse convinzioni), modifica radicalmente il libro. L'onda delle lettere di rifiuto lo sospende nell'irrealtà. Sarà la sua segretaria-dattilografa a suggerirgli di mandarlo a un prestigioso editore universitario tedesco, con la lettera di accompagnamento tradotta da un operaio della Volkswagen. Accolto! finalmente anche Mandell può vivere come gli «incardinati» e ignorare le inevitabili stroncature – tanto sono in tedesco.

E poi ci sono le sette storie di Nachman, le ultime. Raphael Nachman, matematico geniale, algido e scapolo, è l'ultima manifestazione di Michaels. Stavolta sono le ombre del linguaggio a essere sotto indagine. In «La Penultima Congettura» Nachman si sente derubato della dimostrazione di uno dei più insormontabili enigmi matematici: uno scialbo matematico svedese avrebbe esposto la soluzione in una conferenza dove Nachman è stato invitato. Durante

«L'amore è infinito e unico. Le donne no. E nemmeno gli uomini. La condizione umana. Pressoché insopportabile.»

la dimostrazione, però, Nachman matura una certezza luciferina: la penultima congettura è al sicuro. «Crittologia», il racconto più destabilizzante, è una borghesiana anticipazione del futuro: Nachman viene invitato a New York da una fantomatica società di crittologia, che intende proporgli un lavoro. È tutto pagato, ma nessuno sembra aspettarlo, tranne Helen Ferris che lo riconosce per caso in una via di Manhattan e fa riferimento a un passato comune che Nachman ignora, o non ricorda. Gli dà le chiavi di casa sua, lo invita a cena. Com'è possibile, si chiede Nachman? È anche lei parte della macchinazione? Lo siamo tutti? «A nessuno frega niente di nessuno.» Nemmeno il sentimento supremo può salvarci: «L'amore è infinito e unico. Le donne no. E nemmeno gli uomini. La condizione umana. Pressoché insopportabile.»



Luciano Funetta

Gli eterni pellegrini

«Robinson», 7 gennaio 2024

Sono quelli che popolano il romanzo «romano» che la ceca Sylvie Richterová scrisse nel 1994 e che ora viene pubblicato da Miraggi

Scrivendo il poeta greco Patrikios che nelle molte città in cui gli toccò vivere vide innumerevoli perseguitati, ma fu a Roma, negli anni Settanta, che ebbe la possibilità di conoscerli da vicino. Era una strana popolazione multilingue, composta da individui in grado di costruirsi «anche due o tre vite in terra straniera». A seconda della loro provenienza, il segno della persecuzione cambiava, eppure, concludeva il poeta, a un certo punto era chiaro che «la persecutrice era sempre una» e che le figure di quegli esuli erano circondate da un singolare vuoto che «imprevedibilmente aumentava o diminuiva».

Intorno alle loro teste forse brilla una luce bianca, quasi impercettibile; sono perduti nella persecuzione del tempo, un «tempo totalitario»; sono i pellegrini eterni, espressione felice che Sylvie Richterová fa apparire nella premessa al suo *Il secondo addio*, testo del 1994 che solo oggi viene pubblicato dalla casa editrice Miraggi (traduzione dal ceco di Alessandro De Vito) nonostante sia stato scritto a Roma, dove l'autrice si trasferì più di cinquant'anni fa e nei cui dintorni ancora oggi vive. Come gli altri due libri di Richterová che è possibile leggere in italiano (*Topografia* e *Che ogni cosa trovi il suo posto*), *Il secondo addio* è un romanzo, per usare le parole di Massimo Rizzante, «in cui nulla possiede uno statuto definitivo»: non i luoghi, le città (Roma, Praga, Salvador de Bahia...); non le

donne e gli uomini il cui vagare somiglia a un'ombra di quanto comunemente viene chiamato «agire»; non la lingua, ora spettrale, ora umoristica, ora singolarmente malinconica, sintatticamente rotta. Persino i punti di vista, che del romanzo costituiscono da sempre la chiave elementare, cessano di esistere, o meglio tendono a sparire, a nascondersi o a sovrapporsi, come le esistenze di cui tentano di seguire le impronte e persino di coloro che li portano.

Smarrito lo sguardo, perduta l'identità, sparpagliati i destini alle figure che popolano queste pagine sembra non toccare altro che un compito, quello di un secondo esilio, un esilio portatile, ossia la scrittura. Che si tratti di lettere o di romanzi incompiuti, di poesie, cartoline, fragili diari non ha importanza, perché ogni scrittura è parte del libro illeggibile dei vivi e dei morti o, semplicemente, una traccia sottile e tardiva, l'unico movimento concesso all'immobilità. A rendere vivi i personaggi di *Il secondo addio* è proprio la loro ostinazione a scrivere, un modo «facile e alla portata di tutti» per potersi trovare «ovunque, nel tempo e nello spazio». Persino i bambini, nel nome, portano già il segno di ciò che verrà: è il caso della piccola Blanka: «come la pagina bianca, pulita, non scritta e non descritta».

Se non fosse per le parole, nessuno di loro – Jan, Marie, Pavel, Tommaso, Anna, Mels e gli altri

– esisterebbe, letteralmente. Le loro vite sarebbero soltanto dispersione senza cura. La cura, in questo testo, è data dalla scelta di scrivere, forse non per l'umanità, ma per il mondo, ovvero per l'anima. «Quello che unisce i miei personaggi» avverte Richterová «è il desiderio di avere una dimora dolce e sicura». Poco importa se la casa sognata è destinata, come il libro dei vivi e dei morti, a bruciare; poco importa se «il presente si espande e l'eternità si contrae». Scrivere, nell'accezione estrema che qui si dà, significa dare notizie di sé e farle pervenire in modo segreto e rocambolesco a destinatari scelti o casuali. *Il secondo addio* è un libro che parla di traiettorie, di orme e di passi, di linee che con il tempo si cancellano – quelle che sopravvivono conducono a stanze dove non vive più nessuno. La scrittura non è che la mappa mutevole di tali, infiniti percorsi. Sospesi nel tempo, nel vuoto, i personaggi viaggiano e scrivono. Per loro stessa natura, per necessità, perché non possono fare altrimenti, scelgono il punto in cui la scrittura avviene, «il vero luogo della scrittura»,

«come un'incisione col bisturi, al limite del tollerabile, così vicino, così vicino, dove quel tratto fa male», consapevoli, alla fine, che ciò che è scritto rimane, «ma questo rimanere è il contrario dell'immortalità, se non proprio l'opposto. Perché solo il messaggio invisibile, iscritto nell'anima, sarà leggibile, quando i nostri libri saranno passati, quando ogni cosa sarà passata».

In un racconto intitolato «Una barbara prigioniera», che Věra Linhartová scrisse in francese dal suo esilio parigino, si legge: «La grandezza di ciò che amiamo cresce in proporzione alla distanza che ce ne separa, di conseguenza la nostra sola patria si trova al di là di quel che possiamo immaginare. Ma per un rivoltamento brusco, inaspettato, essa si trova qui e ora, sempre». In *Il secondo addio*, da lontano, una voce sembra rispondere: «Sono qui per tutti coloro che sono qui». Di quale luogo parli, il fantasma che dice io, e da quale tempo, è il mistero che sovrintende la letteratura, in particolare la grande letteratura di vetro di Sylvie Richterová.



Maurizio Ferrera

Norberto Bobbio, un illuminista disincantato

«la Lettura», 7 gennaio 2024

Ventesimo anniversario dalla morte del filosofo sostenitore del positivismo giuridico e fautore dell'esigenza di coniugare socialismo e valori liberali

Insieme ad autori come Karl Popper, Raymond Aron e Isaiah Berlin, Norberto Bobbio, di cui ricorre il 9 gennaio il ventennale della scomparsa, è stato annoverato fra i grandi «erasmiani» dell'Europa novecentesca. Il termine fu coniato dal sociologo Ralf Dahrendorf per identificare gli esponenti di spicco della forma mentis liberale, caratterizzata dalla passione per la libertà, la promozione della società aperta, l'esercizio del dubbio critico, il rifiuto della faziosità.

Nel contesto italiano, Bobbio ha svolto un ruolo di primo piano nella modernizzazione della cultura politica nazionale e nel suo definitivo ancoraggio ai principi della liberaldemocrazia. Volendo usare una formula riassuntiva, possiamo dire che lo studioso torinese ha dato un contributo fondamentale al superamento di tre ingombranti tradizioni: l'idealismo di matrice crociana, il marxismo e l'integralismo cattolico. Un superamento basato su un nuovo approccio «neoiluminista», incentrato sulla ragione critica, sulla teoria e pratica della «chiarezza» come condizione necessaria per un dialogo costruttivo fra diverse posizioni. Secondo una sua nota definizione, «la cultura è equilibrio intellettuale, riflessione critica, senso di discernimento, aborrimento di ogni semplificazione, di ogni manicheismo, di ogni parzialità». Una formulazione

che condensa in modo esemplare la visione della mentalità liberale.

Il lavoro intellettuale di Bobbio si è dipanato su tre diversi versanti. Quello scientifico, innanzitutto, in particolare nei campi della filosofia del diritto e della politica. Con i suoi numerosissimi scritti, lo studioso ha portato una salutare ventata di realismo. Bobbio è stato fra i primi sostenitori del positivismo giuridico, secondo cui il diritto è una costruzione normativa la cui efficacia non dipende solo dalla coerenza interna, ma anche dalla connessione con il potere politico. Senza il diritto, il potere è cieco, senza il potere il diritto è «disarmato» e dunque inefficace.

Nel campo della filosofia politica, collocandosi nel solco del contrattualismo moderno (quello di Thomas Hobbes in particolare) Bobbio ha guardato alla politica come sfera autonoma rispetto alla morale, rivolta ad affrontare l'ineludibile sfida della violenza, interna e internazionale. Gli Stati non si governano «con i paternostri», ma con istituzioni e politiche capaci di addomesticare il «centauro machiavelliano», ossia la contrapposizione fra utilità «brute», sorrette dalla forza. I paternostri e il pacifismo etico servono ancora meno per contrastare la violenza nell'arena inter-statale, dove serve invece un paziente lavoro di rafforzamento delle organizzazioni internazionali.



L'adesione al realismo non ha impedito a Bobbio di perseguire un originale progetto normativo. Il compito delle leggi e della politica non si limita alla garanzia dell'ordine, ma si estende alla realizzazione di valori. Il giuspositivismo bobbiano riconosce che i diritti hanno uno straordinario potere trasformativo sul piano civile, politico e sociale, purché sorretti da assetti istituzionali ben disegnati. In politica, poi, non è vero che il fine giustifica sempre i mezzi. Anche i fini vanno giustificati e il politico deve agire secondo la weberiana etica della responsabilità, cioè in base al calcolo delle conseguenze sottoposto alla valutazione pubblica. Il secondo fronte dell'impegno di Bobbio è stato quello universitario. Soprattutto nei turbolenti anni Settanta, il professore torinese fu uno dei pochi fari di serietà e impegno «erasmiano». Può sembrare un ruolo di poco conto. Ma chi ha vissuto – come chi scrive – il caos della contestazione di quegli anni (di

piombo) in una città come Torino, non può non ricordare con gratitudine il costante richiamo di Bobbio al dialogo costruttivo, all'investimento nel sapere. Bobbio riconosceva al movimento studentesco l'impegno ad allargare l'area dell'eguaglianza sociale e delle libertà. Ma ripeteva che fra queste libertà non poteva esserci quella dal rigore dello studio e dalla severità degli esami. Per i pochi che in quella temperie ideologica insistevano ad occuparsi del pensiero liberale, Bobbio rimase una straordinaria guida e fonte di ispirazione. Ricordo ad esempio l'entusiastico sostegno che egli diede alla pubblicazione di alcuni saggi di John Rawls da parte di «Biblioteca della Libertà», la rivista del Centro Einaudi.

Il terzo versante è stato quello del dibattito pubblico. Bobbio non si è limitato a teorizzare e giustificare il suo approccio razionalista, ma lo ha attivamente praticato nella sua instancabile attività di intellettuale

impegnato, indipendente ma non indifferente rispetto all'agenda politica. Sin dal volume *Politica e cultura* (Einaudi, 1955), Bobbio aveva messo in luce il basso grado di spirito civile della società italiana, lo scarso radicamento dei valori liberali e democratici, la tendenza alle contrapposizioni ideologiche. Negli anni Sessanta e Settanta, molti liberali e molti socialisti criticavano la condiscendenza che il filosofo torinese mostrava nei confronti della cultura comunista: un'apertura di credito di matrice gobettiana e azionista. Bobbio stesso dichiarò di aver chiuso definitivamente i conti aperti col comunismo storico solo dopo la strage di Tienanmen.

Fu però proprio il suo *favor* nei confronti degli obiettivi di giustizia della dottrina comunista a rendere l'intellettuale torinese un interlocutore credibile e a costringere i leader e l'intelligenza del Pci a prendere sul serio la sua provocatoria raccomandazione: per accampare la pretesa di costruire una nuova società dovete accogliere i valori posti dalla civiltà liberale.

La critica bobbiana degli *idola tribus* della sinistra comunista poggiò su un continuo sforzo di pedagogia politica, in particolare volto a chiarire la natura e i nessi tra liberalismo, democrazia e socialismo. Rifacendosi ai classici, Bobbio sottolineò innanzitutto l'irrinunciabile importanza del liberalismo, inteso come dottrina volta a limitare l'invasione dello Stato e a valorizzare la libertà individuale, concepita in senso sia negativo, come non impedimento, sia in senso positivo, come capacità di fare. Il suo contributo più prezioso riguardò tuttavia la democrazia. Schierandosi contro la visione marxista e le sue interpretazioni «sostanziali» del concetto, Bobbio spiegò che la democrazia è soprattutto forma, ossia un metodo per far coincidere, tramite le libere elezioni, la volontà dello Stato con la volontà di tutti i cittadini. Recependo la lezione degli elitisti (Gaetano Mosca e Vilfredo Pareto, ma anche Joseph Schumpeter), Bobbio chiarì che la competizione fra élite per ottenere il voto popolare non è una malevola finzione borghese, ma il migliore strumento per

rendere il potere politico responsabile nei confronti dei cittadini. Gli obiettivi (per lui importantissimi) di emancipazione e giustizia sociale della dottrina socialista dovevano essere perseguiti entro una robusta cornice liberaldemocratica, la sola capace di massimizzare l'eguaglianza senza soffocare la libertà. Bobbio non risparmiò le critiche al funzionamento effettivo della democrazia, soprattutto nella realtà italiana. Non gli piaceva il neocorporativismo, denunciò i processi di degenerazione partitocratica e di disgregazione particolaristica della società civile – per non parlare delle derive personalistiche e plebiscitarie dell'era berlusconiana. I suoi ultimi scritti tradiscono una buona dose di disincanto circa le promesse mancate della democrazia e le condizioni di una sinistra sempre più disorientata e divisa.

Al pari dello stesso Dahrendorf, Norberto Bobbio è stato uno dei più brillanti teorici del «secolo socialdemocratico» e delle sue conquiste. A dispetto del pessimismo manifestato nell'ultima fase, il suo pensiero e impegno intellettuale hanno avuto un impatto significativo e diretto sulla politica italiana. Rispetto agli altri erasmiani a lui contemporanei, uno dei limiti di Bobbio è stato quello di non saper cogliere l'importanza dell'integrazione europea e le sue implicazioni per la sua concezione della politica e del diritto. Il suo sistema di pensiero restò in questo senso ancorato al paradigma weberiano, tutto incentrato sullo Stato-nazione come monopolista della forza legittima e fonte di sovranità. Il suo cosmopolitismo «scettico» avrebbe potuto essere temperato da una maggiore attenzione verso l'emergenza di una costellazione postnazionale, caratterizzata da nuovi tipi di diritti e di strumenti giuridici per la risoluzione dei conflitti, seppure su scala regionale. Il lascito di Bobbio resta nondimeno imponente sul piano del metodo, dell'integrità intellettuale, della riflessione intorno alle funzioni del diritto e della politica. E, non da ultimo, sul piano della elaborazione di un progetto ambizioso di conciliazione democratica fra i tre grandi valori della modernità europea: eguaglianza, libertà, giustizia sociale.

Massimo Raffaelli

Franco Fortini, inesistenti fumi tra le righe di critici arrostiti

«Alias», 7 gennaio 2024

Nei *Pareri editoriali per Einaudi* (Quodlibet) Fortini andava dritto al dunque, distinguendo tra il commentario dei contenuti e la verità pretesa dalla critica

In uno dei suoi saggi più classici – «Intellettuali, ruolo e funzione» – Franco Fortini ne coglieva la dialettica calcolandola fra la pubblica visibilità degli intellettuali all'interno di un apparato statale o industriale e la più o meno fondata necessità sociale del lavoro effettivamente svolto. Non erano i rilievi di una astratta teoria ma pensieri desunti da una lunga pratica intellettuale di cui erano parti integranti il giornalismo (dalla collaborazione al «Politecnico» di Vittorini in avanti) e il lavoro editoriale: tanto le traduzioni dal francese e dal tedesco condotte con sua moglie Ruth Leiser quanto le attività di consulenza di cui oggi rendono testimonianza i *Pareri editoriali per Einaudi* (Quodlibet, Archivio Franco Fortini) proposti nell'esatta curatela di Riccardo Deiana e Federico Masci.

Va premesso che la collaborazione di Fortini con Einaudi si estende in un primo tempo dal '47 al '63, quando il poeta è ancora un collaboratore ufficioso (dunque senza contratto pure se dal '55 partecipa alle celebri riunioni del mercoledì in casa editrice e fra il '61 e il '63 ne dirige la Pbe), poi dal 1978 all'83 quando assume il ruolo di consulente ufficiale specie, nell'ultimo biennio, per la serie dei «Nuovi poeti italiani» che seleziona avvalendosi della organica collaborazione di Pier Luigi Mengaldo, Alfonso Berardinelli e Walter Siti.

Dalla scelta sono escluse le testimonianze orali, le schede puramente burocratiche o troppo ellittiche e umorali e sono invece accolti quei contributi (un centinaio di schede vere e proprie oltre a una ventina di pareri estratti dalla corrispondenza) che sono importanti, notano i curatori, «per una migliore definizione della sua figura, in grado così di essere illuminata dove arrivano a porsi esigenze non direttamente riconducibili alla sua attività poetica e critica, anche se capaci di presupporla».

Fortini viene interpellato dalla redazione einaudiana a tutto campo circa le novità, anche e soprattutto straniere, di poesia, di prosa e di saggistica.

Scrupoloso nello svolgere il proprio lavoro, si attiene ai punti fermi della critica tout court (del distinguere per valutare, come da etimologia) e guarda con assoluto disincanto alla macchina editoriale e alle dinamiche di mercato: intransigente sulla qualità letteraria delle opere che gli sono proposte, ne valuta contemporaneamente l'orizzonte d'attesa e il potenziale di diffusione, sdegnando comunque la letteratura pensata per l'élite e scritta per i felici pochi.

Prima nelle schede e poi nelle valutazioni epistolari, il suo tratto è immediatamente riconoscibile: cristallino, affilato e nello stesso tempo ben articolato, ad esempio in un parere del 1961 su Maurice Blanchot (riguardo a *L'espace littéraire*) quando prende le

distanze da un linguaggio che è spesso «acrobatico vaniloquio, oracoleggiante e fumoso» ma ne sostiene tuttavia la obiettiva esemplarità ovvero la originalità all'interno della saggistica contemporanea; un simile paradosso propone, nel '79, la scheda su *La vie, mode d'emploi* di Georges Perec di cui rigetta la costruzione totalmente modulare che oggi noi diremmo postmoderna (ma ai suoi occhi semplicemente kitsch: «È straordinario nel senso di un ordinario sistematico ed è vuoto nel senso di un pieno assoluto e irrespirabile. È il sogno supremo di essere più intelligente del compagno di banco»), eppure si pronuncia con un sì a tutte lettere per il prevedibile valore commerciale di ciò che anche definisce «un contributo alla creazione di sottoletteratura».

In realtà il florilegio è molto assortito a partire da una quantità di nomi ignoti, perché mai pervenuti al beneficio di una pubblicazione, oppure malnoti perché editi da Einaudi o altrove, soprattutto i poeti, solo al tempo dell'effimero boom delle letture pubbliche, tra la fine degli anni Settanta e il principio degli anni Ottanta.

Non mancano le sorprese ed è il caso di Johannes Robert Becher, prominente burocrate della Ddr nonché autore dell'inno nazionale, *Auferstanden aus Ruinen*: propostogli nel '51 da Natalia Ginzburg, Fortini ne rifiuta la prosa romanzesca, ma ne accoglie con favore le poesie («liriche molto belle, senz'altro notevolissime»). Molto più recente, il caso di Gianni Celati, del quale Fortini legge nel 1978 il romanzo più bello, *Lunario del paradiso*, paventando un eccesso di svagatezza e di verismo vernacolare («piccole crudeltà e vagabondaggi – è canonico e da bassofilm c'è abbastanza Zavattini in questo Celati») e però, riconoscendone la qualità letteraria, tanto che si dice favorevole «un po' a malincuore», alla sua pubblicazione.

Un simile sguardo ancipite lo riserva anche ad alcuni poeti che gli sono cari: un ancora giovanissimo Milo De Angelis (siamo nel 1982 e si parla del saggio *Poesia e destino*) «neo-ermetico» che sente lontano per cultura e riferimenti intellettuali ma di cui molto

apprezza la «qualità di frenetica oltranza e di durezza di scrittura» accusando la Einaudi di averlo abbandonato alla concorrenza; e così, di segno opposto, il «neo-maledetto» Attilio Lolini, che fu suo amico negli anni dell'insegnamento a Siena, del quale valuta fra il 1981 e l'82 la splendida versione dell'*Ecclesiaste* (uscirà da Barbablù due anni dopo con la sua stessa prefazione) e il romanzo di formazione *Morte sospesa* (Il lavoro editoriale, 1987) di cui pure loda la scrittura «notevole, pulita e dura, efficace».

Non mancano ovviamente le idiosincrasie e le cantonate come nel caso, per esempio, di Giorgio Luzzi, un poeta di ben riconoscibile fisionomia del quale ammette «la grande finezza di sguardo» ma cui imputa personalmente quanto potrebbe essere imputato con ben poche eccezioni a tutta quanta la letteratura al tempo del neocapitalismo, vale a dire di operare nel «Luna-Park della cultura, odiosamata». Il taglio dei pareri editoriali richiama nel complesso le sue scritture cosiddette «di servizio», ma non meno d'autore, che sono contenute in *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere* (il Saggiatore, 1968) o nelle schede di *Trentasei moderni. Breve secondo Novecento* (Manni, 1996) e, più in generale, nelle annotazioni rapide e incisive dell'*Ospite ingrato* la cui prima tranche risale al 1966. Lo stile di Fortini in effetti differisce da quello di un suo grande compagno di via, il germanista Cesare Cases, le cui consulenze einaudiane (ora raccolte nel volume *Scegliendo e scartando. Pareri di letteratura*, a cura di Michele Sisto, Aragno, 2013) viceversa denotano un'attitudine alla bonomia parodistica e alla distanza ironica. Fortini no, e non tanto per la *concinnitas* con cui sa riunire sulla pagina eleganza e forza o nemmeno perché di un qualsiasi testo va al dunque molto più direttamente e talora con il bisturi, ma per la netta distinzione che proprio un suo maestro, Walter Benjamin, volle istituire fra il commentario che indaga il contenuto reale di un'opera e la critica che invece ne esige il contenuto di verità.

Antonio Montefusco

Marco Polo, l'Oriente come attraente frontiera

«Alias», 7 gennaio 2024

Il suo *Milione* è un trattato storico-politico e una miniera di dati per mercanti. Con questo libro di ricordi il mondo conosciuto si allarga

Il 9 gennaio di settecento anni fa Marco Polo dettava le sue volontà testamentarie al prete-notaio Giovanni Giustinian. Marco lasciava tutto alla moglie Donata Badoer, sposata intorno al 1300, e alle tre figlie Fantina, Belella e Moreta (aveva anche un'altra figlia, Agnesina, probabilmente nata al di fuori del matrimonio). Nel testamento, Marco si preoccupava di liberare Pietro, uno schiavo di origine tartara. In un testo tutto sommato smilzo, che dà quasi l'impressione di essere steso sotto l'urgenza delle cattive condizioni di salute del dettatore (che infatti morì in quei giorni), questo dettaglio è uno sprazzo di memoria.

