

LINGUAGGIO – GENNAIO 2023

# JUST-LIT

*Rivista letteraria e di pensiero*

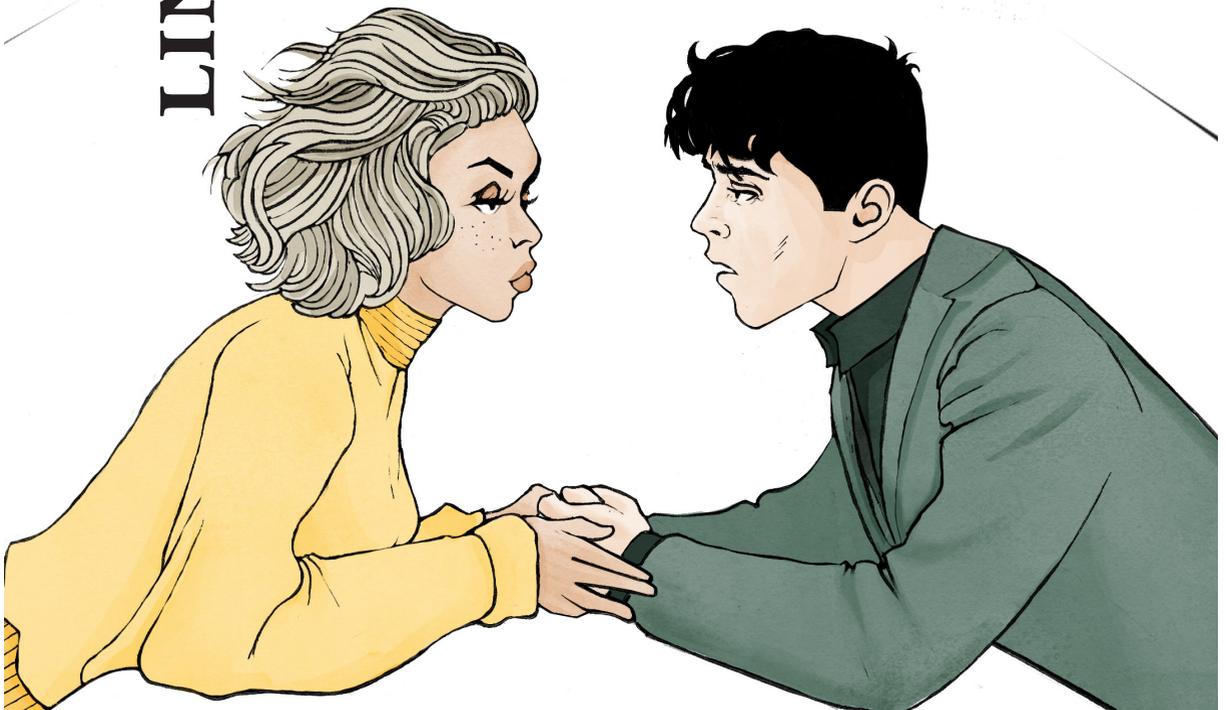
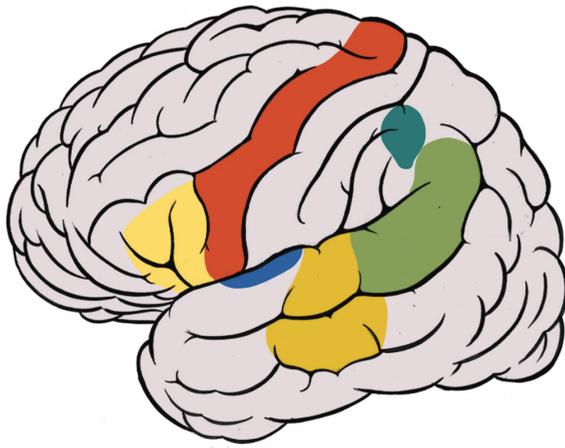


Immagine di copertina e illustrazioni degli interni: Davide Taiana  
Realizzazione grafica e redazione a cura di: La Matita Rossa

Nessuna parte di questa rivista può essere riprodotta, memorizzata su qualsiasi supporto o trasmessa in qualsiasi forma e tramite qualsiasi mezzo senza un esplicito consenso da parte dell'editore. Tutti i testi prodotti in questa rivista sono di proprietà degli autori.

Copyright © La Matita Rossa 2023

<https://lamatitarossa.it>

Gennaio 2023

## In redazione



**Rossella Monaco**  
Direttrice editoriale

È nata a Vaprio d'Adda (MI) nel 1986. Ha fondato lo studio editoriale La Matita Rossa. Scrive e collabora con diverse realtà in qualità di traduttrice ed editor. Ha tradotto inediti di Dickens, Thoreau, Verne e Fitzgerald. Tra le sue ultime traduzioni *Elisabetta. La più amata di Matthew Dennison* (Giunti, 2022), *Tra Russia e Cina di Colin Thubron* (Ponte alle Grazie, 2022) e *La linea rosa* di Mark Gevisser (Rizzoli, 2021). Ha scritto *I grandi eroi della montagna* (Newton Compton, 2019), *Storie e segreti delle grandi famiglie italiane* (Newton Compton, 2021) e *Breve storia di Bergamo* (Newton Compton, 2022). Legge manoscritti in lingua e in italiano, svolge editing di saggi e romanzi e revisioni di traduzioni; è agente letterario e docente di corsi di scrittura e traduzione.