Pietro emerge dal passato di Marco, testatore ricco e stabile in laguna, ma poco più di cinquant'anni prima eroe quasi epico di un viaggio incredibile: nel 1271, appena diciassettenne, si era imbarcato da Venezia con il padre Niccolò e lo zio Matteo; passati dalla Terra santa, proseguirono dall'Anatolia orientale all'Armenia verso l'altopiano iranico per raggiungere la lontanissima Cina. Qui Marco entrò in una corte molto particolare, dominata dalla figura affascinante del khan Kublai. Nipote di Gengis Khan, egli dominava su un impero che andava dalla Siberia all'intera Cina. I tre Polo rimasero molto a lungo nel paese; Marco si impraticò velocemente delle lingue parlate nel territorio e svolse importanti

missioni in luoghi lontani, fino all'India. Solo nel 1295, dopo ventiquattro anni, la compagnia riguadagnò Venezia.

Non fu un viaggio come gli altri, seppure non fu il primo. Missionari – soprattutto francescani e domenicani – si erano spinti fino ai territori mongoli, talvolta in compagnia di mercanti. Mondi diversi che si avvicinavano perché la Terra santa cadeva sempre di più sotto il controllo musulmano mamelucco: le vie delle merci, e del Signore, avevano bisogno di sbocchi nuovi, e il dominio mongolo si caratterizzava per un dinamismo commerciale estremo, unito a una varietà di culti che conviveva in maniera inusuale rispetto all'Europa lacerata dai conflitti. Una «frontiera» attraente, che cominciava a essere anche raccontata. Ma mai con la ricchezza di dettagli con cui Marco la raccontò al suo compagno di cella, il pisano Rustichello, nelle carceri di Genova alla fine del Duecento.

Il viaggiatore-ambasciatore apriva la fontana dei ricordi a un ghost writer che fino ad allora aveva scritto romanzi cavallereschi di successo. Ne uscì un libro straordinario, eppure inclassificabile. Il suo titolo, *Le devisement dou monde*, significa «la descrizione del mondo» e già ne esplicita lo scopo: riunire e raccontare tutte le conoscenze accumulate nell'esperienza del viaggio. A chi? A un pubblico nuovo, larghissimo:

non più i preti-missionari, a cui si indirizzavano tutti gli scritti di viaggio precedenti in latino, ma ai laici tutti, dai potenti ai semplici.

Il libro è conosciuto anche con il titolo di *Il Milione*, che deriva dal nome di famiglia dei Polo, a significare il rapporto strettissimo tra l'opera e la sorgente delle memorie, Marco il viaggiatore. Ma è un libro sfuggente, che il lettore non cattura mai: trattato geografico, enciclopedia, storia politica, miniera di dati per mercanti.

Alle informazioni precise sui luoghi visitati (posizione, moneta, situazione politica) si affiancano ampie sezioni sull'Impero mongolo e le sue guerre e una miniera di racconti dai filoni più ampi e vari: vite di santi in versioni sconosciute agli occidentali, racconti meravigliosi su animali e figure mitizzate e finalmente incontrate (l'unicorno, per esempio, ma anche il mitico sovrano-sacerdote conosciuto con il nome di prete Gianni).

Il lettore europeo si trovava di fronte un caleidoscopio di usanze totalmente eccentriche rispetto al mondo occidentale, per esempio in campo sessuale, punto sensibile della morale cristiana: pensiamo alla «ospitalità» sessuale a Kamul, dove gli abitanti offrono le proprie donne ai viaggiatori; all'armoniosa poligamia dei mongoli oppure al matrimonio «a tempo» di Pem, o alla valorizzazione dell'esperienza in campo sessuale delle donne a Kollam.

Con il *Devisement* il mondo conosciuto si allarga: le conoscenze dell'Occidente raddoppiano, e Marco ci accompagna come un antropologo, sfrutta i limiti della nostra conoscenza per raccontare e descrivere il nuovo e il diverso che vede: nella regione di Ghinghintas, scopre un minerale resistente al fuoco con una fibra simile alla lana. Il viaggiatore crede di essere di fronte alla salamandra, ma afferma con orgoglio che non è un animale, come credeva la cultura comune, ma un minerale appunto: è l'amianto. La scoperta del petrolio, o della vita del Buddha, hanno nel testo la stessa potenza: i bias cognitivi servono a sfidare le conoscenze. In una delle interviste «impossibili» di Giorgio Manganelli andate in onda

sulla Rai, il viaggiatore viene rappresentato continuamente in bilico tra verità e finzione: e non perché ciò che dice Marco è falso, come pure qualcuno ha sostenuto con volontà di scandalo, quanto perché questa sfida alla conoscenza è vinta trasformando l'Oriente con la *o* maiuscola in uno spazio mentale, che chiede al lettore, al sedentario, di credere al racconto e alla memoria.

La sfida maggiore, per gli studiosi, consiste infatti nel focalizzare e spiegare il miracolo di un libro impossibile, che nonostante la sua «costruzione esperantica» (come ebbe a dire Contini), divenne un best seller internazionale: immediatamente tradotto, riscritto, in gran parte trasmesso nella lingua internazionale dell'epoca (il latino), attraversò il Medioevo uscente con un successo straordinario (quasi centocinquanta manoscritti). Fu questo successo a permettere al *Devisement* di avere un impatto impressionante sulla cultura successiva: se ne trovano tracce nelle carte geografiche, ed è sempre più evidente il suo ruolo di denotatore per i viaggiatori moderni.

Per un paradosso non tanto sorprendente, il successo ha prodotto una miriade di falsi miti. Mettere per iscritto uno spazio nuovo ha i suoi rischi. Marco li ha corsi e ne è stato consapevole. Ha probabilmente cercato anche degli alleati più autorevoli di lui, laico mercante, per diffondere i suoi racconti; li ha trovati presso degli aristocratici francesi, che li hanno diffusi nelle corti arricchendoli di illustrazioni; li ha cercati presso i frati domenicani della sua città, che come degli editor moderni, hanno riscritto, arricchito, raddrizzato l'opera, garantendole una circolazione molto più ampia.

Dal viaggio al racconto al libro alla sua circolazione: l'Oriente di Marco Polo si testualizza in maniera complessa e tormentata, mai ferma. Per questo motivo, il lavoro sul testo che i filologi e gli storici hanno portato avanti negli ultimi vent'anni permette di comprendere più a fondo l'infinita pluralità del mondo, lo spaesamento del viaggio e il patto di fiducia che ogni racconto richiede.

Raffaella De Santis

«*E adesso la destra occupa pure i libri.*»

«la Repubblica», 10 gennaio 2024

Sinibaldi sostituito alla presidenza del Cepell dice:
«Stanno cancellando professionalità ed eccellenze con
l'unico disegno di non includere la diversità».

Era in motorino, quando è arrivata una telefonata. Marino Sinibaldi non si aspettava di essere fatto fuori dal Centro per il libro e la lettura. La sua presidenza triennale era scaduta lo scorso 8 gennaio, ma tutto faceva pensare a una riconferma del mandato. Il metodo poi dispiace: «Quella telefonata è arrivata senza nessun preavviso. In 24 ore mi hanno sostituito dimostrando un'intenzione famelica che non mi aspettavo». Una vita spesa per la cultura, venti anni bibliotecario, dodici anni direttore a Rai Radio 3, coinvolto con lo spirito di un ragazzo ancora oggi nell'organizzazione culturale di festival come Libri Come e sperimentatore di linguaggi nuovi, tra cui i podcast. Curioso, sempre «un millimetro in là», come recita il titolo di un suo libro (Laterza, a cura di Giorgio Zanchini).

È evidente che non è una questione di curriculum.

È un po' vergognoso. Non è certo una faccenda di soldi, l'incarico è gratuito, ma stavamo lavorando bene quindi mi sorprende.

Possibile che nessuno le avesse sussurrato qualcosa?

Mi sembrano pazzi. Per mesi non hanno nominato il direttore e quindi mi ero trovato a gestire tutto da solo, coprendo anche quel ruolo, poi andato a Luciano Lanna, con il quale ho un ottimo rapporto, ci tengo a dirlo.

E con il ministro Sangiuliano?

Pure con lui. Così almeno credevo.

La Rai, i direttori dei musei, ora il Cepell. Non c'era da aspettarselo?

Non parlerei però di lottizzazione ma di occupazione, una propensione famelica che non guarda al lavoro, alle competenze, alle biografie.

La sinistra non ha fatto lo stesso?

Il precedente direttore del Centro per il libro, Angelo Piero Cappello, nominato come me da Franceschini, era di destra. E poi, guardi, c'è sempre stata una misura anche nello spoil system e nelle lottizzazioni.

Chi l'ha chiamata per darle la notizia?

Mi hanno telefonato dal Cepell. Stavo andando proprio lì, alla riunione settimanale. Mi hanno comunicato, sorpresi, che era arrivata la nomina del nuovo presidente. Ho fermato il motorino e sono tornato a casa.

Sarà sostituito da Adriano Monti Buzzetti Colella, lo conosce?

Non conosco nessuno dei tre!»

[ride, Ndr]

Le dico qualcosa allora. Direttore della rivista «Dimensione cosmica», amante dell'horror di Lovecraft, tra gli organizzatori della mostra su Tolkien.

È dentro il loro mondo, un piccolo cerchio asfittico di persone con gusti molto simili che mettono a repentaglio il pluralismo, che è il concime della cultura. Il fatto che non vogliano lasciar spazio ad altre culture è preoccupante. Stanno cancellando professionalità ed eccellenze con l'unico disegno di non includere la diversità. Questa è una cosa che la sinistra non ha fatto ed è lo specchio di una evidente angustia culturale.

Lo hanno dichiarato, si tratta di conquistare l'egemonia culturale per troppo tempo appannaggio della sinistra.

Senza capire che l'egemonia di Gramsci non significava occupare spazi con le persone, ma vincere con le idee, generare idee migliori degli altri. Contro i suoi compagni di partito, Gramsci diceva che la borghesia non vince perché ha denaro e armi ma perché ha idee.

C'è uno spirito di rivalsa?

Una sorta di risentimento, una voglia di rivincita, una fame ingiustificata. Ma non stiamo parlando di underdog, nessuna di queste persone è vissuta prima in esilio, nessuna è stata a digiuno per anni. Sono interessati solo a politicizzare la cultura per reagire a un'egemonia culturale che non c'è più, se mai c'è stata.

Accusano la sinistra di elitismo, si sente un radical chic?

Sono nato a Roma nel 1954 a Valle Aurelia, che allora era una borgata. Mio padre era tranviere. Quello che ho cercato di fare con il mio lavoro, in cinquant'anni di dedizione al mondo del libro, è abbattere la concezione aristocratica della cultura. Ho creduto, e credo, in una cultura democratica, né elitaria, né libresca. Mi piaceva che il Centro potesse contribuire con qualche finanziamento alla vita delle biblioteche o dei piccoli editori.

Il Cepell è un istituto autonomo del ministero della Cultura che ha il compito largo di promuovere la lettura e i libri. Quanti soldi gestisce?

Non molti, circa quattro milioni di finanziamenti. Tra le attività ci sono i Patti per la lettura e il sostegno a festival e associazioni culturali. Un lavoro quotidiano per sostenere il libro diffuso che in questi tre anni, funestati dalla pandemia, mi sembra di aver curato al meglio. L'industria editoriale, anche grazie all'impegno del ministero, è sopravvissuta bene al virus. È verosimile che la destra voglia ora costruire una nuova rete di festival culturali «identitari» con una matrice politica forte.

Lascia in sospeso molti progetti?

Stavo lavorando a un incontro europeo sulle politiche della lettura in occasione della Fiera di Francoforte del 2024, dove l'Italia sarà ospite d'onore. L'altro progetto riguardava il sostegno alle traduzioni dei libri italiani all'estero, che spero non si interrompa. La Buchmesse è una sfida per l'editoria e la cultura italiana, bisogna sorvegliare che non diventi la festa delle radici e della tradizione.

Teme un programma strapaesano?

Il culto delle radici e la paura del nuovo non portano da nessuna parte. Se la destra sceglie questa via rinuncia ad accogliere altri mondi.

Venti anni fa moriva Norberto Bobbio che sulle differenze tra destra e sinistra aveva scritto un saggio. Esiste ancora uno scarto culturale di contenuti, al di là dell'occupazione dei posti di potere, o si riduce a sdoganare il fantastico e Tolkien?

O a citare in continuazione Prezolini come fa il ministro Sangiuliano. La cultura però non rispecchia mai il senso comune del proprio tempo, provoca semmai, si lascia attraversare dalle contraddizioni, non teme ciò che è diverso. Non può diventare una casa angusta, cavalcare le paure.

[...]

Stefano Bartezzaghi

Bianciardi in Barberia. Un viaggio davvero avvenuto

«tuttolibri», 13 gennaio 2024

Nei 1968 «cinque persone poco meno che normali» attraversarono il Maghreb a bordo di una Fiat 125; tra loro c'era lo scrittore che raccontò quell'avventura

Se a suo tempo non avesse avuto committenti quasi esclusivamente religiosi, forse Michelangelo Merisi da Caravaggio non avrebbe dipinto così tanti soggetti sacri. Dicendo così siamo nell'ordine delle probabilità, è un'ipotesi che si fonda sul temperamento non propriamente pio che i biografi attribuiscono a quel grande. L'ordine delle probabilità inclina invece verso quello delle certezze a proposito del viaggio di Luciano Bianciardi in Barberia, terra di berberi già considerati barbari, meglio nota come Magreb (o Maghreb): «Il Magreb, dunque, è la Barberia» scrive Bianciardi, a conclusione di una delle prime digressioni del suo resoconto di viaggio: «Se c'è andata tanta gente, possiamo andarci anche noi».

Ora, il «poter andare» non appare proprio come una spinta imperiosa, un propellente di gagliardia incontrastabile. Non è il dover andare anche se fischia il vento e infuria la bufera; non è neppure il voler andare, l'«ardore» dell'Ulisse dantesco quando mise sé «nell'alto mare aperto». Si può insomma pensare che se nel 1968 «L'Automobile», rivista di afferenza tematica evidente, non gli avesse chiesto un reportage dal Nordafrica Luciano Bianciardi se ne sarebbe rimasto volentieri a Rapallo, dove oramai risiedeva da qualche anno. Sull'andare a vivere in Liguria c'è un suo testo del 1968 («Perché a Rapallo?», in *Tutto sommato. Scritti giornalistici 1952-1971*, ExCogita,

Milano, 2022), dove si legge un dialogo fulmineo: «Al sabato arrivano gli amici da Milano. Non ti muovi?» chiedono. «No, ragazzi, non mi muovo.»». L'italianista Erica Bellia cita questo passaggio nei suoi *Appunti per una teoria dell'anti-viaggio* dedicati appunto al libro di Bianciardi sulla Barberia (in «*Un viaggio realmente avvenuto*». *Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2019) e lo impiega a complemento di un'altra citazione bianciardiana assai eloquente: «E poi viaggiare secondo me non serve a nulla, ai giorni nostri, non ci impari proprio niente. Anche uno che abbia ambizione di scrivere, non è che viaggiando apprenda qualcosa di nuovo, o trovi argomenti da raccontare. Al massimo potrà scrivere qualche articolo di giornale ma, se è una persona seria, tornando si guarda bene dal mettere sulla carta quello che ha visto, o creduto di vedere. Io per esempio ho un amico scrittore, che una volta andò in aereo sino a Pechino, nel Catai, come dicevano gli antichi. Eppure, siccome è uno scrittore serio, tornando non si è mica messo a parlare dei cinesi! Al contrario, ha continuato a parlare dei cecinesi, e fa bene, perché quelli li conosce davvero» (in *La vita agra*, ExCogita, Milano, 2013, p. 270; l'amico sarebbe Carlo Cassola). Bellia contrappone l'ipotesi dell'antiviaggio a quella di

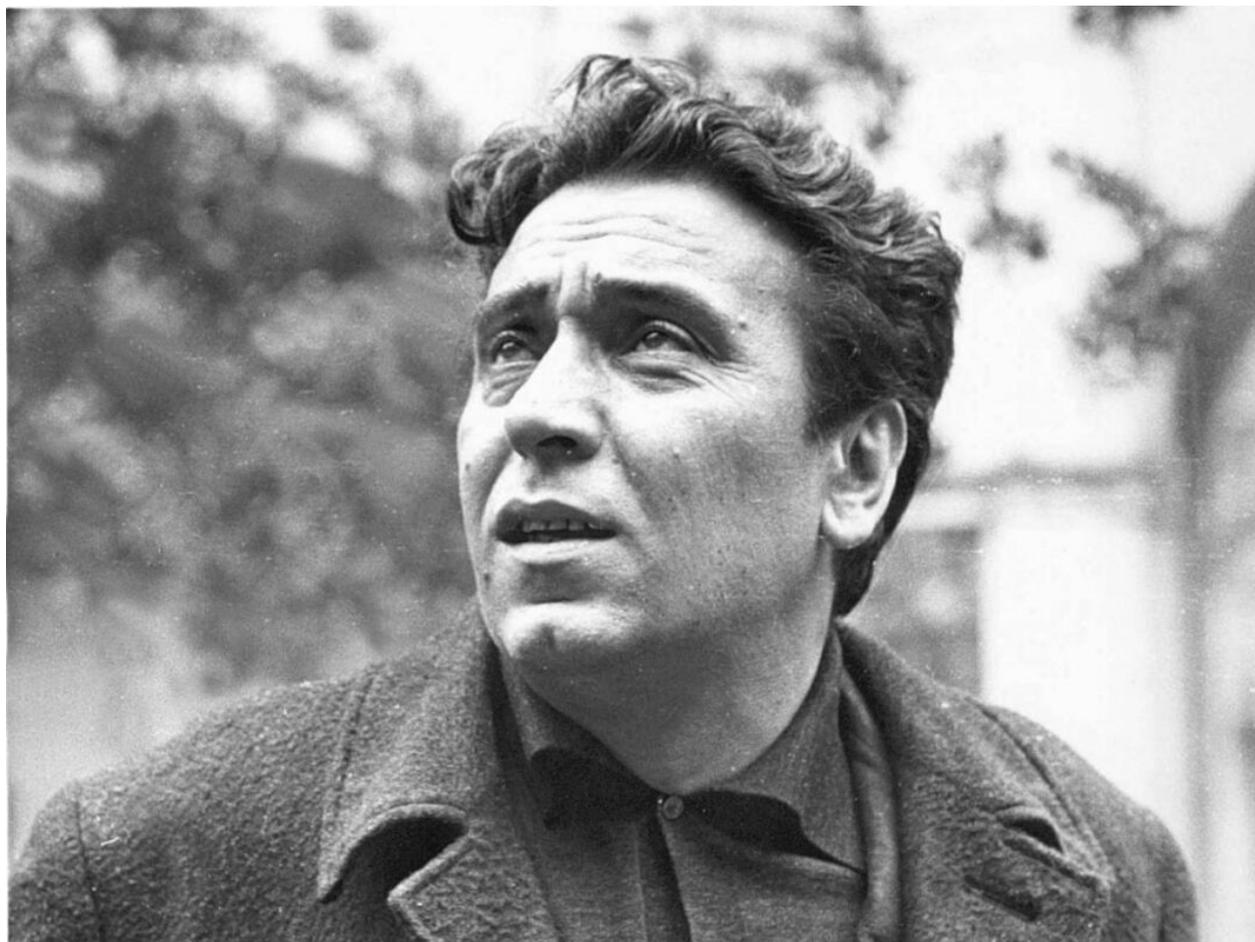
«Bianciardi, narratore naïf» avanzata da un altro illustre glossatore bianciardiano, Bruno Gambarotta, che si è soffermato specialmente a quei riferimenti analogici che a cose già viste, a cose di casa, fanno di continuo Bianciardi e i suoi compagni di viaggio (in particolare la trentenne finlandese Pitta). Già a lui stesso, a Bianciardi, la storia della Barberia, dei berberi e dei barbari fa tornare in mente la via dei Barberi (o Barbéri?), dove a Grosseto stava un bordello, anzi due, «oggi trasformati in casa di civile abitazione». Ma ciò è da attribuire al peculiare nomadismo linguistico di Bianciardi, a quel suo voluttuoso vagabondare tra modi di dire e curiosità, lo stesso che una volta lo portò a compilare la formazione della nazionale dei calciatori che avevano come nome un verbo coniugato (ricordo il portiere Pianta, da «piantare», e Mazzola, come voce del verbo «mazzolare»). In Algeria Bianciardi prende in giro la Pitta a cui troppe cose algerine ricordano la Finlandia (canti, colori di coperte, montagne) e poi però ammette subito che a lui stesso un certo panorama ha ricordato Volterra. La sua compagna Maria Jatosti, in uno scorcio della periferia di Tripoli, ha rievocato Ostia nel 1930, mentre a Luciano pareva sempre il 1930, però a San Rocco, oggi Marina di Grosseto. Maria però batte tutti perché arrivata a Fez assicura di ravvisare somiglianze decisive con la natia Garbatella. Se qualcosa «mi ricorda quello che già sapevo», dice Bianciardi, cosa sto apprendendo? Quel che per Gambarotta è naïveté, per Bellia è una strategia analogica per riflettere criticamente sulle effettive possibilità conoscitive del viaggio. Non voglio – e volendo non ne avrei i mezzi – prendere posizione di fronte a questa alternativa. Mi limito a rallegrarmi per aver già dall'inizio introdotto la categoria della digressione, croce delle conversazioni con interlocutori prolissi e delizia di quelle con interlocutori sapienti, nonché risorsa letteraria preclara, da Omero a Sterne e di lì in avanti. Digredire è un modo di progredire: andare avanti, ma di lato, scostandosi da un tracciato, come vuole del resto il principio del ghirigoro stabilito da Ennio Flaiano già dieci anni

prima del viaggio di Bianciardi: in Italia «la linea più breve tra due punti è l'arabesco». Eh sì, perché invece che ghirigoro Flaiano diceva proprio arabesco. Come ente di ragione, la digressione appartiene al vasto campo analogico che mette in relazione il percorso fisico e il discorso verbale, e il *Viaggio in Barberia* di Bianciardi comprende molte digressioni sia che lo intendiamo come evento (quindi cambi di rotta sul territorio) sia che lo intendiamo come libro che dà resoconto dell'evento (cambi di rotta della scrittura). Soltanto che la sua mente e la sua penna viaggiano più veloci del suo corpo, nella Fiat 125 che trasporta i cinque della sua comitiva («poco meno che normali») dalla Libia al Marocco e poi indietro in Algeria. L'ennesima mosca lo infastidisce e lui, mentre la scaccia, si chiede: «Ma quand'è che abbiamo smesso, noi europei, di sopportare le mosche?»; poi si risponde anche, perché a lui non basta l'euristica della domanda: con l'introduzione del ddt Maria e la Pitta vedono laghi nel deserto e a lui scappa una lezione sui miraggi (ha e sa di avere una vocazione didattica che porterebbe alla pedanteria, se l'eloquio brillante non la riscattasse), si arresta alla differenza tra miraggio inferiore e superiore e alla loro possibile compresenza, per poi scoprire che non si trattava neppure di miraggi ma di un'altra forma specifica di inganno ottico, causato da certi depositi salini. Sino a che non gli dà l'occasione di metterci bocca e lingua, tutta quella natura chiaramente l'annoia: infatti avvicinandosi a Tunisi con Maria esulta alla comparsa di ciminiere, cementifici, Citroën e grattacieli. La sua pedanteria digressiva però raggiunge l'apice in materia linguistica. Dice che l'auto assegnata dalla Fiat è ben «rodada». Lui non ha manco la patente, di cosa sia il rodaggio non può importargli molto; gli interessa però l'illiceità della formazione della parola. Si può formare una parola italiana partendo da una radice non italiana? Non avrebbe mai conosciuto in vita il verbo «bannare» (fra i millanta omologhi) quindi riteneva di no; riteneva inoltre che «rodare» venisse da *road* (sbagliava, viene dal francese *roder*, «rodere», «levigare»). Allora inventava che

bisognerebbe dire che una macchina è «avviata», ma non si può perché il verbo esiste già in altro senso; e allora propone: «stradata» o, esagerando, «incignata (dal greco *encaínizo*, «inaugurare»; «incignare», «incignato» esistono già in Pascoli e in Pirandello). Occasione questa per un elogio esplicito della digressione, cioè dello scarto, che non è soltanto sviamento ma anche motore dell'evoluzione: «Altrimenti noi oggi parleremmo ancora latino, no?».

Gli ottomila chilometri su e giù per il Maghreb hanno occasionato quantità di analoghe scintille. Una chiosa sui generis delle auto («il» Fiat millecinque ma «la» 125) e su quelli delle squadre di calcio («il» Milan, «la» Roma, «il» Venezia, «la» Triestina). Il semaforo

viene chiamato «rouge» e lui annota che il nome attribuisce una parte della funzione per il tutto, come già l'ascensore che serve non solo per salire ma anche per scendere; poi fa un altro passo e ammette che il rosso è per il semaforo, come il salire per l'ascensore, la funzione predominante. Cantano in auto la hit dell'estate *Vengo anch'io! No, tu no!* e lui approfondisce: in lingua araba «vengo anch'io» si può dire in due modi: *ena eda ngi* o, più forbitamente, *ngi ena aida*. Esulta quando Maria scopre il fiume algerino «Oued Haddad», che praticamente si può tradurre «fiume Adda» e parla subito di «Lorenzo» Tramaglino che passa l'Adda per entrare nella terra dei «baggiani» (nomignolo bergamasco per i milanesi). Al



figlio Marcello, decenne, regala un tagliacarte, quello non sa che farsene, ciò che porta il padre a pensare alle cose e alle parole desuete: «libro intonso», «carta assorbente», «scaldino». Parla con un gentile cameriere poliglotta di Algeri che distingue chi «parla cristiano» da chi «parla moro» e gli torna in mente che il concetto di rottura implicito nel «breakfast» (ma sarà questo parlare anglicano?) è presente anche nel bel verbo toscano «sdigiunarsi» e che in Toscana il bacon si chiama «carnesecca» o «rigatino». Poi ricorda che il cameriere del ristorante si occupa delle tavole e non delle camere e quindi dovrebbe essere chiamato più propriamente «tavoleggiante».

Tutto questo digredire, tante sovrapposizioni di significanti e significati al mero traslarsi dei corpi, cosa insegna? Alla fine Bianciardi ammette che al primo viaggio, quello fisico, se ne è affiancato un altro, un viaggio nell'infanzia: l'infanzia delle cose ricordate, l'infanzia delle cose desuete in Italia ma ancora vive in Barberia, ma anche l'infanzia presente, impaziente e spesso indifferente al viaggio del figlio Marcello. E poi capisce anche di aver fatto un terzo viaggio, nella libertà, poiché il ritorno a casa è anche il ritorno agli impegni: «Libri da tradurre, libri da scrivere, libri da leggere, libri da illustrare [...]». Infatti lui e Maria sono anche due traduttori e allora forse quel tornare da Fez alla Garbatella non era né un modo per negare di essere a Fez né un modo per passare tutta la vita mentale alla Garbatella, ma appunto un nuovo nesso stabilito fra due punti del mondo distinti ma ora in relazione. Una traduzione: e «traduzione» è un altro dei termini della galassia analogica tra percorso e discorso.

Ne valeva la pena? Un fondo di scetticismo rimane. «Voglio dire, sono un sedentario, un abitudinario»

dice Bianciardi nella prima pagina di questo suo *Viaggio*.

Se ora ricordate il dialoghetto proveniente da *Perché a Rapallo?*, che ho riferito qui sopra alla fine del primo paragrafo, troverete forse curioso il modo in cui Carlo Emilio Gadda descriveva sé stesso nella bandella del libro *I viaggi la morte*, uscito in prima edizione da Garzanti nel 1958. È lo stesso libro che, nel saggio che gli dà il titolo, parla dei viaggiatori e dei «sedenti» («coloro che non fanno del viaggio un fine a sé») e trova che questi ultimi «sognano sognando, ma vivendo vivono» mentre i viaggiatori «[...] sognano vivendo e così non vivono. La loro vita si dissolve nell'illusione di poter conoscere tutto; ma l'io morale è un feroce inibitore, un meticoloso limitatore, un accanito e formidabile negatore: chi vuol “provare tutto”, finisce col non provare il più importante, che è la “sua” vita». Parole, queste, che nel caso di Bianciardi potrebbero avere un retrogusto assai amaro.

Per una combinazione ben apparecchiata dal caso, ho riletto negli stessi giorni il *Viaggio in Barberia* e *I viaggi la morte* e sono in corso per l'ennesima volta nella chiusa della leggendaria nota biografica predisposta da Gadda per quel suo libro, nel 1958: «Vive nella capitale della Repubblica a quattordici chilometri dal centro, in una casa di civile abitazione, confortato nottetempo dagli ululati dei lupi e lungo tutto il giorno dai guaiti di copiosissima prole, non sua, ma egualmente cara e benedetta. “Che cosa fai tutto il giorno?” gli chiedono le persone indaffarate “non ti muovi mai?” “No, non mi muovo.”».

Anche a Bianciardi piaceva stare a casa, magari a leggere Gadda. E su questo non gli darei torto.

«Ho un amico scrittore, che una volta andò in aereo sino a Pechino, nel Catai, come dicevano gli antichi. Eppure, siccome è uno scrittore serio, tornando non si è mica messo a parlare dei cinesi!»

Walter Siti

Il pudore selvaggio del Baricco western

«Finzioni», 13 gennaio 2024

I due Baricco: il divulgatore e pedagogo; il romanziere da guardare con un po' di sufficienza. Nell'ultimo libro Baricco crede nell'ideale dell'io

Un selvaggio pudore: come preservarlo scrivendo, quando si presume molto di sé e si pensa che le proprie fantasie siano oggettivamente più interessanti della media circostante, e che a loro volta le fantasie, facendo salvo l'indubbio talento d'invenzione, derivino dai propri pensieri e dalle proprie esperienze? Bisogna mettere in atto una serie cospicua di trasposizioni, di corrispondenze occulte, bisogna crearsi una corazza di pura letteratura. Bisogna credere che siano i racconti a generare la realtà e non viceversa; che la letteratura sia un territorio fuori dal tempo e dallo spazio, come una nave da cui una volta saliti non si può più scendere. I personaggi non si chiameranno Mario e Loredana ma Mormy o Elisewin, compiranno azioni che non derivano dall'odiato realismo o dallo psicologismo deteriore, ma da altra letteratura dotata di una precisione tutta interna, che sia Perce o Conrad, o la parabola orientale. Questo ha fatto Baricco fin dal suo primo romanzo, *Castelli di rabbia*. Poi sono venuti il successo, i riccioletti, lo storytelling, la camicia bianca con le maniche rimboccate: fighettismo, per chi non lo sopportava, impressione, per chi era interessato, che di Baricco ce ne fossero due, uno da prendere sul serio, il saggista modernissimo e spesso controcorrente, il pedagogo, il divulgatore con invidiabile cursus affabulatorio, e poi l'altro, il romanziere, da considerare

con un po' di sufficienza se non col sospetto di qualche astuzia di troppo per andare incontro alle debolezze di un pubblico entusiasta e semicolto.

Sicché quando ho letto che il romanzo più recente, *Abel*, Feltrinelli, era un «western metafisico» mi sono detto ecchela là, il solito Baricco; anzi, dopo la quasi autobiografia di *Emmaus*, un Baricco di ritorno. Eppure, leggendo, c'era qualcosa che mi sfuggiva: qualcosa di troppo intimo e vicino che non riuscivo ad afferrare. Non che mancassero alcuni manierismi baricchiani (frasi brevi e paratattiche, dialoghi laconici e astratti, esotismo, abbassamenti stilistici per dribblare il lirismo), e anche nell'avvertenza iniziale risuonava una frase («perché la libertà più assoluta è il privilegio, la condizione e il destino di qualsiasi scrivere letterario») che mi suscitava dissenso, ma d'ora, a sessantacinque anni non ha ancora capito quanto poco siamo liberi quando scriviamo?

Però la corazza stavolta era troppo, come dire, esposta, che era successo? Un contenitore di genere perfino troppo ingenuo, il western classico coi suoi pistolieri, la rapina alla banca, la stella dello sceriffo, il saloon e i ladri di cavalli e le prostitute dal cuore d'oro.

Non mancava niente: c'era un Maestro che però era sincreticamente aristotelico, e humiano, e junghiano, e zen. Le frasi sapienziali cadevano giuste,

fraterne: «Siamo già stati dove non siamo mai stati, e anzi, a dirla tutta, veniamo da lì»; «il caso esiste, sì, ma di rado». L'Ovest del western era il nostro Occidente, i Nootka forse sono i migranti che conosciamo: i «rari umani» che capitano nella sperduta fattoria paterna, vissuti «inanellando una serie impressionante di mete parziali, frutto di progetti insignificanti, non di rado codardi», non siamo forse noi? La donna amata dal protagonista (che baricchianamente si chiama Hallelujah), la sola che abbia intravisto il dolore sotto la maschera della disinvoltura e della prontezza, ha vissuto coi Dakota ma è figlia adottiva di una specie di strizzacervelli.

A una cinquantina di pagine dalla fine ho avuto la rivelazione decisiva: Abel è stato sparato e si trova in fin di vita; i nativi lo sottopongono a una prova che è una vera e propria iniziazione sciamanica. Sopravvive ma ha imparato chi è, è morto per rinascere. La vera storia del libro è il verificarsi in sé della tradizione esoterica, costeggiando la psiche con l'escamotage di chiamarla «anima».

«Io vorrei essere come mio padre» si muta in «io vorrei essere come quel ragazzino», che è un bel modo per uscire dall'Edipo e andare verso il mondo. Il nodo del plot, salvare la propria madre dal patibolo con l'aiuto di tutti i fratelli, suggerisce una riflessione verticale: «Forse da bambini non si fa altro che rinunciare alla propria vita per salvare quella della propria madre» (che, se non sbaglio, presuppone il reciproco, solo uccidendo la madre si può riscattare la propria vita). Il teorema vuoto della letteratura si riempie di esperienza; il tempo curvo è quello di un mondo interno in cui vigono altre norme di decenza e di giustizia, dove l'incesto per esempio non è che un gesto di accoglienza. Baricco finalmente crede nell'ideale dell'io che prima aveva proiettato un po' velleitariamente nelle proprie fantasie, ci crede perché dietro la letteratura ha trovato un'antropologia e una guida all'universo onirico. Avendo finalmente raggiunto sé stesso, il contenitore fantastico si assottiglia e può permettersi la giocosità dell'infanzia. Il tessuto dell'involucro di genere si lacera, l'esotismo

si è trasformato in una vera alternativa culturale. Vivere da pistoleri significa avere sempre, come compagna, la paura di morire: «A cosa serve allora questo mio stare la schiena diritta, nello sguardo degli uomini, di fronte a qualsiasi pistola, se poi tanto la paura si raccoglie nel cavo di pietra delle mie notti?». Il selvaggio pudore si scioglie in sobrietà, in eleganza nel fare buon uso della malattia; l'autobiografia respinta riaffiora col suo carico di commozione. Senza perdere leggerezza, il western metafisico è una facile allegoria della scoperta del corpo malato e delle sorprese che la corporeità può riservare: «La mia ferita... è la particella più intima e vera di me»; «il dubbio di avere un'anima troppo piccola per tutto quello splendore».

L'ultima frase potrebbe essere pronunciata da un mistico vero, altro che la performance che ha reso Abel una leggenda vivente (sparare con due pistole centrando contemporaneamente bersagli diversi), colpo magistrale tramandato come «il Mistico». La forma ha trovato la verità.

«Mi avevano dato per morto, e adesso c'era una specie di radura dove si erano dati appuntamento solo cuori buoni»; «vediamo allora cos'è questo morire.» Forse qui vibra un'eco leopardiana («che sia questo morir, questo supremo / scolar del semblante»); i riferimenti letterari ora bucano la letteratura. Nel finale, la lunga descrizione della sella del vecchio è una fusione tra lo scudo di Achille e l'Aleph di Borges; la descrizione sta al posto di un racconto che il protagonista non riesce a fare, quello di come è morto il padre; ciò che prima era censura è diventato consapevolezza delle parole che uno può scrivere oppure no (nessuna libertà, quindi). «Lavate via il dolore, ogni paura e quel che resta dei miei errori; è tempo di essere leggeri, adesso, e puliti»; Abel dopo il rito sciamanico decide che non sparerà più, l'ultimo proiettile sarà per mirare al cappio con cui la madre sta per essere impiccata. E non sbaglia («sparo ancora meglio, da quando non sparo più»). Questo è il miglior romanzo di Baricco perché è un libro-amuleto, non un libro per fare bella figura.

Edgardo Franzosini

Il segreto di Simenon, scrivo ed è una terapia

«Domenica», 14 gennaio 2024

Tra tutte le professioni, Georges Simenon avrebbe voluto praticare quella del medico. Ne parla un libro raffinato pubblicato da Henry Beye

«Mi piace Georges Simenon non perché è ricco» disse una volta di lui, con finto candore, il suo amico Jean Renoir. Ricco, Simenon lo era davvero. I lettori dei suoi romanzi, tradotti in più di quaranta lingue, erano, e rimangono, milioni.

Quando gli venne voglia di ostentare tutta quella ricchezza, si fece costruire a Épalinges, nei dintorni di Losanna, una villa monumentale, dalle linee geometriche e con i muri dipinti di bianco, più imponente che sfarzosa (ma un giorno se ne stancò, licenziò tutta la servitù e andò a vivere in una villetta semplice e dimessa, salvo che per un cedro del Libano piantato in mezzo al giardino). L'edificio di Épalinges era composto da ventisei stanze e, come ammise lui stesso in un'intervista, avrebbe potuto essere trasformato agevolmente in ospedale. In una di quelle stanze lasciò credere – nel senso che non si preoccupò di smentire i giornalisti che nel frattempo alimentavano la leggenda – di aver allestito una sala operatoria, adeguatamente dotata e pronta all'uso. In realtà, chi ha avuto poi l'occasione di vederla, parla di un locale con un lettino per i massaggi, una lampada abbronzante a raggi ultravioletti e un grande armadio pieno zeppo di prodotti farmaceutici. Oltre che per la patologica apprensione per lo stato di salute dei suoi figli e suo personale, il diffondersi della leggenda aveva, forse,

la sua vera origine nella stima e nella considerazione che lo scrittore aveva più volte manifestato per la professione medica.

In una lettera indirizzata a André Gide, che lo considerava il più grande romanziere che la letteratura francese potesse vantare all'epoca, Simenon confidava a colui al quale si rivolgeva con la rispettosa espressione «cher maître» (e i cui libri, per inciso, aveva tentato qualche volta di leggere ma, disse, senza mai riuscirci) che il suo più grande desiderio era poter vivere tutte le vite e praticare tutti i mestieri, tutte le professioni. In quel modo sarebbe potuto sfuggire, diceva, al rischio del «romanzo documentato», che riteneva per un romanziere che si rispetti un pericolo da evitare, accanto a quello, ancora più grave, di voler scrivere in maniera troppo letteraria, al peggiore di tutti, cioè il pericolo di sembrare troppo intelligente.

Tra tutti i mestieri e le professioni, quella che avrebbe voluto praticare sul serio, che ai suoi occhi godeva da sempre del prestigio maggiore, era senza dubbio quella di medico (quella di scrittore, per lui, non era una professione, ma piuttosto una vocazione, per essere precisi: «una vocazione all'infelicità»). Di tutto ciò che si diceva e si scriveva dei suoi romanzi, l'opinione per cui andava più orgoglioso era stata espressa da un celebre chirurgo: «I

«I vostri libri mi piacciono molto perché i personaggi non hanno soltanto una vita romanzesca, intellettuale o animale ma anche un **fegato, polmoni, cuore, muscoli, nervi.**»

vostrì libri mi piacciono molto perché i personaggi non hanno soltanto una vita romanzesca, intellettuale o animale ma anche un fegato, polmoni, cuore, muscoli, nervi». Anche le lettere che riceveva dai lettori non parlavano quasi mai di questioni come la bellezza del suo stile – quello stile spoglio, dalle frasi rapide, quell'attenzione al particolare esatto – o del fascino delle sue trame. «Sono lettere» raccontò «che un uomo scriverebbe al proprio medico o al proprio psicanalista e che dicono: “Lei mi ha capito. Mi sono ritrovato perfettamente nel suo romanzo”».

Non c'è da stupirsi troppo, quindi, se nei 193 romanzi scritti con il suo nome compaiono più di 300 medici. E se un buon numero di essi ha il ruolo del protagonista o dell'antagonista (almeno sette sono assassini). Questa vera e propria «attrazione per la categoria» conobbe la sua piena realizzazione, e una sorta di riconoscimento ufficiale, nel maggio del 1962, allorché Simenon fu invitato a presiedere il quarto congresso della Federazione internazionale dei medici-scrittori. In apertura dei lavori pronunciò un breve discorso che, con il titolo *Se avessi fatto il medico*, è stato adesso pubblicato dall'editore Henry Beyle. Un piccolo libro, insolito e prezioso – arricchito da una nota, tanto acuta quanto carica di humor, di Matteo Codignola – che è la testimonianza di come, ancora una volta, lo scrittore approfittò dell'occasione per dichiarare davanti a una platea di, più o meno, illustri clinici, chirurghi, primari e dentisti, quale profonda invidia provasse per la loro attività.

E del resto, lo stesso Jules Maigret, concordemente ritenuto il suo alter ego letterario («poco a poco

abbiamo finito per assomigliarci un po'. Sarei incapace di dire se è lui che si è avvicinato a me o io a lui» ha detto una volta Simenon con una certa rassegnazione), non ha forse intrapreso in gioventù studi di medicina? E quanto poi al suo metodo d'indagine, non assomiglia forse più a quello di un medico che a quello di un investigatore? È lo stesso commissario divisionario della P.J. parigina a rivelarci nelle sue *Memoires* quale scarso interesse abbia sempre provato per i cosiddetti «professionisti del crimine», individui dalla psicologia prevedibile e banale, «che fanno proprio il mestiere punto e basta». E quanto, al contrario, lo appassionino colore che «un bel giorno finiscono per uccidere senza esservi preparati». Protagonisti di vicende per i quali l'esame «delle impronte digitali e della cenere delle sigarette non serve a nulla». Casi clinici, insomma.

Resta da dire che sugli scaffali della sua libreria erano presenti più opere scientifiche che letterarie, che era abbonato a un discreto numero di riviste mediche e che aveva più amicizie tra i camici bianchi che tra i letterati. In un'intervista raccontò come, allorché gli capitava di iniziare a sentire dentro di sé un certo sottile malessere, corresse immediatamente a interpellare il suo amico e medico personale, un tale dottor Cruchaud. «Quando pensate di cominciare il vostro prossimo romanzo?» gli domandava questi. «Tra otto giorni.» A quel punto Cruchaud lo rassicurava: «Tutto a posto, allora». Per Simenon era come se gli avesse prescritto di scrivere un romanzo, e di scriverlo il più presto possibile. «È quella la mia terapia,» conveniva «la cura che ci vuole per me».

Riccardo Rinaldi

Tradurre, creare, produrre

«Il Tascabile», 18 gennaio 2024

Una conversazione con la traduttrice Silvia Pareschi sui limiti dell'intelligenza artificiale nell'ambito della traduzione letteraria

L'impressionante balzo in avanti dell'intelligenza artificiale, in questi ultimi anni, sembra rappresentare una seria minaccia per molte categorie di lavori creativi. La diffusione dei servizi di traduzione automatica neurale ha spinto varie associazioni di traduttori in tutt'Europa a mobilitarsi. Ma è vero che, se «la rivoluzione industriale ha sostituito i nostri muscoli con le macchine, ora la rivoluzione informatica sostituisce il nostro cervello» come sostiene la germanista Laura Hurot? Silvia Pareschi, traduttrice di Jonathan Franzen, Don DeLillo, Ernest Hemingway, Zadie Smith e tanti altri, è intervenuta l'estate scorsa in un convegno al senato dal titolo *L'intelligenza artificiale e il futuro della diversità culturale* per discutere dell'impatto dei nuovi software in ambito professionale. Le ho fatto qualche domanda sul suo lavoro di traduttrice, cercando di privilegiare l'aspetto letterario e creativo, essenziale per comprendere l'entità della questione ed eventualmente cercare delle soluzioni alle sue ricadute pratiche, economiche, politiche, sociali.

Di recente si fa un gran parlare delle conseguenze negative che l'utilizzo dell'Ia potrebbe apportare a un vasto numero di professioni, tra cui ovviamente quella di traduttore. Non trovi che sia una buona occasione per far cogliere una distinzione capitale, quella tra traduzione tout court e traduzione letteraria? Traduttori esperti

riconoscono che su scritti di tipo tecnico il lavoro dell'intelligenza artificiale abbia ormai raggiunto una qualità praticamente indistinguibile da quella del lavoro umano. Andiamo subito al punto: cos'è per te la traduzione letteraria? L'intelligenza artificiale è in grado di tradurre la letteratura e quali sono i rischi che corriamo affidandoci al suo utilizzo?

La differenza fra traduzione tecnica e traduzione letteraria è che nella prima non compare – non è consentito – l'impiego della creatività, che invece assume un ruolo imprescindibile nella seconda. Che si intenda il traduttore come un coautore o come un semplice artigiano della parola, fatto sta che la traduzione di testi letterari – cioè testi ai quali è possibile attribuire diverse interpretazioni, e la cui resa in un'altra lingua, lungi dall'essere una trasposizione parola per parola, consiste nel compromesso fra il contenuto e la lettura critica di chi lo traduce – richiede un forte apporto creativo da parte di chi la pratica. Le macchine possono essere creative? Possono cioè «creare» qualcosa di nuovo, di originale? Possiamo dire di sì, se per creatività intendiamo il collegamento di varie nozioni preesistenti per formare un'idea nuova. Ma la letteratura non è una scienza esatta: in essa l'originalità non nasce da «contenuti» ingeriti e rimescolati, ma dalle esperienze di vita, dall'interazione tra individuo e società, dai

voli di fantasia, dalle emozioni, dalla memoria del vissuto e da come questa si combina con il carattere dell'individuo, dando forma a ciò che ciascuno di noi pensa e dice – e dunque scrive – in modi che nessuna macchina è in grado di replicare. Chi pensa che una macchina possa tradurre la letteratura non capisce niente di traduzione e non capisce niente di letteratura.

Eppure i tentativi di imitare l'intelligenza umana negli ultimi anni hanno ottenuto risultati sorprendenti. Forse, per far sopravvivere la letteratura, saremo spinti a concepire forme sempre più sperimentali di linguaggio che la macchina non sarà in grado di cogliere, decifrare, riavvicinandoci così alla sua forma più alta, alla poesia. Puoi portarmi uno o più esempi di confronto fra traduzioni umane e automatiche in cui hai riscontrato differenze significative, se non insormontabili?

Posso farti due esempi, per dimostrare cosa succede quando si dà un brano letterario in pasto a una macchina. Il primo è l'incipit dal racconto *Boys* di Rick Moody:

Boys enter the house, boys enter the house. Boys, and with them the ideas of boys (ideas leaden, reductive, inflexible), enter the house. Boys, two of them, wound into hospital packaging, boys with infant pattern baldness, slung in the arms of parents, boys dreaming of breasts, enter the house. Twin boys, kettles on the boil, boys in hideous vinyl knapsacks that young couples from Edison, NJ, wear on their shirt fronts, knapsacks coated with baby saliva and staphylococcus and milk vomit, enter the house.

Questa è la traduzione di DeepL:

«I ragazzi entrano in casa, i ragazzi entrano in casa. I ragazzi, e con loro le idee dei ragazzi (idee plumbee, riduttive, inflessibili), entrano in casa. Entrano in casa ragazzi, due, avvolti in confezioni da ospedale, ragazzi con calvizie infantile, trascinati tra le braccia dei genitori, ragazzi che sognano il seno. Entrano in casa due gemelli, bollitori in ebollizione, ragazzi in orrendi zaini di vinile che le giovani coppie di Edison, NJ, portano sul davanti della camicia, zaini

ricoperti di saliva di bambino, stafilococco e vomito di latte».

Questa, invece, è la traduzione di Sergio Claudio Perroni:

«Maschietti entrano in casa, maschietti entrano in casa. Maschietti, e con essi entrano in casa idee da maschietti (idee grevi, riduttive, inflessibili). Entrano in casa due bei maschietti, ancora in confezione ospedaliera, maschietti con la tonsura neonatale, bramosi del seno, aggrovigliati ai genitori. Entrano in casa due bei maschietti, maschietti gemelli, maschietti gorgoglianti di biberon, maschietti infilati dentro quegli orrendi zaini di plastica che le giovani coppie di Edison, New York, portano sul petto anziché sul dorso, in un tripudio di saliva e vomito lattiginoso e stafilococchi».

La traduzione di Perroni, a parte l'umana svista di New York al posto di New Jersey, è un pezzo di letteratura tanto quanto l'originale. Già in queste poche righe si nota l'uso magistrale del ritmo e l'inventività delle metafore (bellissima quella «tonsura neonatale»), oltre, naturalmente, a ciò che le macchine non hanno e non potranno mai avere: *la comprensione di ciò di cui si sta parlando*. I *boys* sono due neonati, non due ragazzi, le idee sono «idee da maschietti», non «le idee dei ragazzi», i maschietti sono «aggrovigliati ai genitori», non «trascinati tra le braccia dei genitori», per non parlare dello splendido «maschietti gorgoglianti di biberon» che la macchina trasforma in un terrificante «bollitori in ebollizione». Si capisce bene che in un testo come questo affidare la prima stesura della traduzione alla macchina e limitarsi a effettuare il postediting non avrebbe alcun senso: sono talmente tante le cose da cambiare che il traduttore fa molto prima e molto meglio lavorando da solo.

Il secondo esempio è tratto dal romanzo *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf:

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning-fresh as if issued to children on a beach. What

a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air.

Qui la traduzione di DeepL:

«La signora Dalloway disse che avrebbe comprato lei stessa i fiori. Lucy aveva il suo bel da fare. Le porte sarebbero state tolte dai cardini; gli uomini di Rumpelmayer stavano arrivando. E poi, pensò Clarissa Dalloway, che mattina fresca come quella dei bambini su una spiaggia. Che allodola! Che tuffo! Perché così le era sempre sembrato, quando, con un piccolo cigolio dei cardini, che ora poteva sentire, aveva spalancato le portefinestre e si era tuffata a Bourton all'aria aperta».

E qui la traduzione di Anna Nadotti:

«La signora Dalloway disse che i fiori li avrebbe comprati lei. Perché Lucy aveva fin troppo da fare. Bisognava togliere le porte dai cardini, stavano arrivando gli uomini di Rumpelmayer. E poi, pensò Clarissa Dalloway, che mattina – fresca come se fosse scaturita per dei bambini su una spiaggia. Che allegria! Che tuffo! Aveva sempre avuto quella sensazione quando, con un sommesso cigolio dei cardini, lo stesso che udiva ora, spalancava le portefinestre a Bourton e si tuffava nell'aria aperta».

Anche in questo caso, naturalmente, non c'è gara. Oltre a non saper cogliere la polisemia – si ha un bel dire che la traduzione neurale potrà ovviare al problema del riconoscimento del contesto: ci crederò il giorno che vedrò DeepL tradurre *lark* con «allegria» anziché con «allodola» – la macchina massacra la delicatezza ritmica di Woolf, abbatte le causali, maciulla il significato. Notiamo come anche qui ricostruire una traduzione raffinata come quella di Nadotti a partire da un canovaccio disastrosato come quello di DeepL sarebbe estremamente difficile. La traduttrice impiegherebbe molto più tempo e fatica a risistemare il testo generato dalla macchina che a tradurlo da sola. Un gran numero di scienziati, avvalendosi ancor oggi del celebre esperimento di Turing, tiene a rassicurarci: l'intelligenza della macchina non è lontanamente

paragonabile alla complessità del cervello umano. Le macchine possono imparare («deep learning»), ma non pensare. Mi pare però che, se da un lato non ha senso continuare a concepire i dispositivi tecnologici come strumenti, dall'altro, più che la macchina farsi simile a noi, siamo noi a delegare sempre più attività intellettive alla macchina. Non acconsentiamo forse a uniformare il nostro quotidiano al funzionamento iterativo di computer e smartphone, a scapito della plasticità delle nostre connessioni mentali? Anche se non verrà presto un computer in grado di farsi passare per una persona, non stiamo gradualmente perdendo la capacità, e forse l'interesse, di distinguerlo da noi? Eppure già Platone, nella sua celebre critica della scrittura contenuta nel «Fedro», ci aveva messo in guardia...

Ho fatto un esperimento con Writer, un software di assistenza alla scrittura, chiedendogli di scrivermi un articolo su l'ia generativa e traduzione letteraria; poi, per chiudere il cerchio, ho chiesto a DeepL di tradurlo in italiano. Il risultato è stato un contenuto piatto e banale, che però potrebbe venire pubblicato senza che molti si accorgano che è stato scritto e tradotto da una macchina. Uno strumento come Writer ci spinge a riflettere su come l'ia potrebbe cambiare in modo permanente il nostro rapporto con la parola scritta, in un mondo in cui gli umani potrebbero essere relegati al ruolo di redattori all'ingrosso di testi prodotti dalle macchine. La probabile conseguenza sarebbe un'erosione delle competenze necessarie a comporre un testo in autonomia, senza l'aiuto di una macchina (si pensi al declino della capacità di orientarsi in seguito al diffondersi delle app di navigazione). Ridurre la produzione di letteratura a un problema di efficienza finirà dunque per separare l'atto di scrivere dallo sforzo della creazione, ossia in definitiva dal pensiero. Nel saggio *Perché scrivo*, Joan Didion affermava: «Scrivo per scoprire che cosa penso, che cosa guardo, che cosa vedo e che cosa questo significa». Lo stesso vale per la traduzione: come ci ha ammoniti Antoine Berman «nessuna grande traduzione che non sia pensata, *portata dal pensiero*». E infatti tutta la discussione

sulla possibilità di applicare la traduzione automatica alla letteratura si riduce a questo: le macchine non pensano, dunque non *capiscono* il testo, dunque non possono tradurlo come lo tradurrebbe un umano.

Ho letto che quando il Ceo di un'importante start up ti spiegava entusiasta che avresti potuto compiere in un giorno il lavoro di un mese, gli hai fatto notare che tradurre a te piace, che avrebbero creato un esercito di depressi. La sua risposta è stata «a quello ci stiamo lavorando». Non ti sembra che l'unica maniera di riflettere cui facciamo ormai riferimento sia quella del «problem solving», e che non solo i problemi cui questi guru cercano di trovare una soluzione siano appunto sempre problemi creati dal progresso, ma anche le istituzioni che dovrebbero tutelarci – come comunità o categoria di professionisti – arrivino sempre, concettualmente, troppo tardi? Nel 2022 il sindacato francese Staa (Syndicat des Travailleurs Artistes-Auteurs) ha pubblicato un documento intitolato *No all'automazione dei mestieri creativi. La traduzione non è un problema da risolvere*. I traduttori e le traduttrici si muovono per proteggere un mestiere di cui purtroppo sono quasi gli unici a comprendere l'importanza, all'interno di una società ormai totalmente conquistata dall'approccio pragmatico – molto americano, molto siliconvallico – alla soluzione dei problemi. Eppure, nel momento in cui si appiattisce il concetto di letteratura su quello della produzione di un «contenuto» a fini commerciali – perché naturalmente il nocciolo è tutto qui, nel processo di mercificazione dell'immateriale – si rischia di perdere un fondamentale strumento di crescita e di sviluppo dell'essere umano. Il motivo del ritardo con cui si muovono le istituzioni che dovrebbero tutelarci è che il tecnocapitalismo è molto abile nel presentarsi come, appunto, un fornitore di soluzioni ai nostri problemi (che spesso non sono altro che soluzioni in cerca di problemi, nel senso che il problema viene inventato per poterci poi vendere la sua soluzione) e a inserirsi nelle fessure non protette del sistema (i modelli linguistici ampi come ChatGpt, per esempio, hanno potuto fare incetta di

materiale protetto da copyright prima che ci si accorgesse di cosa stava succedendo). Quando ci si accorge che la soluzione ha finito per creare altri problemi, la nuova tecnologia è ormai entrata nell'uso comune e ogni tentativo di regolamentazione diventa una rincorsa affannosa e spesso destinata a fallire.

Per fortuna, la traduzione è una porta d'accesso ideale alla questione della somiglianza: già Walter Benjamin diceva che l'affinità tra l'originale e un testo tradotto non deve risiedere nella loro somiglianza. Al contrario, la traduzione si fa carico di scovare e mettere in luce tutto ciò che nell'originale oltrepassa i limiti della semplice comunicazione: l'alterità rispetto a sé stessa dell'opera letteraria, il perpetuo mutare di una lingua che la rende potenzialmente immortale. Tutto quanto l'originale contiene, insomma, d'intraducibile. Condividi questa visione? Come definiresti il compito del traduttore?

La qualità antinormativa del testo di Benjamin lo pone in un rapporto incommensurabile rispetto a certe teorie della traduzione che, nella loro pretesa scientificità, accordano importanza solo agli aspetti tecnici e specialistici del mestiere di traduttore. Questo modo di considerare la traduzione è ciò che sta alla base dell'idea della possibilità della traduzione automatica, mentre Benjamin, che forma il suo concetto di traduzione a partire dalla sua esperienza di traduttore di poesia, parte dal presupposto che la traduzione non si possa ridurre a una mera trasmissione d'informazioni. Nell'ambito della pratica quotidiana del tradurre, tuttavia, la teoria della traduzione ha un'utilità marginale rispetto all'esperienza quotidiana del confronto con il testo, che deve fare i conti – con buona pace di Benjamin, il quale nega che la traduzione debba «servire al lettore» – con il momento storico in cui la traduttrice sta lavorando e con il concetto di traduzione che gli editori e i lettori hanno in quel particolare momento. Se fino a pochi decenni fa nell'eterno dibattito fra «bellezza» e «fedeltà» di una traduzione si propendeva decisamente per la prima (ciò che Schleiermacher intendeva dicendo «il traduttore lascia il più possibile

in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore»), oggi – grazie proprio alla diffusione di quella teoria della traduzione che si è rivelata fondamentale non tanto, come dicevo, nell’esperienza pratica di chi traduce per mestiere, quanto per lo sviluppo della percezione del concetto di traduzione all’interno di una data cultura – la necessità di riscrivere un’opera in «bell’italiano» si affianca in modo più equilibrato alla necessità di traghettare nella lingua e nella cultura di arrivo l’elemento di estraneità presente nella lingua e nella cultura di partenza.

È anche vero che non tutte le traduzioni che si trovano in libreria sono ineccepibili, proprio per via delle condizioni economiche e materiali in cui i traduttori sono costretti a lavorare. Non è possibile che l’impiego della traduzione neurale possa rendere queste condizioni meno insopportabili, o se non altro favorire lo sviluppo di un settore editoriale, certo più selettivo, ma in cui la qualità letteraria sarebbe l’unico criterio vigente e condiviso? Non sarebbe in fondo auspicabile una distinzione più netta tra traduzioni letterarie e traduzioni che non lo sono?

Si sta già delineando una possibile divisione del mercato della traduzione in tre fasce: una fascia «bassa» in cui le traduzioni saranno completamente generate dalle macchine, una fascia «media» in cui le traduzioni verranno fatte dalle macchine e riviste dagli umani, e una fascia «alta» in cui le traduzioni saranno fatte solo da umani. Sulle condizioni meno insopportabili ho grossi dubbi: lo scopo dell’automazione del lavoro è quello di aumentare l’efficienza e abbattere i costi, cioè far lavorare più in fretta e con una retribuzione inferiore.

Negli ultimi tempi alcuni autori si sono impegnati per inserire delle clausole nei loro contratti che autorizzino esclusivamente traduzioni fatte da esseri umani. Altri, piuttosto celebri, hanno fatto causa a ChatGpt per essersi addestrata utilizzando gratuitamente i loro libri. Nell’idea di limitare l’influsso dei sistemi automatici sul lavoro di un autore, non ti sembra tuttavia che la prospettiva dello scontro uomo-macchina possa risultare

miope o addirittura controproducente? Prima di poter rispondere a questioni legali e, più in profondo, etiche, mi chiedo: siamo sicuri che la macchina non possa produrre letteratura (ovvero un’opera d’arte letteraria)? Non si sottintende, così dicendo, che l’arte possa essere il frutto soltanto dell’intenzionalità del soggetto umano? Non è invece l’arte, la letteratura, ciò che avviene malgrado il suo autore, l’imprevisto, lo scarto del linguaggio che sfugge al suo controllo e si rivela essere più potente, appunto, di un semplice strumento nelle sue mani?

Ritengo che non si debba parlare di scontro uomo-macchina, bensì di scontro fra l’umano inteso in una prospettiva «umanistica» e la macchina utilizzata come strumento di puro profitto, senza alcuna riflessione sulle conseguenze del suo impiego. A chi sostiene che sia impossibile fermare il progresso, io oppongo l’idea che la possibilità che una cosa venga fatta non implica necessariamente che la si debba fare («quando vedi qualcosa che è tecnicamente valido, vai avanti e lo fai e discuti su cosa farne solo dopo che hai avuto il tuo successo tecnico» diceva J. Robert Oppenheimer). Ma qui approdiamo alla questione politica del declino della democrazia e della sua sostituzione con una plutocrazia sostenuta dal capitale tecnologico. Le macchine non sono né buone né cattive, possono essere usate per scopi costruttivi o distruttivi. Un’arte delle macchine può esistere e trovare un posto nel mondo dell’arte, perché no. Il problema sorge quando si comincia a pensare che l’arte prodotta dalle macchine possa rimpiazzare quella prodotta dagli umani. E, allargando il campo, quando le macchine, anziché alleviare la fatica degli umani, cominciano a sostituirsi a loro, perché costano meno, perché sono più efficienti – la feticizzazione dell’efficienza è un altro processo che il tecnocapitalismo ha portato all’esasperazione – e non sono sindacalizzabili. E attenzione a non cadere nel solito luogo comune per cui per ogni posto di lavoro cancellato dall’innovazione tecnologica se ne creerà un altro, perché in un’epoca di automazione spinta le macchine cominceranno a prodursi da sole e ci sarà sempre meno bisogno dell’apporto umano.

Giulio Meotti

Povero romanzo

«Il Foglio», 20-21 gennaio 2024

Scrittori-attivisti che «belano al passo dei tempi» e del progressismo zuccherato. Un saggio sulla «militanza che uccide la letteratura»

My Government Means to Kill Me di Rasheed Newson, descritto dal suo editore, Flatiron, come «una storia di formazione esilarante e frenetica» su un uomo gay e di colore, è stato acquistato per 250.000 dollari. Finora, secondo il tracker delle vendite BookScan, ha venduto 4500 copie, non abbastanza per coprire neanche l'anticipo. Allo stesso modo, Flatiron ha acquistato il libro di Elliot Page – un libro di memorie che ruota attorno alla transizione di genere dell'attore – per più di tre milioni di dollari. Finora ha venduto appena 68.000 copie, secondo BookScan. The Dial Press, un marchio della Random House, ha acquistato *Lucky Red*, descritto come «un western femminista queer», per più di 500.000 dollari. Finora ha venduto 3500 copie.

Il magazine di Bari Weiss «The Free Press» rivela che l'editoria perde a causa della «letteratura impegnata», come la definisce Patrice Jean in *Kafka au candy-shop*, appena uscito in Francia.

Scrittore pubblicato da Gallimard, Jean fa di Annie Ernaux il simbolo di quello che non va nella letteratura contemporanea. «Essere di sinistra è vedere l'Altro, maliano o cinese che sia, etero o gay, cattolico, ebreo o musulmano, zingaro o senz'atetto, criminale o pedofilo, come prima simile a sé stessi e non diverso» ha scritto Ernaux, Nobel per la letteratura 2022. L'Altro non è lo straniero, ma il Medesimo

che deve essere protetto dal nostro razzismo e il glorioso multiculturalismo ci libererà da una società attaccata alle sue «radici». Aggiungiamoci una trama da filmato familiare costruita su una buona scrittura e avremo Ernaux e il novanta per cento degli scrittori contemporanei.

«Sembra che la celebrazione di Annie Ernaux sia diventata obbligatoria in Francia» scriveva Frédéric Beigbeder. «In mezzo secolo, Ernaux ha scritto in successione di suo padre, di sua madre, del suo amante, del suo aborto, della malattia della madre, del suo lutto, del suo ipermercato. I suoi libri sono accolti all'unanimità. Il pubblico segue. Le edizioni Gallimard hanno raccolto la sua opera in un grande volume. La Pléiade arriverà presto, il Nobel è imminente, l'Accademia si spazientisce e mia figlia la sta studiando al liceo. Un consiglio a François Hollande: aprite il Pantheon ai vivi, soprattutto per Madame Ernaux. Solo Maksim Gorky godette di una gloria paragonabile nell'Urss degli anni Trenta. Ma è lecito diffidare di tale santificazione collettiva.»

«Molti di noi vogliono un mondo in cui i bisogni primari, un'alimentazione sana, la sanità, l'alloggio, l'istruzione, la cultura, siano garantiti a tutti» ha scritto Ernaux. Stupido chi pensava che tutto questo esistesse già in Europa con la sua istruzione gratuita, sanità gratuita, cultura gratuita. Ma le banalità sono

merce corrente nella lagna che governa la letteratura impegnata fatta a pezzi da Jean.

«Uno spettro infesta la letteratura: la politica» attacca Jean. Un «attivismo» che intende sintetizzare il mistero dell'esistenza con le ingiustizie e arruolare il romanzo nella lotta per il loro sradicamento, da cui nascono le piccole pubblicazioni che conosciamo troppo bene, quelle che lottano instancabilmente contro il sessismo, il razzismo, il patriarcato e tutti quanti insieme. È solo «letteratura accademica» dice Patrice Jean, coerente con i costumi e la «buona morale dell'epoca».

Tre pericoli minacciano oggi la letteratura secondo Jean: «L'attivismo progressista, il relativismo culturale e la preminenza delle scienze umane». La letteratura sta così annegando inghiottita dal libro, «oggetto santificato dalle élite», ma che in sé non ha valore. Jean critica la letteratura «progressista». Un romanziere che castiga il cattolicesimo o il patriarcato «non rischia nulla, se non di essere invitato a tutti i festival, in tutte le tv, a tutte le trasmissioni radiofoniche». Relativismo culturale, dicevamo. Patrice Jean attacca «il grande annegamento». «Le campagne di promozione del libro e della lettura sono nemiche della letteratura, nel senso che danno credito all'idea che leggere per il gusto di leggere sia già un bene in sé» osa Jean. Si fa beffe della radio pubblica che si vanta del fatto che «ai nostri adolescenti piace leggere» quando i sei libri che leggono all'anno sono manga o letteratura per «sentirsi bene». Terza minaccia che grava sulla letteratura: la concorrenza delle scienze sociali. Nell'epoca del trionfo della sociologia, la letteratura ha ancora qualcosa da dire?

Gli scrittori contemporanei, scrive Jean, «belanno al passo con i tempi». La loro dichiarazione di guerra è «una parodia se si rivolge innanzitutto alla destra, alla borghesia, ai ricchi». E garantendosi di essere «dalla parte giusta» stilano liste, cacce all'uomo, linciaggi mediatici, i librai seguono il loro passo dell'oca, i lettori si allontanano da loro e «quanto è grande Allah». E proprio come l'Ancien régime attirava reggimenti di scrittori

approvanti, «il nuovo regime è sostenuto da migliaia di scrittori di sinistra. Tutti gli scrittori che non chinano il capo davanti a questa nuova regalità vengono scomunicati, il che, fortunatamente (per il momento), non significa che gli verrà tagliato il collo». E per il momento, sfornano romanzi democratici, inclusivi, pedagogici, invendibili. Adam Bellow, il figlio di Saul che ha trascorso molti anni come editor della HarperCollins, una casa editrice della Macmillan, prima di passare alla Post Hill Press, una casa editrice conservatrice, dice che il «cambiamento generazionale» è un dato di fatto. «La nuova generazione è una generazione di fanatici ideologici.»

«Credere nel peccato originale non è, come si dice, un dogma negoziabile» scrive Jean. «La letteratura che non crede a questo peccato è la letteratura per la scuola e per lo spettacolo.» Il progressismo non concepisce il mondo se non liberandosi da questa maledizione originaria, facendo della letteratura un «messaggio positivo, zuccherato».

Lo spiega in un lungo saggio di copertina per la rivista inglese «Prospect» la scrittrice Lionel Shriver. La tesi è drammatica: la letteratura contemporanea sta morendo, ridotta a uno di quegli «spazi sicuri» che spuntano come funghi nei campus americani, «bolle in cui nascondersi dalle idee e dalle parole». *The end of fiction*. È la fine del romanzo, scandisce Shriver. Gli editori ora assumono «lettori sensibili» per «pettinare i manoscritti». «È impossibile valutare il grado di censura politicamente corretta in atto dietro le quinte di case editrici e agenzie letterarie» denuncia Shriver. «Gli autori sono lasciati con sospetti inquieti sul motivo per cui i loro manoscritti potrebbero non attirare, ma senza prove concrete. Altrettanto impossibile valutare l'estensione dell'autocensura collettiva degli autori. Piuttosto che entrare in punta di piedi in questo campo minato, molti scrittori devono stare al sicuro con personaggi, argomenti e trame che non li metteranno nei guai.»

Shriver fa un esempio personale. «Alla fine del 2016 mi sono permessa di inserire un personaggio nero

in una storia breve. Jaconda, la fidanzata seducente di un giovane ladro bianco. Il mio agente mi ha avvertito delle scarse prospettive. Così mi ha invitato a rivedere la storia usando una ragazza bianca. Ho mantenuto la mia posizione. La storia è stata rifiutata. Qualsiasi scrittore di narrativa che voglia mettere sotto sforzo la pazienza del lettore con pronomi neutri al gender è benvenuto, ma temo il giorno in cui i congegni artificiali come ze e zir diventeranno ideologicamente obbligatori. Nell'attuale clima politico polarizzato è pericoloso che gli scrittori parlino di argomenti controversi, per non alienare una parte dei lettori e per non essere banditi dalle riviste. Sostenere i diritti dei bianchi etero è meno di moda che attaccare i fumatori.»

Non si tratta solo del fatto che i classici vengono alterati. Alcuni autori, se non portano la «giusta identità», non vengono affatto presi in considerazione. «Abbiamo deciso a tutto tondo che non avremmo preso in considerazione alcuni autori maschi bianchi, perché non volevamo essere visti come acquirenti di quella roba» ha detto alla «Free Press» un redattore di un'importante casa editrice.

Un'inchiesta del «Telegraph» rivela che le agenzie letterarie stanno così dando la preferenza ad autori «sottorappresentati o emarginati» – persone di colore, o appartenenti alla comunità Lgbtq+ – suscitando la preoccupazione che gli autori che non soddisfano questi criteri siano «ostracizzati». Ash Literary, un'agenzia letteraria, afferma: «Non siamo interessati a storie sugli sfollati bianchi normodotati della Seconda guerra mondiale, ma accoglieremmo volentieri Lgbtq+ o Bipoc (neri, indigeni e altre persone di colore)».

La Good Literary Agency vuole «esplicitamente gli scrittori britannici provenienti da contesti sottorappresentati». C'è chi afferma di essere «interessato a scrittori di colore, queer, trans e non binari». Su Ms WishList, un sito web in cui gli agenti letterari dichiarano il tipo di letteratura che cercano, uno scrive che «i gruppi Bipoc, queer e minoritari sono sempre i più benvenuti», e un altro dice che sta «cercando specificamente [opere] scritte da autori #lgbtq+ e/o #bipoc».

Toby Young, segretario della Free Speech Union, commenta: «Temo che se la conquista dell'industria



editoriale continuerà senza sosta, in dieci anni non rimarrà un editore».

L'unico uomo bianco etero ad aver vinto un Pulitzer per la narrativa in America negli ultimi cinque anni è Richard Powers, che guarda caso ha scritto un'opera ecologista. La metà dei vincitori erano donne non bianche. Le donne nere hanno vinto il venticinque per cento dei premi anche se rappresentano solo il 6,8 per cento della popolazione. Nessun uomo, indipendentemente dalla razza, ha vinto il National Book Critics Circle Award né il Pen/Faulkner Award negli ultimi cinque anni. Oggi gli uomini bianchi sono il trenta per cento della popolazione, ma negli ultimi cinque anni hanno vinto solo il dieci per cento dei premi.

Pierre Assouline, il critico letterario francese biografo di Georges Simenon, sull'«Express» rivela: «Prima di scegliere l'editore francese a cui assegnare i diritti del prossimo libro dello scrittore afroamericano Ta-Nehisi Coates, il suo agente ha chiesto ai suoi interlocutori di diverse case parigine quale fosse la percentuale di impiegati di colore nella loro azienda». Dunque, adesso per decidere a quale editore assegnare i diritti gli americani contano il numero di volti di colore nelle redazioni. «Lo spirito dei tempi?» chiede ancora Assouline. «Hervé Le Tellier che riceve una telefonata sbalorditiva da un "lettore sensibile" che l'editore newyorkese ha arruolato per vedere se L'Anomalie, con cui Le Tellier ha vinto l'ultimo Goncourt, contiene parole che possano "offendere le suscettibilità di neri, gay, donne".»

Entro il 2025 Random House, la più grande casa editrice al mondo, ha detto di voler «diversificare» il parterre di autori e editor. Assumerà «in considerazione di etnia, sessualità e disabilità», guardando non più solo al talento ma anche allo status di vittima della società occidentale.

«Da due anni ho difficoltà a trovare libri interessanti» rivela Oliver Gallmeister, l'editore che porta la letteratura americana in Francia, specializzato in romanzi dagli Stati Uniti. Gallmeister ha ricevuto una newsletter da Goodreads di proprietà di Amazon.

«Parlano solo di autori neri, ispanici o asiatici, autori Lgbtq+ ecc. Negli Stati Uniti è ormai diventato il principale criterio di selezione per presentare libri a potenziali acquirenti in tutto il mondo. La cosa triste è vedere scrittori di talento cadere nella trappola delle buone intenzioni e voler iniziare a spuntare caselle di identità. Faccio fatica a trovare libri scritti in libertà: ricevo manoscritti, ma pochi mi fanno venire voglia di leggerli perché non cedono al politicamente corretto. Non ho bisogno di un libro per spiegarmi che la guerra è male, il razzismo è male, l'omofobia è male e il cancro triste: non mi interessa.»

A un famoso agente di New York, di cui Gallmeister non fa il nome, che ha avuto a che fare con scrittori rinomati nel campo del thriller, è stato detto da un editore americano: «Non vogliamo uomini bianchi, trovaci donne ispaniche o nere». Un altro editore americano, una leggenda dell'editoria, è stato criticato dal suo distributore per «non avere abbastanza minoranze in catalogo».

Il Nobel sarà sostituito dal premio Ikea. Lo Strega è già il premio Murgia.



Massimiano Bucchi

Tastiere da leoni

«Il Foglio», 27-28 gennaio 2024

Da Mark Twain a Steve Jobs. Con la macchina da scrivere nacque il moderno «digitare». Breve storia di una invenzione

«Supponiamo ora che l'operatore cominci a scrivere. Non appena preme un tasto, non solo mette in volo un carattere ma, al tempo stesso, permette al cilindro di creare uno spazio uguale alla distanza adatta tra una lettera e l'altra. Finita la parola, l'intervallo più lungo tra questa e la successiva si ottiene premendo la barra che si estende davanti ai tasti [...] attraverso altri ingegnosi sistemi che non abbiamo spazio per descrivere, gli spazi tra lettere, parole e righe possono essere alterati a piacere [...] la macchina non richiede particolari abilità. Un bambino che conosce le lettere può usarla dopo un'ora di istruzioni, e davvero chiunque, dopo breve pratica, può facilmente scrivere da sessanta a ottanta parole al minuto.» Così nell'edizione del 10 agosto 1872 il periodico di divulgazione scientifica «Scientific American» descrive dettagliatamente il funzionamento della nuova invenzione, la macchina da scrivere. Ingegnosa, sofisticata, eppure facile da usare, tanto che può usarla anche un bambino. E se la tecnologia specifica oggi ci pare archeologia, il modo di descriverla è nostro contemporaneo. L'appel dello smartphone e dei dispositivi contemporanei è già tutto qui: tecnologia sofisticata eppure pronta all'uso. L'articolo in chiusura avverte che lo strumento è brevettato «dal signor C.L. Sholes di Milwaukee, Wisconsin».

Ma chi è il signor Sholes? Christopher Latham Sholes è nato nel 1819 in Pennsylvania. Tipografo, editore, politico, nel 1848 è eletto al Senato dello Stato del Wisconsin: prima nelle file dei democratici, poi dei repubblicani. Nel 1851, come editore del quotidiano «Kenosha Telegraph», ha condotto con successo una battaglia per l'abolizione della pena di morte dopo l'enorme impressione suscitata dall'esecuzione dell'omicida John McCaffary, morto per impiccagione dopo una lunghissima agonia di fronte a una folla inorridita. I suoi contemporanei descrivono Sholes come un uomo modesto e coscienzioso. Come editore si è dato la regola di dare sempre spazio a ogni lettera o commento critico ricevuto, senza invece mai pubblicare complimenti ed elogi. È anche un uomo curioso e sempre pronto a trovare modi di migliorare le proprie attività. Nel 1866, per stampare numeri di pagina su libri e altri materiali a stampa, Sholes assembla un'ingegnosa macchina. È un inventore, Carlos Glidden, a suggerirgli che quell'idea si possa adattare anche per stampare caratteri alfabetici. Glidden non è certamente il primo ad avere quest'idea. Già agli inizi del secolo il conte Agostino Fantoni aveva costruito uno strumento per consentire alla sorella Carolina, non vedente, di scrivere lettere. Sempre italiana è l'invenzione del «cembalo scrivano» di Giuseppe

Ravizza (brevettato nel 1855) che, come suggerisce il nome, utilizzava i meccanismi caratteristici degli strumenti a tastiera come il pianoforte. Né questa macchina, né altre simili, tuttavia, avevano superato la fase del prototipo o suscitato particolare interesse. Uno dei limiti dell'invenzione di Ravizza, ad esempio, era l'impossibilità di visualizzare ciò che si stava scrivendo.

Glidden e Sholes non sono al corrente di queste invenzioni italiane, ma Glidden ha mostrato a Sholes un articolo di «Scientific American» su un prototipo inglese, che ai due è parso però troppo complicato da utilizzare. La svolta avviene quando entrano in scena altri due personaggi. Matthias Schwalbach è un orologiaio tedesco che ha già lavorato con Sholes per le macchine a stampa. Per assemblare un primo modello, Schwalbach usa un metodo simile a quello di Ravizza, cannibalizzando parti di macchine già esistenti: meccanismi di orologeria per il carrello, tasti adattati presi dal telegrafo, martelletti dal pianoforte. Il prototipo che ne risulta è tutt'altro che perfetto, ma funziona. Di fronte a quell'aggeggio Sholes e Glidden si chiedono: E ora? Non hanno i capitali, né l'esperienza per portare il prototipo in una fase produttiva, men che meno in commercio. Decidono allora di spedire lettere battute a macchina ad alcuni conoscenti, nella speranza di suscitare l'interesse di qualcuno di loro. Uno di questi è James Densmore. Densmore è un tipo assai diverso dall'idealista e modesto Sholes. Le cronache lo descrivono infatti come un uomo d'affari pragmatico e scorbutico, nonché un vegetariano militante (si nutre perlopiù di mele crude) che spesso al ristorante si scaglia contro chi mangia carne ai tavoli vicini. A Densmore basta leggere la lettera scritta a macchina per fiutare l'affare e staccare un assegno da seicento dollari prima ancora di aver visto la macchina stessa. Meglio così, perché quando poi effettivamente la vede (siamo nel marzo 1868), la bolla sbuffando come «buona a nulla, se non a dimostrare che l'idea di fondo è valida» e indica subito alcuni difetti a cui bisogna porre rimedio. Almeno il nome, però,

«Come ogni altra novità avrà il suo **breve momento di gloria** e poi sarà messa da parte.»

Sholes l'ha trovato. L'invenzione è stata battezzata «typewriter». In una lettera a un amico, esprime il timore che la nuova invenzione abbia vita effimera, che possa «attecchire per un periodo, ma come ogni altra novità avrà il suo breve momento di gloria e poi sarà messa da parte».

Tra i principali problemi da risolvere c'è quello della disposizione dei tasti. L'ordine inizialmente scelto è quello alfabetico, come sarebbe logico attendersi. Ma se si batte troppo in fretta, i martelletti che imprimono le lettere sulla carta si accavallano tra di loro. Densmore chiede un consiglio al genero, che lavora nel settore dell'istruzione. La soluzione è distribuire i tasti su tre file, allontanando le lettere usate più spesso in sequenza, così che i martelletti abbiano minore probabilità di incastrarsi l'un l'altro. La nuova disposizione si rivela effettivamente più funzionale anche per la trascrizione dei telegrammi, una delle prime applicazioni della macchina.

A questo punto bisogna trovare qualcuno che sia in grado di produrre questo oggetto sofisticato su scala industriale. Densmore decide di rivolgersi alla Remington, un'azienda che ha fatto fortuna con la produzione di armi durante l'espansione a Ovest e la Guerra civile ma che sta iniziando a diversificare le proprie attività producendo tra le altre cose macchine da cucito. È proprio in questa divisione che viene collocata, a partire dalla primavera 1873, la produzione di macchine da scrivere. Di qui alcune peculiari caratteristiche dei primi modelli, decorati con motivi floreali di ispirazione giapponese così come si usava per le macchine da cucito, e un pedale per andare a capo. I tecnici della Remington introducono ulteriori aggiustamenti. La tastiera prende la sua forma definitiva con la cosiddetta sequenza

«Qwerty». In questo modo i venditori possono tra l'altro impressionare i potenziali acquirenti scrivendo il nome del prodotto (*typewriter*), senza neppure guardare la tastiera, battendo unicamente sui tasti della prima fila.

La macchina da scrivere nata dall'intuizione di Sholes e Glidden entra ufficialmente in commercio centocinquant'anni fa, nel 1874. Sholes a questo punto è però già uscito di scena, Densmore infatti si è comprato anche le sue quote per dodicimila dollari. Gli affari all'inizio non vanno molto bene, le macchine da scrivere sono ancora poco affidabili e piuttosto care, 125 dollari, equivalenti a un reddito medio annuale. Tra i primi a sperimentare il nuovo strumento c'è lo scrittore americano Mark Twain (pseudonimo di Samuel L. Clemens), spesso affascinato dalle nuove tecnologie che in quel periodo spuntavano in diversi ambiti. Il 9 dicembre 1874 Twain scrive per la prima volta a macchina una lettera al fratello, aprendo la pagina con una serie incomprensibile di lettere («BYUIT KJOP...») evidentemente frutto di primi tentativi di prova. «Caro fratello, sto cercando di prendere confidenza con questa sgangherata macchina da scrivere, ma non va proprio benissimo. Comunque questo è il mio primo tentativo e sento che presto e facilmente imparerò a usarla. L'ho vista in una vetrina a Boston l'altro giorno e mi ha subito preso [...] costa centoventicinque dollari, ha molte virtù e credo che stamperà più veloce di quanto io possa scrivere.» Ma l'entusiasmo per la novità dura poco, e la celebrità di Twain fa il resto. Il 19 marzo 1875 lo scrittore scrive alla Remington & Sons. «Egregi signori, per favore non usate il mio nome in alcun modo. Vi prego di non divulgare neppure il fatto che possiedo una macchina da scrivere. Ho smesso completamente

di utilizzare la macchina da scrivere per la ragione che non potevo più scrivere una lettera a qualcuno senza ricevere una risposta in cui mi si chiedeva di descrivere la macchina, i miei progressi nell'usarla eccetera eccetera... Non mi piace scrivere lettere e per questo motivo non voglio che la gente sappia che possiedo questo piccolo giullare generatore di curiosità (*curiosity-breeding little joker*). Con i migliori saluti, Samuel L. Clemens.» Insomma, il mezzo rischiava di diventare il messaggio ben prima delle intuizioni di McLuhan. Così, nel suo caratteristico stile, Twain liquida la macchina da scrivere acquistata poco prima con tanto entusiasmo. O forse non del tutto. Perché nel 1904, nelle note per la sua tribolata autobiografia poi pubblicata solo nel 2010, Twain ricorda: «Nel 1874 una giovane donna copiò un bel pezzo di un mio libro a macchina. In un capitolo precedente di questa autobiografia ho affermato di essere stato la prima persona al mondo ad avere un telefono in casa per scopi pratici; ora affermo – fino a smentita – di essere stato il primo ad applicare la macchina da scrivere alla letteratura. Il libro dev'essere stato *Le avventure di Tom Sawyer* [...]. Quella prima macchina da scrivere era piena di capricci, piena di difetti – difetti diabolici. Aveva tante immoralità quante virtù ha la macchina di oggi». Storici e biografi ritengono che la macchina fosse una Remington n. 2, e che il libro non fosse *Tom Sawyer* (1876) ma più probabilmente *Vita sul Mississippi* (1883).

La Remington in ogni caso coglie la palla al balzo, e fa subito stampare una pagina pubblicitaria contenente una dopo l'altra sia la diffida di Twain, che la sua rivendicazione di aver introdotto per primo la macchina nella scrittura letteraria. In effetti nel giro di qualche anno le macchine da scrivere sono

«Quella prima macchina da scrivere era piena di capricci, piena di difetti – difetti diabolici. Aveva tante immoralità quante virtù ha la macchina di oggi.»

divenute più funzionali, i produttori sono aumentati, il costo si è ridotto e le vendite sono cresciute. Oltre alla rapidità di scrittura, a essere apprezzata è la possibilità di far circolare documenti più chiari e leggibili di quelli scritti a mano, soprattutto nel mondo degli affari. Nel 1911 arriva sul mercato anche l'innovativa Olivetti M1 progettata da Camillo Olivetti, la prima a essere prodotta industrialmente in Italia. Nel 1926 la rivista «Rotarian» definisce ormai senza mezzi termini la macchina da scrivere come *the machine gun of commerce*, «la mitragliatrice del commercio», concludendo che «senza la macchina da scrivere il business così come lo conosciamo oggi sarebbe impossibile». La rivista sottolinea anche l'impatto sull'occupazione femminile con l'introduzione delle attività di dattilografia. «Più importante di tutti i miglioramenti venuti dall'invenzione di Sholes è stata l'indipendenza economica che ha portato a migliaia di donne senza volto fino ad allora escluse dal settore del business. Giacché l'indipendenza sociale è largamente dipendente dall'indipendenza economica possiamo giustamente concludere che Sholes fece una cosa più importante di quanto egli stesso pensava.»

La storia della macchina da scrivere contiene numerose lezioni importanti sull'innovazione. La prima è che l'innovazione non nasce dal nulla o da una geniale intuizione solitaria, ma si inserisce sempre nel solco di una tradizione. *Path dependence*, la chiamano gli studiosi del settore, «dipendenza dal sentiero tracciato». E ci fanno notare che, in fondo, la forma delle moderne automobili porta ancora impressa quella delle vecchie carrozze a cavalli. Quando Sholes e soci immaginarono la macchina da scrivere, la concepirono a partire da tecnologie che

«L'innovazione non nasce dal nulla o da una geniale intuizione solitaria, ma si inserisce sempre nel solco di una tradizione.»

già conoscevano: telegrafi, pianoforti, macchine da cucito. Lo stesso, più di cent'anni dopo, fece Steve Jobs nella sua celebre presentazione dell'iPhone, presentandolo come una combinazione di telefono, computer e riproduttore musicale.

La lezione arriva direttamente al nostro presente, perché la macchina da scrivere è quasi scomparsa, ma la tastiera Qwerty è più viva che mai e onnipresente sulle tastiere dei nostri computer e perfino dei nostri smartphone. Quando si diffusero le prime macchine da scrivere elettroniche e poi i primi personal computer, ovviamente il problema di intrecciare i martelletti non esisteva più. Tuttavia, fu naturale assimilare nell'uso i nuovi oggetti alla ben nota macchina da scrivere; inoltre, i dattilografi professionisti avevano ormai memorizzato la sequenza Qwerty per le proprie trascrizioni. Così la tastiera conservò la forma che le era stata data da Sholes, e che rimane presente perfino sulle tastiere «virtuali» degli attuali tablet o smartphone. Come spesso accade ai grandi innovatori, Sholes aveva intuito solo parzialmente l'impatto e le potenzialità della propria innovazione, e di sicuro non immaginava che avrebbe continuato a lasciare un segno così profondo e duraturo. Grazie a lui e ai suoi soci, centocinquanta anni fa, iniziamo a digitare e da allora non abbiamo più smesso – errori di battitura compresi.

«Caro fratello, sto cercando di prendere confidenza con questa sgangherata macchina da scrivere, ma non va proprio benissimo. Comunque questo è il mio primo tentativo e sento che presto e facilmente imparerò a usarla.»

Margherita Carbonaro

Come si traduce un Nobel

«Robinson», 28 gennaio 2024

Trovarsi tra le mani un capolavoro e «riscriverlo»
in un'altra lingua lasciando l'impronta dell'autrice.
L'esperienza della traduttrice di Herta Müller

Ricordo sempre il luogo dove ho tradotto un libro. Posso perfino dimenticare qualche dettaglio della trama, ma nella mia memoria un testo a cui ho lavorato si associa a una stagione concreta, a una speciale condizione di luce, ai rumori di una città e di un paese. Per me questo è la prova che nel tradurre, come in ogni lavoro che si compie con la mente, opera sempre anche il corpo.

Un tempo mi piaceva dire che un requisito essenziale per tradurre letteratura è avere buoni bicipiti, che servono a sollevare e spostare in continuazione i dizionari, ma adesso non è più così. Finora ho tradotto otto testi di Herta Müller e attualmente sto lavorando al suo ultimo libro, uscito in Germania nel 2023 e che in Italia sarà pubblicato, come gli altri, da Feltrinelli con il titolo *Una mosca attraversa un mezzo bosco*. I suoi testi, la sua lingua, la sua percezione della realtà mi accompagnano da quasi quindici anni. Se certe letture possono trasformarci profondamente, ciò è tanto più vero per i libri – certi libri – su cui si lavora.

Ho iniziato a tradurre Herta Müller nel 2009. Un'autrice sconosciuta ai più e della quale era stato tradotto molto poco aveva appena vinto il Nobel. Il suo libro più recente, *Atemschaukel (L'altalena del respiro)*, era stato pubblicato appena due mesi prima in Germania. Un'ora dopo l'annuncio della vittoria del premio,

attraverso il suo agente mi era arrivata la richiesta di tradurre al volo per «la Repubblica» un estratto che doveva uscire il giorno dopo. Il caso ha voluto che non ci fosse in quell'istante niente a impedirmi di buttarli nell'azzardo, spinta da incoscienza e adrenalina. Avevo letto Herta Müller, certo mi sarebbe piaciuto tradurla, ma non avevo allora nessun progetto concreto su di lei. Nel giro di poco l'ho avuto: *L'altalena del respiro*, appunto. A quell'epoca abitavo a Ratisbona, in un appartamento a pochi passi dal Danubio. L'avevo subaffittato da una giovane coppia partita per un viaggio di un anno in India. Non mi dispiace affatto vivere nelle case altrui, cercare le parole tra oggetti non miei. Forse sento in questo un'affinità con il vivere nelle parole di altri? Quando non cercavo parole dentro le mura di casa lo facevo passeggiando fuori, lungo le sponde del Danubio e sul ponte di pietra del Dodicesimo secolo che attraversavo ogni giorno. Era un inverno molto nevoso e freddo, e in città non conoscevo praticamente nessuno. Herta Müller era inaccessibile, qualsiasi domanda a lei doveva passare per la casa editrice tedesca. Un giorno ho trovato nella mia casella di posta una mail: la traduttrice ungherese di Herta Müller cercava altre persone che lavorassero a quel libro. È iniziato così uno scambio con una decina di traduttrici e traduttori, e le mail rimbalzavano dalla Germania

all'Ungheria, alla Polonia, alla Francia, all'Ucraina e altrove. Si discuteva a proposito di un testo che ci richiedeva di esercitare coraggio di fronte alle invenzioni linguistiche dell'autrice, e ci si confortava a vicenda quando ci si sentiva oppressi dal senso di responsabilità e dall'ansia di imboccare strade sbagliate nel dare voce a un premio Nobel la cui voce solo pochi conoscevano. Si parlava delle possibilità e dei limiti delle proprie rispettive lingue, delle inevitabili trasformazioni che accompagnano il tradurre. Come succedeva per esempio nel caso dello *Hungerengel* tedesco che tormenta i deportati nel campo di lavoro, un termine composto (da *Hunger*, «fame», e da *Engel*, «angelo») che nelle lingue neolatine doveva essere per forza scomposto e che in italiano è diventato l'«angelo della fame». Se lo *Hungerengel* tedesco è un angelo che si specchia – anche

foneticamente – nella fame, che tormenta ed è a sua volta tormentato, l'angelo italiano invece la fame la brandisce, come una spada. La preposizione è il suo braccio.

Alla fine tutti noi traduttori abbiamo raccolto le domande e i dubbi ancora irrisolti e, attraverso qualcuno del gruppo che la conosceva personalmente, abbiamo fatto avere la lista a Herta Müller. In seguito anch'io l'ho conosciuta e in qualche occasione incontrata, e da allora le ho sempre scritto ogni volta che ho tradotto un suo libro. so che ha un grande rispetto per i suoi traduttori e che si aspetta da loro lo stesso rigore che mette lei nella scrittura. Una volta mi ha detto di avere sentito leggere, durante un incontro in Canton Ticino, una pagina della mia traduzione di un suo libro e di essersi riconosciuta nel ritmo della pagina italiana. Mi sono sentita sollevata.



Paolo Pecere

Inseguendo Carlo Ginzburg

«Lucy», 21 dicembre 2023

Tra etnologia, inconscio, arte e letteratura, una conversazione con uno dei più importanti storici contemporanei per ripercorrere il suo pensiero

Carlo Ginzburg mi aspetta sulla porta e mi accoglie a casa: libri, libri ovunque, in pile e mucchi su tavoli e sedie, colonne di carta sormontate da soprammobili che si fingono fermacarte. Libri che occupano ogni superficie libera e sembrano formare cunicoli, passaggi. «Sei già stato qui?» mi chiede la sua voce, ma il professore è già sparito in un corridoio, tra pareti di volumi, dove m'invita a seguirlo.

Non sono stupito, mi sembra di riconoscere un luogo in cui per decenni ho sostato e cercato orientamento, quello dove vive uno dei più grandi storici e intellettuali di ieri e di oggi. Quando era già uno studioso noto, che aveva insegnato da Bologna agli Stati Uniti, i suoi libri mi hanno attratto e non ho smesso di imparare leggendoli e rileggendoli, talvolta aprendoli come romanzi d'avventura. Il fatto che libri specialistici, di grande complessità, attirassero uno studioso di filosofia mi sembra avere a che fare con il mondo di carta che mi circonda. Ginzburg non è soltanto un erudito che fin da giovanissimo ha familiarità con la storia antica e l'etnologia, la storia dell'arte, la filosofia e la letteratura europea, l'uomo che cita a memoria pagine di autori lontani come Agostino e Proust. Ginzburg è lo studioso che ha insegnato a passare tra i settori diversi delle biblioteche, seguendo le tracce delle sue domande senza curarsi dei compartimenti disciplinari, ed è per questo

che i suoi libri, e il loro metodo, parlano a chi ha interessi diversissimi e domande diversissime. Purché si sappia seguirlo quando svolta all'improvviso, come fa spesso, in una nube di citazioni prodotte magicamente, portandoti a fare salti nello spazio e nel tempo, così come ora, di fronte a me, è sparito in una galleria di libri.

Il primo tema delle ricerche di Ginzburg sono stati i processi di stregoneria nel Cinquecento. Partendo dagli archivi, per decenni si è impegnato a interpretare i resoconti forniti dagli inquisitori leggendovi qualcosa di non detto, scoprendo qualcosa che si nascondeva tra le righe. Nelle dichiarazioni fornite dal mugnaio Menocchio, esaminate in *Il formaggio e i vermi* (1976), ricostruì una cosmologia che affondava in una sapienza popolare e erudita di ricchezza impensata. Prima ancora, aveva ricondotto le credenze popolari esaminate in *I Benandanti* (1966), i viaggi notturni di alcuni contadini friulani, a modelli remoti, persino allo sciamanismo siberiano. L'ipotesi sulle origini eurasiatiche dei racconti dei benandanti fu sviluppata poi nel libro forse più ambizioso, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba* (1989), in cui le credenze su un complotto contro la società – ordito da lebbrosi, ebrei, musulmani, eretici e streghe – si mostravano sovrapposte a un complesso di saperi e pratiche che rimandavano a sciamani, lupi

mannari, divinità della natura, e figure mitiche o fiabesche come Edipo e Cenerentola.

Passo per un salotto: su una delle due poltrone sono accomodati libri, che dialogano con gli altri che sommergono il tavolino. La vastità delle indagini di Ginzburg collega storie in cui spesso si ritrova qualcosa di familiare, ma sotto altre forme: personaggi apparentemente lontani e estranei si mostrano collegati, dicono le stesse cose. Mentre continuo a esaminare l'ambiente, penso che questi nessi abbiano a che fare col modo in cui sono disposti i libri. Pilastrini simili a rocce calcaree, che finiscono in mucchi apparentemente caotici, come letti di un fiume carsico di testo. Dalle fessure tra i volumi escono fogli, cartelline, appunti. Mi sembra di essere nel motore di ricerca analogico che, insieme ai motori di ricerca digitali cui Ginzburg ha dedicato diverse riflessioni, ha prodotto quei salti imprevedibili che per anni mi hanno sbalordito. In questo modo lo stesso nome di Ginzburg viaggia nelle bibliografie più disparate, in traduzioni – molte presenti qui in salotto – dove parla oltre venti lingue. Due anni fa ho trovato citata *Storia notturna* nel saggio di un etnologo brasiliano dedicato agli sciamani amazzonici: tanto lontano era arrivata la storia dei benandanti friulani. Ho scritto la cosa nella nota a piè di pagina di un libro in cui parlavo di sciamani, ed eccolo là, in cima a una piccola torre, sulle spalle di altri volumi. Anche io sono nell'archivio, mentre cerco di trovare un filo tra le tracce, e la voce di Ginzburg mi chiama da una camera più interna.

Accanto alle indagini di storia e antropologia (una disciplina in cui aveva precocemente trovato un interlocutore ideale in Ernesto De Martino), Ginzburg ha lavorato sulla storia dell'arte e dell'iconologia. *Indagini su Piero* (1981) è un altro libro che mette in discussione i confini disciplinari e interroga gli specialisti, il primo di una serie costante di saggi in cui l'interpretazione di opere d'arte figurativa, da Michelangelo a Picasso, dialoga con il linguaggio dei testi e dei documenti. Poco dopo escono *Miti emblematici* (1986) e *Il giudice e lo storico* (1991). In

quest'ultimo lavoro si rivolge stavolta a un processo contemporaneo, quello a Adriano Sofri, mostrando un'attenzione all'attualità, guardata in prospettiva storica, che diverrà sempre più evidente.

Seguono raccolte di saggi memorabili, sul modello di *Miti emblematici*, in cui tutti i fili delle ricerche di Ginzburg continuano a svilupparsi e intrecciarsi. *Occhiacci di legno* (1998), *Rapporti di forza* (2000), *Il filo e le tracce* (2006), *Paura reverenza terrore* (2008), *La lettera uccide* (2021). Sto ricordando soltanto parte dei suoi libri, oltre ai quali si apre poi un arcipelago di articoli e interventi ancora diffusi in diverse lingue, come una massa dai confini ancora oscuri. Il percorso segue però linee metodologiche chiarissime: dal problema di interpretare le voci dei processati e dei membri di classi subalterne, per esempio, è emersa l'importanza dei miti per l'elaborazione dell'esperienza individuale. Ma alla luce del ritorno della mitologia nel Novecento, è emersa al tempo stesso la necessità di fare i conti con i miti con lucidità, con lo strumento della filologia e un occhio esercitato a distinguere il vero dal falso, l'inganno dalla congettura. Lo studio dei miti, come quello delle opere d'arte, ha richiesto un metodo che va oltre quello della lettura delle fonti, e richiede un confronto tra forme e racconti tradizionali, per indovinare frammenti di storie che nessuna testimonianza ha riportato direttamente. Procedendo per questa via si arriva all'inconscio, alle strutture del linguaggio e del pensiero, alle fondamenta del soggetto individuale che si muove nelle strutture più evidenti del testo, della società, del potere.

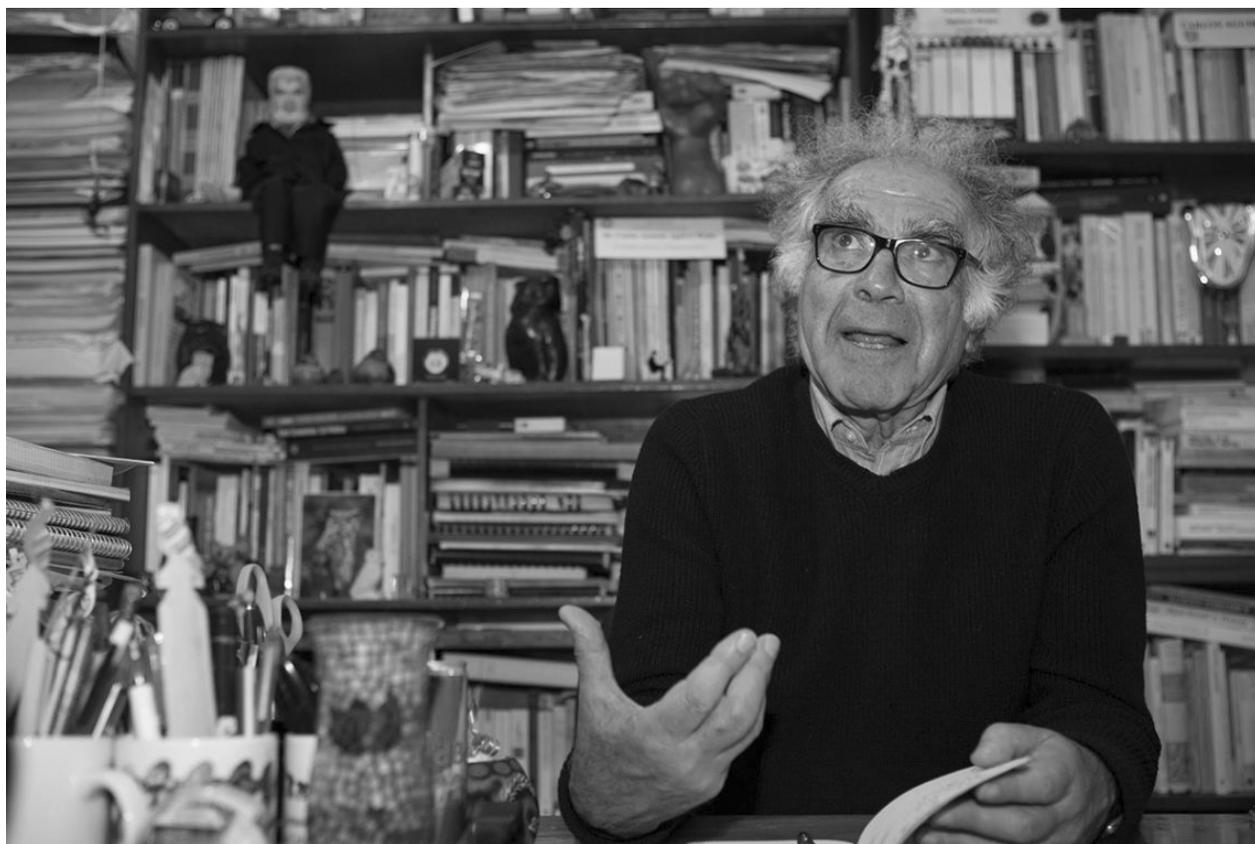
Finalmente raggiungo Ginzburg, ci sediamo. È l'occasione per me di una conversazione che durerà a lungo, da cui cercherò di trarre un percorso introduttivo attraverso alcuni temi delle sue ricerche. Prendiamo spunto da uno dei suoi tanti libri collegati, il primo dove il metodo dell'indagine è esplicitamente esaminato: *Miti emblematici*, che è appena uscito in una nuova edizione ampliata per Adelphi. Cuore di quel libro era ed è il saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, del 1979, e mentre

comincio a conversare tengo a mente le prime righe di quel saggio, dove Ginzburg scriveva di voler fare un contributo per uscire «dalle secche della contrapposizione tra “razionalismo” e “irrazionalismo”», secche in cui mi sembra che ci troviamo ancora.

I. STREGONERIA E CULTURA POPOLARE

Il primo dei saggi della raccolta è *Stregoneria e pietà popolare. Note a proposito di un processo modenese del 1519*, lo studio di un singolo processo che è del 1961. Qui Ginzburg si interrogava sul problema di distinguere ciò che una donna, Chiara Signorini, credeva o piuttosto inventava quando parlava di visioni diaboliche della Vergine Maria. Si domandò quanto le sue dichiarazioni dipendessero da quello che gli inquisitori credevano. Si rese conto che

alcune delle cose che venivano dette non appartenevano al repertorio dell'inquisizione: aprivano uno spiraglio sull'immaginario e la religiosità popolare. Era l'inizio di una riflessione sui documenti inquisitoriali, di cui Ginzburg mi racconta le origini: «Avevo fatto una scelta triplice: diventare uno storico, cercare di studiare i processi di stregoneria, e cercare di catturare gli atteggiamenti, le voci dell'imputato e degli imputati. La scelta era avvenuta di colpo, in un momento in cui ero alla Scuola Normale, di cui ho un ricordo vivissimo. Non mi rendevo conto in quel momento di quanto il terzo punto, cioè cercare di catturare le voci e gli atteggiamenti delle vittime, implicasse una lettura “in contropelo” delle fonti, cioè degli archivi, della repressione». Ginzburg si mette a lavorare sui processi partendo da una sorta di «ingenua ipotesi», la chiama così, ispirata a



Gramsci e Michelet: la stregoneria come forma elementare di lotta di classe.

«Ho trovato un caso, quello di Chiara Signorini e del marito, in cui lei in particolare era accusata di aver gettato un incantesimo contro la padrona che li aveva cacciati. Ricordo ancora la delusione che provai quando vidi questa che sembrava una conferma della mia ipotesi. L'ipotesi non era più interessante se trovavo una conferma così rapida! Dopodiché però effettivamente la stesura del saggio ha preso un'altra strada, che collegava la stregoneria con la pietà popolare.»

Quel processo gli apparve come caso esemplare di un'indagine che sarebbe proseguita. Ginzburg si rese conto in seguito di aver usato in quel saggio il termine «paradigma», in uno dei sensi che Thomas Kuhn avrebbe introdotto l'anno dopo nel suo *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. «Si trattava di un caso paradigmatico, ma anomalo» mi spiega. «Un tipo di esempio che ha continuato poi a caratterizzare le mie ricerche.» Non si trattava soltanto di riscoprire documenti, ma di leggerne un contenuto cifrato. L'anomalia era preziosa, perché aiutava a capire sia le norme del discorso religioso, sia i contenuti della loro occasionale violazione.

2. PARADIGMA INDIZIARIO E VERITÀ STORICA

Il problema del metodo di ricerca divenne sempre più un argomento di riflessione nei saggi di Ginzburg, e trovò un primo bilancio proprio in *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. Che cos'era questo paradigma? Si trattava di un metodo di indagine che era stato «largamente operante di fatto, anche se non teorizzato esplicitamente», scriveva Ginzburg. Lo introduceva con l'esempio di tre figure apparentemente disparate: il critico d'arte Giovanni Morelli, il fondatore della psicoanalisi Sigmund Freud e l'investigatore Sherlock Holmes, protagonista dei romanzi di Conan Doyle. Il tratto comune tra il conoscitore d'arte, lo psicoanalista e l'investigatore stava nel ricostruire una storia ignota tenendo

conto di dettagli «poco apprezzati o inavvertiti». Lo stesso metodo attraversa discipline diverse come la medicina e la giurisprudenza, che – a differenza di scienze come la fisica – si basano appunto su segni, indizi, per decifrare ogni volta un caso particolare.

La riscoperta del paradigma indiziario ebbe un'immediata risonanza. Ma, come osserva Ginzburg nella nuova postfazione al libro, nel saggio *Spie* mancava una parola chiave: «prove». «Io ero talmente preso dall'euforia degli indizi che non mi sono soffermato su questo punto, sulle prove» mi racconta. «All'orizzonte c'erano l'ermeneutica e il postmodernismo, che metteva in dubbio la verità storica. Successivamente mi sono reso conto che era assolutamente necessario insistere sulle prove e quindi l'ho fatto per decenni.» Il metodo di seguire indizi non toglie l'importanza di fornire delle prove per raggiungere la verità storica, per esempio scoprire l'autore di un quadro, il colpevole di un crimine, la motivazione di un comportamento apparentemente insensato.

Il punto era questo: insistere su un metodo capace di scoprire verità su cui mancano testimonianze dirette, per esempio per accedere al pensiero dei processati con l'accusa di stregoneria, non toglieva la necessità di fornire prove mediante questo metodo. Per Ginzburg è infatti fondamentale capire il pensiero di figure marginalizzate, senza idealizzarlo.

Rileggiamo insieme a lui un breve passo che mi illuminò: nella prefazione a *Il formaggio e i vermi*, in poche righe, tratteggia una critica del metodo di Michel Foucault nel suo lavoro del 1973 sul caso di un parricida dell'Ottocento, Pierre Rivière. Ginzburg lamentava il disinteresse di Foucault per l'autentico pensiero e le motivazioni di Rivière, che nella ricostruzione veniva ridotto a un corpo selvaggio, muto. Questo era uno degli esempi di irrazionalismo a cui intendeva contrapporsi nelle prime righe di *Spie*. Lo chiamava «un irrazionalismo estetizzante»: un pensiero che evocava figure marginali e oscure per farne dei feticci affascinanti, presentarli al pubblico come eroi di una lotta contro la ragione dominante, senza curarsi dell'autentico contenuto del loro pensiero.

Rileggere queste cose insieme a Ginzburg restituisce una sensazione di comune coinvolgimento. C'intendiamo, troviamo riferimenti comuni, ci scambiamo indicazioni su puntuali riferimenti che da un testo rimandano a un altro e mi rendo conto che per lui le domande sono sempre aperte. Fintanto che si tratta di ripercorrere ricerche già svolte e fornire chiarimenti già offerti, lui è gentile e attento; ma il suo sguardo si infiamma quando coglie un particolare ancora da chiarire, in un testo che può essere stato scritto da lui stesso, o da altri. «Non ci avevo pensato» dice, e poi resta in silenzio, come me, mentre le domande ci attraversano, ci oltrepassano.

Tornando al metodo storico, approfondiamo il significato di una parola che Ginzburg ha usato per definire alcune prove: «morfologia». Si tratta di un termine che ha una lunga storia, che attraversa discipline diverse come storia naturale e linguistica, e che molti, per la prima volta, incontrano studiando le regole con cui una lingua forma le parole. Ginzburg lo usa per indicare una ricerca su forme ricorrenti in testi o immagini, che per la loro analogia diventano indizi, aprono a connessioni impensate. Ne ha fatto ampio uso in *Storia notturna*, dove, per interpretare i racconti degli imputati nei processi di stregoneria alla luce di un orizzonte culturale profondissimo, affrontava il problema dei limiti della documentazione storica. Quando non c'erano prove dirette di un contatto culturale con aree lontanissime, attingeva a miti dotati di elementi comuni e diffusi in aree vastissime. A approfondire il metodo è dedicato il saggio *Medaglie e conchiglie*, che ora è in appendice alla nuova edizione di *Storia notturna*. Medaglie e conchiglie sono emblemi del metodo dell'antiquaria, una disciplina che parte dagli oggetti per ricostruire un mondo su cui mancano testimonianze, sia esso un antico impero, o il regno sottomarino di milioni di anni fa. Per introdurre le origini di questo metodo, Ginzburg propone una vertiginosa serie di riferimenti bibliografici: da Vladimir Propp, l'autore di *Morfologia della fiaba*, si va indietro fino al poeta-filosofo Goethe, e al paleontologo Georges Cuvier che, a proposito

del suo studio di reperti fossili come le conchiglie, si definiva «antiquario di una specie nuova».

«Su questa strada ho scoperto il nesso tra antiquaria civile e antiquaria naturale» mi dice. Studiosi di antiche civiltà e naturalisti, in entrambi i casi, lavorano su reperti per reagire a un atteggiamento scettico sulla conoscenza storica, secondo cui in mancanza di testimonianze verbali non si può conoscere. Con le sue ricerche, Ginzburg ha trovato le origini di questo approccio già in un umanista del Cinquecento, Francesco Robortello. Nel mezzo del discorso si alza e esce, va a prendere un libro nell'immenso archivio per controllare una cosa, lasciandomi solo a unire i punti della sua narrazione.

Quando ritorna appoggia il libro sul tavolo e mi spiega che tutto questo discorso sulla morfologia è collegato a quello delle prove storiche. «L'antiquario produce delle prove.» Il racconto storico nasce dall'unione di due elementi: un'idea narrativa – come nella «storia filosofica» di cui parlava Voltaire – e le prove sui singoli frammenti del racconto. Questa dimensione è fondamentale contro il rischio dello scetticismo storico, che non è solo faccenda accademica. Come ricorda Ginzburg, la questione della verità storica si ripropone oggi sotto forma delle fake news. Il metodo indiziario, la storia, la filologia, sono insomma strumenti più che mai attuali per orientarsi nel mondo.

3. WARBURG E DE MARTINO

Abbiamo già nominato Gramsci e Goethe, Voltaire e Foucault. Quando si legge o si ascolta Ginzburg, si è parte di una conversazione che coinvolge numerosi personaggi del passato, storici, filosofi, scienziati e artisti. Due, in particolare, percorrono tutta la sua riflessione. Il primo è Aby Warburg, il grande storico dell'arte che all'inizio del secolo scorso indagò il significato delle immagini del paganesimo antico nell'arte rinascimentale europea e lasciò un'eredità intellettuale ancora viva nella biblioteca e nell'istituto che ancora portano il suo nome. L'altro è lo storico delle religioni Ernesto De Martino, che pure

approfondi la sopravvivenza di miti e riti antichi nelle civiltà moderne e contemporanee, a partire da un libro fondamentale come *Il mondo magico* (1948). Non c'è prova che De Martino avesse letto le opere di Warburg, eppure Ginzburg ha colto convergenze tra i due, come l'interesse per il mito inteso non soltanto come forma di pensiero, ma come esperienza esistenziale che risponde a una fragilità fondamentale. Gli chiedo come ha scoperto questi due autori. De Martino in una lettera racconta del progetto che poi diventerà *Il mondo magico* e scrive di volersi mettere in contatto con l'Istituto Warburg. Come è arrivato a Warburg? «Oggi, in base al lavoro di Riccardo Di Donato, direi attraverso il suocero Vittorio Macchioro (storico delle religioni antiche con forte interesse per la magia), che aveva incontrato Warburg e che esercitò un importante influsso sul giovane De Martino. Poi c'è il nesso tra i due che dipende da letture comuni. Penso a un libro di Alfred Storch, studioso che mette in rapporto lo studio sulla schizofrenia e lo studio sui popoli primitivi, e che era stato acquistato da Warburg, come mi ha fatto notare la bibliotecaria. Ecco l'ipotesi di un anello comune, e se ne potrebbero fare altre.»

Anche su questi due autori Ginzburg si è messo a indagare. «Sono stato attratto da figure diversissime. Cadere nell'ortodossia mi sembra sempre un errore, una forma di provincialismo. Poi naturalmente bisogna distinguere fra la domanda e le risposte. Nel caso di De Martino, per esempio, la distinzione è per me decisiva. Perché lui, per esempio, credeva nella realtà dei poteri magici, io invece non ci ho mai creduto. Quindi è la domanda che mi pare importante.» Un esempio è proprio il tema della perdita della presenza che De Martino pone nel *Mondo magico*. De Martino considerava la magia come un modo per rispondere al rischio esistenziale radicale che caratterizza l'io di fronte alle asperità del mondo, e si chiedeva che cosa sostituisse la funzione della magia nel mondo contemporaneo. Rispetto a questo tema, Ginzburg non è convinto che De Martino offrisse una soluzione. La sua trattazione della perdita della

presenza, mi dice, «è una domanda o una risposta? Io credo che sia ancora una domanda».

Quanto a Warburg, anche lui praticò un metodo morfologico. Le sue «formule di pathos» (*Pathosformeln*) sono posture e movenze che svelano continuità nascoste tra le raffigurazioni di personaggi antichi come le ninfe e la pittura moderna. Warburg è un altro modello di intreccio tra discipline. Ha attinto alla filosofia: un suo punto di riferimento fu la riflessione sui simboli e sul mito del filosofo tedesco Ernst Cassirer, che tra l'altro, come ha ricordato Ginzburg, fu anche uno dei modelli di De Martino. Ma Ginzburg ha trovato anche una fonte di Warburg che – mi dice – «era stranamente sfuggita a tutti»: *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* di Charles Darwin, dove a un certo punto il grande naturalista rinvia a un libro dello storico dell'arte Joshua Reynolds, che collega l'espressione gestuale delle emozioni in figure diverse come le Baccanti e Maria Maddalena. Ecco l'idea da cui sarebbe partito Warburg: un dettaglio che non è sfuggito al teorico del metodo indiziario.

4. SCIAMANI E MITI

In questo percorso tra libri e note a piè di pagina, siamo arrivati a parlare di miti e emozioni capaci di ispirare e sopraffare l'individuo, un tema che fin dall'inizio è al centro delle domande di Ginzburg, sia che si tratti del pensiero di imputati con l'accusa di stregoneria, sia che si tratti di immagini di turbamento e sensualità nell'arte. Ma questa domanda, come ricorda Ginzburg, nasce sempre dal presente. Lo stesso Warburg andò dagli indiani Hopi per assistere alle loro cerimonie e interrogarsi sul valore della loro visione del cosmo per l'Europa contemporanea con i suoi profondi bisogni: e lesse il suo saggio, ancora inedito, sul *Rituale del serpente* mentre era ricoverato in una clinica psichiatrica, come testimonianza della sua guarigione, ma anche della sua inquietudine. De Martino si occupò a lungo di sciamani, figure capaci di tramandare racconti, viaggiare fuori dal corpo, curare e divinare, intervenendo

sulla fragilità della psiche umana: ma anche in quel caso il suo interesse era mosso da un malessere personale e da preoccupazioni legate al presente. Nel saggio *Promesse e minacce dell'etnologia*, De Martino raccontava di essersi dedicato all'etnologia proprio nell'epoca in cui «Hitler sciamanizzava in Europa», e di aver scelto di studiare questa disciplina proprio per fare i conti con il ritorno dell'irrazionalismo e del mito al tempo del fascismo e del nazismo.

La sua intenzione era salvare il valore culturale di miti e magia dalle strumentalizzazioni pseudostoriche come il mito del sangue. È un altro tema che Ginzburg ha ripreso, e che è al centro di un altro dei saggi di *Miti emblemi spie: Mitologia germanica e nazismo*. Il punto di partenza del saggio è «un vecchio libro» di Georges Dumézil, grande studioso di lingue e culture indoeuropee: ma il tema era molto più vasto e animato da preoccupazioni attuali. Nelle prime righe del saggio, Ginzburg ricordava la «rivalutazione della cosiddetta cultura di destra» che era in atto (era il 1984, pochi anni prima era uscito *Cultura di destra* di Furio Jesi che già affrontava questo tema), e ne coglieva l'occasione per introdurre quella distinzione tra domande legittime e risposte sbagliate di cui abbiamo detto. Nel saggio Ginzburg ricordava l'interesse di storici e intellettuali francesi come Lucien Febvre per i sentimenti primitivi resuscitati nel Novecento. Un caso particolarmente delicato era quello di Georges Bataille, fondatore del Collegio di sociologia e comunista, che aveva manifestato entusiasmo per i miti fascisti negli anni Trenta. Ginzburg lo definiva severamente «un apprendista sciamano».

Per spiegare cosa intende, Ginzburg mi propone un altro dei suoi frammenti di investigazione: partendo da un riferimento nel *Mondo magico* mostra quanto De Martino dipendesse da una fonte discutibile, lo studioso tedesco Wilhelm Mühlmann. «È lui che lo indirizza verso la filosofia di Heidegger», che conteneva un'analisi dell'esistenza di cui De Martino fa uso per definire la crisi della presenza. Notoriamente Heidegger collaborò per un certo tempo col nazismo

da rettore dell'università, e i suoi *Quaderni neri* sono stati di recente occasione di una controversia sul suo antisemitismo. Ma il caso di Mühlmann – prosegue Ginzburg – era più chiaramente problematico: questo studioso, «che De Martino considera un acuto studioso, era un nazista feroce, che dopo la guerra continua la sua carriera per una sorta di amnistia-amnesia dell'università tedesca». Tutto ciò pone un problema ancora attuale, quello di trovare una giusta distanza. Da una parte, Ginzburg non accetta una liquidazione razionalistica del mito, che ne faccia una pura superstizione, una semplice falsità. D'altra parte, sottolinea l'importanza di distinguere diversi punti di vista senza aderire senz'altro a quello di chi crede nel mito che vogliamo comprendere. Per delineare questa giusta distanza, Ginzburg ha ripreso una distinzione che fa Kenneth Pike, antropologo, linguista, missionario protestante, fra *etic* e *emic*, cioè tra le categorie dell'osservatore e le categorie degli attori.

«Ho rielaborato questa distinzione soprattutto sulle tracce dello storico Marc Bloch» mi dice. «Bloch si era posto il problema: è lecito usare il termine “classe”, la categoria di classe nel senso di classe sociale, per il Medioevo, quando questo termine non aveva quel significato? Io credo che la giusta distanza implichi da un lato, appunto la dicotomia etic-emic, dall'altra parte un dialogo. Si tratta di partire da domande inevitabilmente anacronistiche e etnocentriche per cercare di catturare le voci degli attori e quindi di formulare le risposte. Credo che la conoscenza storica non possa fare a meno di questo, a meno di non fare parlare gli attori con le proprie voci, come hanno fatto molti storici e antropologi. Questa è una forma di “ventriloquismo”, che trovo assurda.»

Insomma bisogna stare in un dialogo tra due poli, senza aderire solo a uno solo: presente e passato, etnocentrismo e rivalutazione di culture lontane. Bisogna riconoscere che la realtà non è narrata da una sola voce, una lezione che Ginzburg ritiene dotata di un valore che va al di là della storiografia, e riguarda in genere la comprensione degli altri. «Io direi

che si tratta di tradurre questo approccio anche nella vita quotidiana, dove abbiamo a che fare con persone che sono diverse da noi. Per capire quello che ci dicono dobbiamo riformulare le nostre eventuali ipotesi, basate su tratti fisiognomici, espressioni, intonazioni di voce, eccetera, per cercare di capire che cosa ci stanno veramente dicendo.»

Dietro la questione di comprendere categorie socialmente marginalizzate o politicamente oppresse c'era anche un coinvolgimento personale. A un certo punto, Ginzburg si è reso conto che sotto l'interesse di far emergere le voci dei sottoposti ai processi di stregoneria agiva anche una forma di proiezione prossima all'identificazione. Nella conversazione rievoca quell'episodio.

«Si tratta di ricordi della guerra. Eravamo nascosti (mia madre, sua madre e io) in un albergo in Toscana, vicino a Vallombrosa, allora sulla linea del fronte. Ricordo ancora le voci degli ufficiali tedeschi che leggevano il nome dell'albergo. A un certo punto la mia nonna materna, l'unico membro non ebreo della famiglia, mi disse: "Se ti chiedono come ti chiami, di che ti chiami Carlo Tanzi (era il nome di suo padre)". Scrisse il nome "Carlo Tanzi" sulla prima pagina di un libro che mi stavano leggendo: *Il più felice bambino del mondo*, di Carola Prosperi. Avevo cinque anni.» Questo ricordo per Ginzburg è indelebile. «Però la cosa che mi sembra stupefacente è che, nel momento in cui io decisi di cercare di diventare uno storico e di concentrarmi sulle vittime dei processi di stregoneria, non pensai affatto che quella decisione nascesse anche dall'esperienza che aveva fatto di me un bambino ebreo. Questo nesso rimase inconsapevole per molti anni. Sono portato a pensare, anche se la cosa è indimostrabile, che la mancanza di consapevolezza abbia permesso a quella connessione di agire in maniera più vigorosa.»

5. IO E INCONSCIO

Arriviamo così dal vissuto all'inconscio, che è un altro tema assiduo della ricerca di Ginzburg, a partire dalla ricorrente attenzione per Freud. Il rapporto tra

inconscio e credenze si presenta anche in un altro saggio di *Miti emblematici spie, Freud, l'uomo dei lupi e i lupi mannari*. Qui Ginzburg interpreta il sogno del lupo del famoso paziente di Freud alla luce delle credenze popolari sui lupi mannari che aveva intercettato nelle ricerche di *Storia notturna*. L'ipotesi è che il paziente di Freud, che si chiamava Sergej Costantinovič Pankëev, avrebbe assimilato queste credenze dalla sua balia russa, e queste avessero influenzato il suo sogno. Come i benandanti, anche lui era nato con la camicia, ossia avvolto nel cencio amniotico. Perciò Ginzburg descrive Pankëev quasi come un benandante, e scrive: «Sottoposto a pressioni culturali contraddittorie – la *njanja*, la governante inglese, i genitori, i maestri – l'uomo dei lupi non seguì la via che gli si sarebbe aperta avanti due o tre secoli prima. Anziché diventare un lupo mannaro, divenne un nevrotico sull'orlo della psicosi».

Ecco di nuovo un'alternativa, tra una eccessiva vicinanza e un'eccessiva distanza dal mito. In questa conclusione si ritrova la riflessione di Ginzburg sulla tradizione etnologica e su un problema che nel Novecento fu posto più volte: per esempio, per De Martino, il codice mitico popolare perde efficacia e allora resta la malattia dell'individuo, oggetto della psichiatria (così era successo ai tarantati pugliesi dopo la fine dei riti del tarantismo). E ancora, per Claude Lévi-Strauss, lo sciamano, nelle civiltà europee contemporanee, è sostituito dall'analista. La conclusione di Ginzburg rispetto a queste trasformazioni sembra escludere una piena emancipazione dal mito: contro l'immagine «ipertrofica» di un io che interpreta, quasi avesse una padronanza assoluta, Ginzburg scrive: «I miti pensano noi».

«È una frase su cui continuo a riflettere, che riguarda i limiti dell'io. Penso che il compito della scienza – come pensava anche Freud – sia quello di ridurre per quanto è possibile lo spazio del cosiddetto libero arbitrio. Io ho usato anche questa espressione: "essere agiti". Nel momento in cui veniamo a contatto con le narrazioni mitiche, si crea un intreccio per cui esse ci spingono in una certa

direzione.» Per cui il problema della distanza non è un problema pacifico. La distanza è qualcosa che dobbiamo costruire.

C'è poi, in generale, il condizionamento della tradizione. «Quando formulai quella battuta, che aveva un suono provocatorio, e per me ce l'ha ancora, ossia che “i miti pensano noi”, mi riferivo anche al fatto che il nostro rapporto con la tradizione, con le tradizioni, è qualcosa che ci condiziona, anche se non ne siamo consapevoli. Questo è innegabile. L'autonomia dell'io è inevitabilmente relativa.»

6. RIPRODUZIONE E COPIE

L'ultimo tema di cui parliamo sono le copie, un altro leitmotiv della ricerca di Ginzburg molto presente nei saggi di *Miti emblematici*. In una tradizione che va da Aristotele a Dante, si sostiene che l'arte (un termine variamente definito) imita la natura. Ginzburg sottolinea che da Giotto in poi molti pittori cominciano a rivendicare «orgogliosamente il potere dell'illusione». Da questa consapevolezza si arriva col tempo all'idea della fiction, creazione-finzione dotata di un alto valore culturale, che anzi per molti artisti e pensatori dell'Ottocento supera quello della natura.

Da millenni, però, al centro della nostra cultura esiste una tacita distinzione tra testi scritti, sempre riproducibili in quanto riproducono un testo invisibile, e una determinata classe di immagini (le opere d'arte) che costituiscono originali non riproducibili. Quando acquistiamo una copia di un romanzo non crediamo di aver tra le mani una «copia», che vale meno dall'originale, mentre se scopriamo di aver visitato una mostra di van Gogh dove erano esposte delle riproduzioni digitali ci sentiamo ingannati. Volevamo vedere gli originali! Ginzburg riprende la questione analizzando il caso delle *Nozze di Cana* di Veronese, di cui anni fa venne esposta una riproduzione a Venezia, nell'ex monastero benedettino di San Giorgio Maggiore, dove si trovava l'originale (oggi al Louvre). Rispetto a questo episodio, Ginzburg solleva la questione «della fragilità del

nostro patrimonio culturale, biologico e ambientale di fronte alla possibilità di riprodurre». L'incrinarsi dell'unicità delle immagini apre una strada che va verso una «perdita storica gravissima».

Siamo alle ultime battute della nostra conversazione. Parliamo ancora della mise en abîme, la tecnica con cui l'autore si rappresenta come personaggio della sua stessa storia, messa in atto da Dante nella *Commedia* e da Proust nella *Ricerca del tempo perduto*, e mi rendo conto che un tema ha attraversato tutto il nostro dialogo: quello del rapporto tra le storie che costituiscono il nostro pensiero e la nostra coscienza. Un risvolto attuale di questa riflessione è il tema delle fake news. Ginzburg accosta questa nozione a quella delle «profezie che si autoavverano, mediante cui le paure si traducono in realtà» di cui parlava il sociologo Robert Merton, e ricorda che, secondo Merton, questo avviene «in assenza di un deliberato controllo istituzionale». Attraverso molti esempi, ritrova la questione nella propaganda fascista in Italia, citando Mussolini che, a proposito della capacità di usare la fede delle persone per manipolarle, disse a un giornalista: «Le masse sono come cera tra le mie mani». Mussolini concludeva: «Tutto gira intorno alla capacità di controllare le masse come un artista». Imparare a smentire le false notizie e i falsi miti, rendersi conto di chi è l'autore di un testo, di una notizia che riceviamo, di un'immagine che vediamo, sono dei compiti attuali che Ginzburg trae dalla ricerca storica.

Quando mi alzo per andare via, mi sembra che tutte le domande di cui abbiamo parlato, e di cui ci parlano i libri da cui siamo circondati in casa di Ginzburg, si colleghino vorticosamente: l'accertamento della verità, il potere persuasivo del mito, i condizionamenti inconsci, la verità e le copie, e la difficoltà dell'io di padroneggiare tutto questo. Chi esce dai libri di Ginzburg non possiede sempre delle risposte, ma di certo impara a formulare quelle domande in modo più attento e radicale; porta con sé questa capacità mentre ritorna al compito di orientarsi nel mondo fuori dai libri.

Salvatore Ditaranto

Istruzioni per l'uso del lupo. Una lettera a Emanuele Trevi

«minima&moralia», 21 dicembre 2023



Caro Emanuele,
si può recensire un tramonto? Ogni volta che qualcuno su Instagram o Facebook pubblica la foto di un tramonto penso a questa tua domanda e alla lettera che ne è scaturita esattamente trenta anni fa. Era proprio così che iniziavi a scrivere a Marco Lodoli, in una intensa lettera poi diventata un libro dal misterioso titolo *Istruzioni per l'uso del lupo* (Castelvecchi 2002 e Elliot 2012). La mia copia della prima edizione l'ho persa in uno dei miei nove o dieci traslochi fatti mentre vivevo a Roma e qualche anno fa ho ricomprato una copia nell'edizione di Elliot. È una lettera che rileggo, e consiglio, spesso a molti perché secondo me ha ancora molte cose da dire, soprattutto a chi legge i libri. Si può recensire un tramonto, dunque? Credo che siamo in tanti, come te, a sentirci davanti alla Natura come quella «persona che viaggia in autobus senza biglietto: piacere di un trasporto rapido e indolore, ineffabile attesa del castigo». Su Instagram ci sono più di dieci milioni di ricorrenze (le chiamano così quelli che lavorano sui social) dell'hashtag #tramonto in italiano per non dire delle bellissime foto che gente da tutto il mondo scatta e condivide. Il fatto è che, nonostante tutte le foto di tramonti con quelle che tu chiami geniali variazioni che possiamo, nonostante tutti i *principe-schi* paesaggi che conserviamo nei nostri smartphone, nonostante gli imprevedibili e imperdibili scorci marini, montani, di borghi che non vediamo l'ora di immortalare e poi condividere sui social, ecco nonostante tutto questo «dispendio di bellezza», niente e riscrivo niente, sembra ancora averci convinto che

dovremmo cambiare le nostre abitudini per rispettare la Natura (in tutte le sue forme) e magari iniziare ad invertire la rotta della nostra efferata violenza anche sulle città storiche, ormai sempre di più trasformate in *esperienze* turistiche (anche nelle migliori intenzioni).

Mi verrebbe da scriverti che no, non sarà affatto la bellezza a salvare il mondo, per fare il verso a tutti quelli che invece sono convinti che sarà così. Sembra proprio che viviamo scissi: da una parte riusciamo ancora a meravigliarci davanti alla gratuita bellezza della Natura e delle cose prodotte dall'uomo, ma dall'altra ci sentiamo davvero temporanei passeggeri che non appartengono ai mondi che attraversano.

Ti scrivo, caro Emanuele, perché la tua lettera-libro nata per occuparsi *soltanto* di critica letteraria, in realtà trova parole perfette per raccontare «l'esperienza del lupo», quella metafora che ci ricorda «l'incontro fra la scoperta di essere minacciati e la necessità di continuare [...] a respirare». Quella tua lettera e tutte le cose che tu hai seminato scrivendola mi sembrano ancora più che mai attuali perché ribadiscono un legame tra la letteratura e le cose dell'uomo. Mi viene da dirti che sì, è ancora viva la lezione di Pier Vittorio Tondelli, perché c'è sempre bisogno che qualcuno abiti quel discrimine, quel «confine molto difficile a volte largo come un burrone a volte sottile come un capello: quello che unisce e separa *le cose che si scrivono e le cose che accadono*». Pensa che mentre tu ti chiedevi trenta anni fa se ci fossero ancora lettori di Tondelli, il magazine «Rivista Studio» ha organizzato la lettura di tutto *Altri libertini* in una notte

alla Triennale di Milano. Ma allora cosa c'entrano i tramonti con la cura del creato, la minaccia del riscaldamento globale con Tondelli, l'esperienza del lupo con la letteratura e i libri?

Come lettore anche io sento di avere un grandissimo debito con la letteratura e insieme al debito ho anche un grande timore: io non vorrei che tra un dibattito sulla troppa autofiction che si pubblica e un'altra discussione su quanto il mercato editoriale sia parcellizzato e atomizzato, che tra articoli in difesa dell'efficacia dei booktoker e uno di denuncia sul proliferare delle scuole di scrittura e su tutto quello che riguarda l'industria culturale, io non vorrei proprio che mentre si discute e si parla più dell'efficacia narrativa di alcuni testi che sono poi perfetti per diventare film e serie tv per le piattaforme digitali, ecco io ho paura che non ci rendessimo conto che tutti i libri del mondo non ci stanno difendendo. Nel dicembre del '94 tu eri stato profetico e rileggerti è un voler prendere in prestito quelle parole di un uomo che grida nel deserto: «Perché la nostra civiltà si sentiva difesa dalla letteratura, e invece la letteratura ci sta abbandonando. Pensavamo che Primo Levi avesse scritto in quella sua prosa meravigliosa [...] *Se questo è un uomo* perché non ci fossero più campi di sterminio. E invece, li abbiamo rivisti in televisione: gli stessi [...] fili spinati – ma a colori, mentre quelli nazisti erano in bianco e nero. Vuol dire che *Se questo è un uomo* o il *Diario* di Anna Frank hanno perso la loro guerra. Sono diventati dei libri: oggetto di ipotesi e di valutazioni tutte astratte, magari difformi, ma comunque complici di un'ideologia a basso rischio, nella quale un libro sta in un luogo e la Bosnia in un altro».

Mentre rileggevo queste tue parole, di trenta anni fa, davanti a me scorrevano le immagini dei campi dei migranti in Libia e quelli qui in Italia, la strage di Cutro, il corpo del piccolo Alan Kurdi in Turchia, l'invasione dell'Ucraina, i nomi di tutte le donne vittime dei femminicidi, i talk in tv in cui si parlava di un libro di successo in cui è scritto che gli omosessuali non sono normali. Mentre

scrivevo questa lettera è accaduto poi l'inaudito: ad un violento attacco di Hamas in Israele, che ha rapito più di 240 ostaggi tra cui bambini, anziani e operatori di pace e ha causato migliaia di morti, è seguita una terribile risposta del governo Netanyahu nella Striscia di Gaza, e nonostante gli sforzi per una tregua e le incessanti richieste di un cessate il fuoco, si continuano a contare anche a Gaza migliaia e migliaia di morti di palestinesi innocenti. In questo periodo pronunciare la parola «pace» è così banale, si passa per essere degli sprovveduti, ingenui e incapaci di comprendere la complessità della «guerra». E così dal tramonto, con i suoi colori che vanno dal rame al rosso di un incendio, si è fatto buio anche in questa lettera e siamo in balia di feroci bestie affamate.

Karl Ove Knausgård, nel suo libro *Fine*, racconta l'ascesa di Hitler e dell'antisemitismo in Germania come qualcosa che prima ha avvelenato il linguaggio e solo in un secondo momento è diventata un progetto sistematico, e tutto questo fa paura se pensiamo che nelle scorse settimane a Parigi, su alcune case, sono state dipinte delle stelle di David mentre al cimitero ebraico di Vienna sono state disegnate delle svastiche. Ma allora è vero che *Se questo è un uomo* non ci proteggerà? Mi sembra a volte che tutti i libri che mettiamo in bella mostra sulle nostre pagine social siano come le foto dei tramonti e degli scorci marini. Da una parte le cose che leggiamo e le bellezze che immortaliamo, dall'altra ben distante le scelte di vita che facciamo giorno dopo giorno. Giorni che diventano settimane, settimane che diventano mesi e poi anni. Anni che sembrano così incomprensibili, malvagi, carichi di odio e opachi.

Decenni dove tutti i cambiamenti, così carichi di promesse di progresso, si stanno svelando quali presagi da incubo. *Si possono amare questi tempi?* Dalla pubblicazione della prima edizione di *Istruzioni per l'uso del lupo* forse c'è stato solo un grande evento che ha riguardato tutto il mondo: la pervasività di internet. Ma quella che ci sembrava la nuova grande

rivoluzione, capace di democratizzare alcuni processi della società, di cancellare le distanze e avvicinarci, di ripensare i confini e di arricchirci con le diversità e inaugurare e sviluppare la globalizzazione in cui la guerra è inutile perché fa male agli affari, si sta rivelando una falsa promessa. Non sappiamo ancora bene cosa significhi affidare ad un algoritmo la scelta di cosa sia meglio leggere, vedere, ascoltare. Per non dire delle tematiche più delicate come la salute pubblica e la creazione del consenso democratico. La pandemia e il successo di partiti populistici hanno aumentato l'odio sui social network dove si può spandere il proprio veleno in libertà e dire le cose più orribili, nell'anonimato più o meno organizzato (forse finanziato da qualche dittatore). Su internet si possono condividere false notizie e quello che ci sembrava un nuovo modo per costituire relazioni, intessute su reali interessi, ora ci appaiono tante solitudini organizzate da un algoritmo che sa come monetizzare tutto, anche le passioni che dovrebbero essere le meno remunerative.

Si possono amare questi tempi? Ogni volta, grazie a te, prendo in prestito la risposta di Cristina Campo: «Eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno ed è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba. E certo non intendo con questo l'era dei tappeti volanti e degli specchi magici, che l'uomo ha distrutto per sempre nell'atto di fabbricarli, ma l'era della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire, come le apparizioni e i segni arcani della fiaba [...]».

Caro Emanuele, quando ho iniziato a pensare di scriverti una lettera, per ricordare l'anniversario di un libro che ha significato molto per me, mi stavo convincendo che non basteranno mai tutti i libri del mondo, la poesia, l'arte, la musica e nemmeno i tramonti a proteggerci e si stava insinuando in me il dubbio che forse è davvero inutile continuare a leggere, scrivere, fare arte e comporre musica. È vero, come scrivi tu, che non abbiamo ancora nulla che sostituisca tutte le cose che ho elencato, ma forse è dai tempi delle caverne che continuiamo a

abbozzare graffiti alle pareti e oggi sottolineiamo frasi nei libri, ripetiamo a memoria versi, fotografiamo un particolare di un dipinto, e intoniamo canzoni perché potrebbero liberarci dalla paura dell'inermità. Chi mi ha fatto cambiare idea è ancora Karl Ove Knausgård, che tu hai intervistato a Milano e ricordo che se non ti avessero fermato gli organizzatori di BookCity, saresti andato avanti a dialogare con lui per tutta la serata. In uno dei suoi sei romanzi di *La mia battaglia* leggo: «Quando un attimo dopo mi fermai in cima al pendio a guardare la città che giaceva sotto di me, la sensazione di felicità era così selvaggia che non riuscivo a capire dove avrei trovato la forza di andare a casa, la forza di starmene seduto dentro il monolocale a scrivere, la forza di mangiare, la forza di dormire. Ma il mondo è disposto in modo tale che ti viene incontro proprio in momenti come quelli, la felicità interiore cerca una corrispondenza esterna, e la trova, la trova sempre, anche negli angoli più desolati del mondo, perché la cosa più relativa di tutte è la bellezza. Se il mondo fosse stato un altro, intendo dire, senza montagne, né mari, senza pianure né laghi, deserti né boschi, e fosse consistito di qualcosa di completamente diverso, per noi impensabile, dal momento che non conosciamo altro che questo, lo avremmo trovato comunque bello. Un mondo di *gljo* e *raie*, *ævanbilit* e *koniulama*, per esempio, o *ibiteitra*, *prolufn* e *lopsit*, indipendentemente da cosa diavolo avrebbero mai potuto essere: lo avremmo comunque decantato perché noi siamo così, noi glorifichiamo il mondo e lo amiamo anche se non è necessario, il mondo è il mondo, l'unica cosa che abbiamo». Questo non è l'unico passo in cui Karl Ove rinnova la sua promessa d'amore nel mondo e nel futuro, ma in questo passaggio, rileggendolo, la mia mente ha sostituito la parola «mondo» con la parola «tempo». E quindi credo che sì, si può continuare ad amare il nostro tempo perché è l'unico tempo in cui ci è permesso leggere, scrivere, cambiare, fare arte, provare paura e vivere. Il nostro tempo è l'unica cosa che abbiamo.

Manuel Orazi

Addio a Gino Giometti, estimatore di Robert Walser

«Il Foglio», 29 dicembre 2023

Il filosofo e traduttore, dopo aver codiretto Quodlibet, ha fondato la Giometti & Antonello contribuendo con grande qualità alla cultura italiana

È mancato poco prima di Natale, come Robert Walser, improvvisamente e senza darne comunicazione a nessun altro se non alla sua compagna Milena Ibro e al figlio Milo. Gino Giometti era nato a Montepulciano nel 1964, si era iscritto a filosofia all'Università di Siena dove aveva amato di più il corso di logica del professor Claudio Pizzi di quelli, certo più affollati, di Mario Tronti o Franco Fortini. Dopo qualche anno si trasferì a Macerata per seguire un filosofo allora al debutto della sua carriera universitaria, Giorgio Agamben, con cui lo studio sconfinò immediatamente nella vita in comune insieme con un gruppo di studenti (Stefano Verdicchio, Elettra Stimilli, Alejandro Marcaccio, Daniele Garbuglia e altri) articolata in lunghe notti di discussioni, di seminari su Spinoza sul monte Conero, di viaggi a Parigi. Ne resta una prima traccia nella rivista «Marka» curata da Clio Pizzingrilli a Ascoli Piceno. Il supplemento al numero 26 del 1989 conteneva infatti alcuni testi inediti di Walser «venuti alla luce dopo la morte dello scrittore», tradotti da Gino. A corredo del volume c'erano anche un saggio di Ginevra Bompiani, uno di Gianni Celati e, oltre a quello di Pizzingrilli, *La comunità che viene* di Agamben che l'anno dopo darà il titolo a un libretto pubblicato da Einaudi 1990. Un paragrafo si intitolava «Quodlibet», che sarà poi il nome delle edizioni

fondate nel 1993, quando cioè Agamben lascia Macerata per andare a insegnare all'Università di Verona. Gino, Stefano e gli altri si erano accorti che più di proposte di articoli per una rivista veniva loro naturale proporre libri, nuovi o da ripescare, tanto valeva mettere in piedi una casa editrice che avesse come logo la figura dello stesso Walser. Codiretta da Giometti e Verdicchio, i primi due titoli furono *Una cena elegante*, primo testo dello scrittore svizzero tradotto in italiano da Aloisio Rendi trent'anni prima da Lerici, e *Bartleby, la formula della creazione* di Gilles Deleuze e Agamben. Le analogie tra alcuni personaggi walseriani e quello di Melville, il filo rosso tra il servitore che scompare nell'ingranaggio sociale come una minuscola rotellina (lo scrivano) e il vagabondo che non si lascia fossilizzare in un unico ambiente come nella *Passeggiata* era gettato. Nel 1994 mentre Celati traduceva *Bartleby lo scrivano* per Feltrinelli, con il suo celebre «avrei preferenza di no», Giometti traduceva *Pezzi in prosa* di Walser popolati di figure angoscianti come «L'assassina» o «Schwendimann» oppure capaci di una spensierata felicità come lo sbarbatello dell'ultimo racconto, «Non ho nulla». Del resto Gino era così: capace di imporre una distanza insormontabile fra sé e il mondo, ma anche di piacevoli conversazioni con avventori casuali e no dello storico locale il

Pozzo quando ancora poteva fumare all'interno le sue Gauloises: tra questi l'editore di Liberilibri Aldo Canovari, il musicista Stefano Scodanibbio o un giovanissimo Emanuele Coccia. Raramente altezzoso, Gino era seduttivo per via della sua inflessibile eleganza di adorabile tiratardi. Nel 1995 veniva pubblicata la sua tesi di laurea discussa con Agamben, *Martin Heidegger*. Filosofia della traduzione, che rileggeva tutta l'opera del filosofo tedesco alla luce di questa attività che a suo dire non era solo una funzione bensì una forma autonoma di conoscenza. Lavorando soprattutto di notte, curò due testi di Antoine Berman, il traduttologo che sentiva più affine, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica* (1997) e *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* (2003) dialogando a distanza anche con Michele Ranchetti, portando avanti lo studio in quest'ambito con un dottorato a Torino sotto la direzione di Gianni Vattimo per poi rinunciare alla carriera universitaria senza alcun rimpianto. Poi, mentre la casa editrice stava crescendo aprendo una sede a Roma e aggiungendo nuove collane di narrativa come Compagnia Extra diretta da Ermanno Cavazzoni (con *Celati sullo sfondo*) e di architettura, nel 2013 Gino la lascia dopo vent'anni di condirezione.

Insieme con Danni Antonello – libraio antiquario, poeta e traduttore veneto trasferito a Macerata – fonda la Giometti & Antonello che per un decennio ha portato avanti un ambizioso programma nonostante la prematura scomparsa di Antonello nel 2017. «In un'epoca in cui la produzione e il consumo di testi conosce un ampliamento senza precedenti, ma al contempo l'autorevolezza di autori e opere vacilla in modo quasi irreversibile e la critica tradizionale e le accademie hanno totalmente smarrito la loro funzione di filtro e di indirizzo, il ruolo

dell'editore diviene quanto mai centrale... L'editore deve trovare il coraggio di riproporsi come guida.» Non a caso il primo titolo era quello di Kurt Wolff, l'editore di Kafka, Trakl e Walser, «una sorta di vademecum per chiunque ancora oggi voglia intraprendere questo mestiere». Aiutato negli ultimi tempi soprattutto da Edoardo Manuel Salvioni, in pochi anni Giometti & Antonello ha pubblicato circa sessanta titoli prevalentemente di carattere letterario e poetico, «pagine postume pubblicate in vita» da Georg Büchner a Dylan Thomas passando per Joyce, Mandel'stam, Laurent de Sutter, Carlo Belli, Marcello Barlocco e molti altri. Recentemente aveva assunto una posizione intransigente verso il «Leviatano sanitario», ovvero le politiche del green pass che hanno stravolto la vita quotidiana di chiunque, riavvicinandosi a Agamben che pure ha pubblicato. Gli scritti di Gino, se si eccettua la tesi, sono quasi tutti brevi come la maggior parte della produzione dello scrittore svizzero, ma come aveva notato Stefan Zweig «nell'arte non sono le dimensioni che sono determinanti, ma la perfezione interiore».

Un'irreparabile perdita per l'editoria italiana e per Macerata nello stesso anno della morte di Canovari, ma anche per chi scrive – che ha avuto la fortuna di accompagnarlo per un bel tratto di strada – e per chi ha beneficiato dei suoi preziosi suggerimenti – assist bazleniani – così come gli attaccanti che possono tirare in porta perché ricevono un cross preciso dall'ala, il suo ruolo preferito da giovane giocatore nei brulli campetti poliziani. Gino Giometti ha inseguito un destino non sempre lineare eppure senza mai perdersi veramente, come nella poesia walseriana Troppo filosofico: «Mi scopro risata, tristezza profonda, selvatico intrecciatore di discorsi».

«L'editore deve trovare il coraggio di riproporsi come guida.»

Elisabetta Rasy

Un urlo di libertà per le donne

«Domenica», 31 dicembre 2023



Anne Sexton riscrive in versi fiabe dei fratelli Grimm, scavando nella morale americana e nei risvolti poco presentabili della sessualità

Basta guardare i video di Anne Sexton su YouTube per capire quanto lei e Sylvia Plath fossero diverse: Anne spalanca i suoi bellissimi occhi verdi e intona i versi con una voce profonda e confidenziale da star; Sylvia nelle foto appare sempre come la più brava del college, graziosa e un po' rigida con i suoi abiti accurati di borsista americana che cerca di farsi accettare a Cambridge. Eppure, entrambi personaggi di una stagione di rottura del canone femminile come furono gli anni Sessanta americani prima ancora dell'ondata femminista, sono appaiate per nevrosi, autobiografismo, suicidio. Breve la vita di Sylvia – si conclude a trent'anni nel '63 – un po' più lunga ma comunque breve, quarantasei anni, quella di Anne, che indossò una pelliccia un giorno di ottobre del 1974 e si chiuse in garage col motore dell'auto acceso. Entrambe disperate, ma in modo diverso. Se la ragazza Plath aveva combattuto il suo male di vivere a furia di borse di studio, anche per allontanarsi dal mondo precario, ambizioso e apprensivo della sua famiglia, cercando poi la salvezza nell'amore per un poeta che ammirava, Anne era vissuta nel lusso, non aveva fatto particolari studi e si era dedicata a un matrimonio dell'alta società con tutta la noia e la voglia di adulterio delle signore del suo ambiente. Si dice poi che per entrambe la rivelazione poetica fu la frequentazione dei corsi di

scrittura creativa di Robert Lowell, considerato con i suoi *Life Studies* il capofila della poesia confessionale americana. In realtà non solo esistenzialmente ma anche poeticamente Anne e Sylvia erano molto diverse, così come erano diverse dal pur tormentato Lowell. Ora, a conferma della diversità, esce un singolare poema di Anne Sexton, *Trasformazioni* (La nave di Teseo), attentamente curato e tradotto da Rosaria Lo Russo, una personalissima riscrittura in versi liberi e anche sregolati di diciassette fiabe dei fratelli Grimm, tra le più conosciute come *Cenerentola*, *Biancaneve*, *Cappuccetto Rosso* e altre. Quando pubblica il libro, nel 1971, Anne è una performer navigata, ha creato un suo gruppo musicale ed è ancora circondata dal successo che le ha conferito l'assegnazione del premio Pulitzer nel 1967 per la raccolta poetica *Live or Die*. I versi diventano poi il libretto di un'opera musicale che esordisce nel '73, cioè in un momento in cui la controcultura americana, cui a suo modo Sexton appartiene, sta già diventando un classico. Subito, nell'incipit del poema, entra in scena un Io, la voce di chi sta parlando, ma non si tratta, come giustamente suggerisce la curatrice, di un Io confessionale quanto di una maschera: «Chi parla in questo caso, / è una strega di mezz'età – me». Strega, però, non è certo una maschera qualsiasi: strega è uno degli appellativi più diffusi – gli altri

sono quasi peggio – per una donna che non sta alle regole del gioco sociale: non c'è bisogno di grandi gesti, di azioni memorabili, basta dire le cose come stanno. Ed è qui che la poesia di Sexton incrocia la rivolta femminile. Questa ragazza di bella apparenza e ricca, che arrivava alle lezioni letterarie di Lowell sempre molto truccata, molto elegante, con tacchi vistosi, non ha paura di mettere sulla carta temi e parole che in genere in poesia non avevano cittadinanza come mestruazioni, masturbazione, aborto, tutto il rovescio del corpo femminile idealizzato. E non di solo corpo tratta ma di relazioni che disestano le forze in campo, come incesto, amori lesbici, adulteri impudichi e rivendicati.

In *Trasformazioni* la strega che parla si prende molte libertà con la sua materia, non perché ne sconvolga la trama ma perché le racconta in termini altri, un beffardo terremoto verbale che trasforma il mondo fiabesco in un universo pop. Il lupo di Cappuccetto Rosso «vestito di falpalà» è diventato un trans, il principe di Cenerentola a furia di provare su piedi e piedoni la scarpetta fatata «cominciava a sentirsi un commesso di calzoleria», quanto al cuore che batte in principi e principesse la furia narratrice della autrice-strega lo

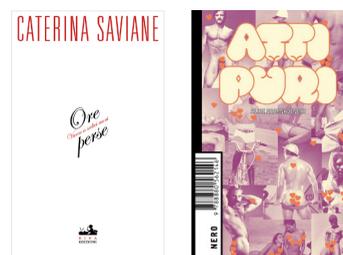
trasforma in uno «scarafaggio senz'occhi, / l'enorme scarafaggio kafkiano, / che corre in preda al panico nel suo dedalo». Gli show televisivi, i prodotti dei centri commerciali, gli psicofarmaci, tutto contribuisce alla riscrittura sovversiva delle sue fiabe.

È vero che un poeta non vive e non sopravvive solo per la qualità dei suoi versi ma anche per le figure e le emozioni, le idee e i sentimenti che incarna, e sia Sexton sia Plath hanno raccontato il disagio femminile e le trame talvolta tirate a lucido della misoginia. Ma poi sulla pagina le strade divergono: Sylvia enfatizza la sua esperienza in versi severi che si appellano al mito, a divinità ctonie e terribili, a un altrove immaginario in cui autobiografia e appassionata sapienza della tradizione letteraria si intrecciano. Anne invece non è e non vuole essere un'autrice colta: è fermamente intenzionata a volare molto in basso, tra i detriti del perbenismo americano, a frugare nei bidoni della morale americana e nei risvolti poco presentabili della sessualità. Travolta da demoni e fantasmi come Sylvia, proprio come Sylvia anche Anne lascia dietro di sé la scia luminosa della sua poesia con qualcosa d'altro: uno spiraglio di libertà in più per le donne che verranno.



Esordienti/confermati

a cura di Lavinia Bleve



D'altronde, si sa, la letteratura italiana, come tutte le letterature, è fatta di poeti dimenticati, di ragazzi terribili che sanno come farsi odiare. Una lista infinita. Abbiamo letto i loro libri e dei loro volti non abbiamo che qualche introvabile fotografia. Non possiamo dire altro, se non che sono le poetesse e i poeti della notte breve. Faremo i nomi quando servirà. Quando ci chiederanno da chi abbiamo imparato ad andarcene nottetempo in via Giolitti, sapremo rispondere.

Ore perse. Vivere a sedici anni è stato pubblicato nel 1978 da Feltrinelli nella collana Franchi narratori e dopo quarantacinque anni la casa editrice Rina restituisce al lettore l'esordio selvaggio, arrabbiato e coraggioso di una diciottenne la cui scrittura è precisa, analitica e matura.

Saviane racconta, esamina, guarda la sua vita, e il lettore resta intrappolato nelle parole dell'autrice perché le riconosce attuali e vive e avverte subito la necessità di chi scrive di definire sé stessa sempre attraverso l'altro – per riscoprirsi somigliante e altrettanto povera oppure diversa e quindi più ricca.

L'autrice si presenta al lettore come figlia di un padre cui a volte si sente di assomigliare, con il quale vive e in compagnia del quale scrive: «Il battito delle due macchine al lavoro è qualcosa di angoscioso e meccanico. Sembra impossibile che da un tale rumore escano fuori cose belle, e infatti è difficile credere che nascano belle cose. Sembriamo due musicisti allo strumento che si danno le note con i tasti: non siamo neppure troppo intonati. C'è da sperare che almeno a lui piaccia quello che scrive» – e che spesso non comprende: «Da quanto tempo non sto con mio padre? Quanto tempo speso a non conoscerci, a non capirci. Ma cosa dovrei dire adesso che sento i miei pensieri giocare agli autoscontri con i suoi?»; «Lo conosco? Come posso dire di conoscerlo? Lo conosco come firma in grassetto, in fondo ai suoi articoli. Eppure vive, vive a Roma. Ma allora cos'è che s'è incrinato, che non capisco?»: «Mio padre è un prodotto della stampa. Che frase solenne»; altre volte Saviane si racconta attraverso sua madre, che la rimprovera di essere «una tedesca, fredda come tuo padre. È possibile che tua madre ti faccia schifo?» e a cui spiega «no, mamma

cara, non è questione di schifo, ma per favore non litighiamo come al solito che mi viene male alla pancia per tutto il resto del giorno. Non ti offendere sempre di tutto, madre di famiglia. Ti amo, ti adoro, ma il bacio non lo voglio; non aggredirmi più con i tuoi dubbi; ti amo, come devo dirtelo che ti voglio bene? Ma senza baci».

È la narrazione del rapporto con gli amici il tramite con cui il lettore conosce meglio Saviane e quello che ritiene essere il suo posto nel mondo: Silvana che si sposa giovane – «Potevo essere io al suo posto. È come una mazzata questo pensiero. A diciassette anni con la pelliccia, la casa da pulire, il pranzo in caldo per il marito affaticato e stronzo» – e Caterina che assiste al suo matrimonio compatendo l'amica ma mai odiandola per la sua scelta – «Ma sì, le voglio bene, mi è persino simpatica in quella sua ingenuità nascosta male. E poi che significato può avere, in certi momenti, odiare? Io non odio, la vita è difficile da giocare, la posta è la propria felicità: perdo spesso, non sempre»; Monica che è maestra del «facciamo, prendiamo, partiamo» – «Intanto allenati con noi, organizzaci i divertimenti e le gite, dispensa buoni consigli e raccomandazioni per fare bene l'amore platonico di gruppo»; Franco che è compagno di camminate «lungo l'imbarazzo della vita» – «ci domandiamo se vale la pena di sprecare la vita a guadagnare soldi. Che brutto rogo la rinuncia. Rinunciamo insieme, Franco»: «La nostra unica risorsa è la giovinezza. Giovani come siamo potremmo avere la forza di sfidare l'eternità del mare e del cielo, eppure mi sento quasi veterana»; i coetanei maschi contro cui Saviane si scaglia perché vede in loro il seme del maschilismo – «Frilovatevi le palle col frilav», «Smettetela di gonfiarvi di intellettualismo inutile, smettetela di citare nomi grossi che suonano a vuoto nelle vostre contraddizioni, smettetela di fare cultura per ricadere nella volgarità dell'inedia con il cazzo in mano», «Il passato serve al presente non per continuare ad andare indietro, ma per spianare un futuro senza ostacoli di errori già fatti. Lavate i piatti, coglioni di rivoluzionari».

Conclusa la lettura, il lettore fatica ad abbandonare il libro perché avverte il vuoto di qualcosa cui non sa dare nome ma che è lo stesso narrato dall'autrice – «Quando vi ho perso amici miei? Vi ho persi quando vi ho amato, da quando ho cominciato ad amare. E di chi sono innamorata? È possibile non trovare niente che mi ricordi un po' d'amore? Dio, che fatica camminare con i piedi presi a prestito da chi niente più può prestare se non a strozzo, con il ricatto della vita» – e allora ritorna alla bella prefazione di Luciano Funetta a questo esordio – che è riuscita a rubare a *Ore perse* i fantasmi e i cani che abbaiano nella «notte breve»: adesso comprende «di trovarsi al cospetto di una materia in dissoluzione», che, «quando si tenta di dare un nome a questa materia, le parole mancano» e sa che, dopo questo libro, «Caterina Saviane non pubblicherà più neanche una riga di prosa. Qualche poesia su una rivista chiamata «Il lettore di provincia», nient'altro». «Tutti, in fondo, abbiamo paura di due cose sole: il fascismo e l'amore»: il lettore vorrebbe dire a Saviane che è ancora vero, mentre pensa che la paura più grande per chi ama leggere è non poter più aspettare il prossimo libro di un'autrice di cui si è innamorato e allora deve lasciare andare questo.

E così ci separiamo: Caterina Saviane, la ragazza di cui non so niente, nel suo tempo e io nel mio.

Caterina Saviane, *Ore perse. Vivere a sedici anni*, Rina

ALTRI PARERI

«*Ore perse* è il romanzo-diario dei sedici anni di Caterina e dentro c'è tutto il suo crescere, senza riserve. È la cronaca e il tentativo di afferrare i suoi pensieri, dialoghi e ricordi, espressi con una lingua così precisa

e lucida da bucare il confine della sua esperienza personale e aprire una finestra sull'universale. Il suo acume sgomenta, le sue battute spiazzano.»

Livia Chiriatti, «Il Foglio»

«Saviane racconta benissimo lo scorrere lento del tempo nella prima giovinezza, la sua convivenza con una massa di fannulloni, con la chitarra tra le mani e una sigaretta accesa ai margini della bocca. [...] La scrittura stessa sembra consumarsi nel ritmo di ogni pagina: si avverte, nella scelta di ogni parola, la ricerca di un suono abilmente cadenzato e di una forte liricità.»

Beatrice Sciarrillo, «L'Indice dei libri del mese»



La cosa va avanti un pochino e comincia a piacere anche a me il movimento ritmico delle chiappe di Bob, immaginare il suo pisello nella fica buia di S. Mi arrapa vederlo finalmente scopare con lei, umiliato ed eccitato insieme, ma poi a Bob si smonta l'erezione. Romantico del cazzo, non ha retto la tensione.

Dovendo morire, preferisco morire arrapata che affranta.

Atti puri è una raccolta di sei racconti pornofuturistici e il lettore già dal primo tributa all'autrice il merito di essere riuscita a rendere quello che racconta credibile e molto plausibile, senza mai sfiorare la volgarità o l'offesa a una qualche morale del presente: in «L'allevamento» all'azienda BioSperm «selezioniamo i migliori esemplari di maschio umano, li curiamo sotto ogni aspetto, controlliamo ogni loro forma di intrattenimento, li nutriamo solo con cibo bio, li facciamo vivere almeno quattro ore al giorno all'aria aperta e li mungiamo regolarmente per offrirvi un prodotto sempre fresco e dalle proprietà intatte», usato per guarire svariate patologie; in «Piccola così» un apparecchio è in grado di rimpicciolire le persone e per una coppia di fidanzati diventa una nuova versione di sesso a tre e di verità; in «Comfort food» astronauti italiani vengono rapiti da alieni provvisti sia di pene che di vagina che chiedono loro una dimostrazione di sesso fra umani e sono costernati dallo scoprire che sulla Terra chi possiede uno non ha l'altra; in «La stanza preferita del Presidente», unico racconto senza voce narrante femminile, al politico è messa a disposizione una camera che riproduce in carne e ossa ogni categoria di preferenze sessuali disponibile sui siti porno; in «La scala su cui esistiamo» il Messia esaudisce un desiderio e la protagonista gli chiede di avere il pene per un giorno – «Ho voluto un cazzo perché ero curiosa di sapere che effetto fa, cosa si prova, cosa provano i maschi. Volevo vedermi dalla prospettiva del cazzo e magari capire perché sono sola»; in «Il pollice del panda» la razza umana è in via di estinzione e i panda la obbligano alla riproduzione – da un libro maschi e femmine prigionieri degli animali impareranno «come nascono i bambini. Se non mettiamo il cazzo nella vagina non succede nulla perché nascono solo così, tutto il resto si può fare» e scapperanno dallo zoo.

Il sesso raccontato da Scornajenghi genera liberazione e forza: «Incredibile come ci si può sentire appagati dopo un pompino, comunque. Non sono mai stata così sicura di me entrando in un locale»; «E mentre lo sperma esce sento che porta con sé un sacco di roba, residui di tristezze, un paio di pantaloni che odiavo da bambina, quando non mi hanno preso alla scuola di cinema» – «Esce dal mio cazzo anche Mario, con le sue critiche sulle mie mani, i miei capelli, i miei vestiti, poi mia nonna, i baci che non ho dato per paura

e quelli che ho dato solo perché era la cosa più facile da fare, lo sperma è un flusso a intermittenza che non smette mai del tutto, ogni cosa si disintegra nella luce man mano che esce, fino allo schizzo finale, che mi ritrova a ridere e venire insieme, una vertigine, sento che potrei spiccare il volo». L'atto sessuale crea legami fra persone che non si conoscono e dissipa rabbia e gelosia: «Lui guarda me e la ragazza, è frastornato, ma la mia complicità deve averlo in qualche modo rasserenato (e questo mi dà uno strano potere, come se sapessi qualcosa che lui non sa, ovvero che le cose non stanno così e che gliela farò pagare, e questo mi allontana da lui e protegge dalla sua influenza. O forse invece è solo rabbia)»: «Quando la rabbia e l'eccitazione si combinano, succede una strana magia: si consuma la prima e cresce la seconda»; «Potrei baciarla se volessi. È incredibile come certe tensioni e confini possano svanire quando ci si ritrova insieme nudi ed eccitati. Sappiamo tutti cosa dobbiamo fare»; «Quando sono arrapata è come se portassi le mie paure più profonde in gita alle terme. Se ne stanno lì a sciacquettarsi, incredibilmente gestibili e ammorbidite, e mentre guardo Mario e Asia li trovo eccitanti».

Il maschio esce sconfitto da questi racconti perché ha bisogno di essere legittimato dall'esterno nella sua sessualità, ora da robot – «I droidi sono programmati per reagire ai suoi stati d'animo. Quindi anche in questo momento provano a dirgli che oggi è particolarmente bello; che la sofferenza tira fuori dai suoi occhi un fascino irresistibile; possono fargli un pompino?» – ora dal femminile che gli impartisce ordini: Poi mi giro verso Paolo.

«Tira fuori il cazzo.»

Lui obbedisce un po' frastornato.

«Leccala.»

Dopo un'esitazione iniziale, forse lo trova eccitante, quindi si sposta e va a leccarle la fica.

«Non ti toccare, leccala e basta» aggiungo.

A lettura conclusa, il lettore riconosce che in *Atti puri* l'autrice ha commesso un solo peccato: quello di scrittura. L'immaginazione di Scornajenghi è intrappolata dalle frasi brevi e da una punteggiatura che non le permettono di respirare e che le spengono l'orgasmo di parole imponendole tempi e modi non sempre adeguati; l'autrice si sforza con costanza per liberare la sua scrittura, che invece rimane arrotondata in dialoghetti che poco aggiungono alle storie, in un colloquiale cui chiede di rendere realistico quello che la sua fantasia ha già reso verosimile e invece lo spoglia di forza, presentando un corpo di paragrafi sempre tanto segmentato la cui nudità più che mostrata è esposta: quello di scrittura – ora che sorridiamo all'odierno maschio dall'alimentazione salutista perché lo immaginiamo allevato per essere munto, al presidente di governo perché gli consigliamo che essere sodomizzato dal primo ministro asiatico può giovare alla sua autostima, ai panda perché spiegheremo loro che il sesso fra umani è meccanico e noioso solo se volto alla riproduzione, «e stringendoci e baciandoci, ci arrapiamo di nuovo, ci viene voglia di festeggiare ancora e ancora e di volerci bene. Ci toccheremo fino alla fine dell'umanità» – rimane purtroppo un peccato che difficilmente il lettore può perdonare all'autrice di un libro originale e coraggioso.

Alice Scornajenghi, *Atti puri*, Nero

ALTRI PARERI

«Lo sguardo di Scornajenghi – copywriter e direttrice creativa, che ha pubblicato diversi racconti su riviste e antologie – sfugge alle convenzioni e alla morbosità dando vita a pagine eccitanti, ironiche, dolci, malinconiche, spirituali.»

Valentina Della Seta, «Gq»

«Leggere *Atti puri* è stato un esperimento sconvolgente. [...] La sfida fantascientifica di quest'opera [...] mi è sembrata soprattutto quella di immaginare un mondo in cui il sesso è solo bello, non è considerato degradante e non è ammantato di senso di colpa secolare o di giudizio asfissiante. L'effetto non è banale, perché quello che accade ai personaggi di questo libro è controintuitivo per chi non ha mai provato a liberarsi da queste trappole mentali.»

Valerio Coletta, «Esquire»

Giusto qualche parola

a cura della redazione

Se hai paura di diventare adulta e di essere inadeguata, «alla lunga è una faticaccia». Se credi che se non ce la fai da sola hai fallito, «pensarla così ti affossa ancora di più». Se perdi il contatto con te stessa «arrivano il tunnel, la bolla, l'omone nero e la cosa nera tutti insieme». Ma forse «certe volte la luce deve prima spegnersi del tutto» oppure la lampadina deve smettere di funzionare e, per quanto sembri impossibile, che non funzioni più «non deve farti credere al buio eterno» perché puoi trovare un modo per cambiarla. Forse, se zittisci il vortice di pensieri neri con qualcosa che ti piace – il disegno, la musica –, allora questa forma di autodifesa ti porterà via dalla confusione e dalla tristezza verso un luogo e un tempo che potrai capire.

Questa graphic novel sembra illustrarsi da sola, perché Ambra Durante sa bene che il mondo dei giovani contiene tutta l'esuberanza e l'anarchia dell'unione di immagini e parole. Un modo inedito per parlare del male oscuro.

Ambra Durante
Black Box Blues
Keller



Per Magris la morte di Giulio Bollati è «una ferita che impoverisce la vita di chi, come me, ha avuto in lui un fratello maggiore, da cui ha ricevuto molto, e sente la mancanza della sua presenza fraterna, della sua amabile saldezza da gran signore, ricca di humor, venata di un'ombra di malinconica timidezza e celata da un'aria sorniona, dal disincanto di chi sa come vanno a finire le cose, ma sa incantarsi per esse». Le memorie di Bollati sono minime perché solidificate, dense e impresse: una gita, l'incontro con il conte Leopardi nel suo gran palazzo («tutto spirava giovinezza e felicità recente»), cenni di Cina ostile e il tartufo per la signora Kruscëva, «il prepotente bisogno di mettersi in viaggio», il *Grand Meaulnes* come modello di formazione, l'educazione alla musica («un diletterantismo approssimativo»), i fiori rosa dell'oleandro, il Molise che affiora improvviso, e Parma, città natale, ormai lontana e poco indulgente.

Giulio Bollati
Memorie minime
prefazione di Claudio Magris
Bollati Boringhieri