**Sara Meddi**  
Responsabile di redazione

Responsabile di redazione della Matita Rossa. È laureata in Lettere moderne. Ha seguito il corso principe per redattori di Oblique Studio, il corso sull'editoria digitale dell'Università della Tuscia e un master in grafica editoriale; oltre a diversi corsi di editing e scrittura. Si occupa di redazione (impaginazione, correzione di bozze, editing e coordinamento redazionale) per diverse realtà editoriali italiane tra cui BUR, Giunti, Newton Compton, Ponte alle Grazie, Rizzoli e ROI. Traduce dallo spagnolo e dall'inglese. Conduce laboratori di scrittura, in aula e online.

## Contributors



**Gabriele Ajello** nasce nel 1977 a Palermo; è psicoterapeuta dal 2013. Nel 1996 inizia la sua carriera di regista. Realizza diversi lavori, tra cui il documentario *Vucciria* e il cortometraggio di finzione *Frenz* liberamente ispirato al racconto *Il migliore amico del cane* di Jonathan Carroll. Direttore artistico del Festival internazionale di cortometraggi SorsiCorti dal 2010. Suona in una band. Ha pubblicato diversi racconti in raccolte e riviste. È co-redattore della rivista di Psicologia analitica, *Enkelados*, edita da Nuova Ipsa Editore.



**Claudio Calzana**, scrittore secondo la carta d'identità, flâneur per indole e disciplina. È stato insegnante, titolare d'impresa e direttore dei Progetti Editoriali e Culturali per Sesaab, azienda del settore quotidiani. Nel 2004 ha vinto il premio Galbiate per un racconto, dal quale – su sollecitazione di Andrea Vitali – è nato il suo primo romanzo, *Il sorriso del conte* (2008). Altri due suoi romanzi, *Esperia* e *Lux* sono stati pubblicati da Giunti Editore. Molti i lavori svolti nel corso della sua vita, una dozzina secondo calcoli recenti. Ha scritto nel tentativo di fare ordine. A suo dire, ha solo complicato le cose. Il suo sito è [www.claudiocalzana.it](http://www.claudiocalzana.it).



**Letizia Fusini** è nata a Orbetello (GR) nel 1987. Ha studiato Lingua e cultura cinese a Roma e Pechino e dal 2011 vive a Londra dove ha conseguito un dottorato sulle opere teatrali del premio Nobel Gao Xingjian. Ha pubblicato saggi in riviste internazionali e volumi collettanei e ha insegnato storia del teatro cinese al Goldsmiths college di Londra e teatro Shakespeariano alla University of Essex. Attualmente lavora come bibliotecaria alla University College London, è ricercatrice post doc alla School of Oriental and African Studies e lettrice editoriale.



**Giulia Sabbadin** è laureata in Editoria e Scrittura presso La Sapienza di Roma; si è occupata di correzione di bozze; ha poi continuato il suo percorso di formazione con il master in Editoria presso l'Università degli Studi di Verona e alcuni corsi di traduzione editoriale.



**Davide Taiana**, è illustratore, concept artist, fumettista. Il suo lavoro è disegnare, non importa come. Dopo diversi anni a lavorare come tatuatore ha deciso di diplomarsi in Fumetto e Concept Design presso la Scuola Mohole di Milano. Finiti gli studi ha ricominciato a tatuare. Oggi collabora con diverse realtà editoriali e nel mondo del cinema. È un appassionato di musica. Su Instagram è: @still\_november.



**Carmelo Vetrano** è nato nel giugno del 1975. È originario di San Pancrazio Salentino, in provincia di Brindisi, ma vive a Verona dal 2006. Alcuni suoi racconti sono apparsi su riviste e siti letterari come Cadillac, Pastrengo, Cattedrale, Grafemi, Purpletude, Penelope Story Lab, LeccePrima e Risme. Un racconto è uscito anche nell'antologia *Ti racconto una canzone* pubblicata nel 2022 da Arcana. Sempre nel 2022 è uscito per l'editore Laurana il suo primo romanzo intitolato *Il censimento dei campioni*.



**Danilo Zagaria** è biologo di formazione. Vive a Torino, dove lavora come redattore freelance, scrive di libri, scienza e ambiente su diverse testate (fra cui La Lettura del Corriere della Sera ed Esquire Italia) e progetta attività di divulgazione scientifica. Nel 2020 ha fondato la rivista letteral-scientifica Axolotl, disponibile gratuitamente sul suo sito La Linea Laterale. Nel 2022 è uscito il suo primo libro: *In alto mare* (add editore).



**Alessandro Zucchi** insegna Filosofia del linguaggio all'Università degli Studi di Milano. Si è formato negli Stati Uniti, dove ha insegnato per alcuni anni. La sua area di specializzazione è la semantica formale delle lingue naturali. Si è occupato, tra le altre cose, di semantica del tempo, di verità nella finzione, e di semantica delle lingue dei segni.

La call di aprile 2022 per la sezione FICTION è stata vinta da **Gabriele Ajello**.

# INDICE

<i>Editoriale</i>	8
<b>FICTION</b>	
<i>StudioQuality</i> , Carmelo Vetrano	13
<i>Le cose della veranda</i> , Gabriele Ajello	22
<i>La poesia e gli Dei</i> , H.P. Lovecraft e Anna Helen Crofts	25
<b>APPROFOND-IMENTI</b>	
<i>Le traduzioni inglesi di Lessico familiare</i> , Letizia Fusini	36
<i>Nessuna sensualità</i> , Danilo Zagaria	49
<i>Perché il linguaggio è sorprendente</i> , Alessandro Zucchi	58
<b>LEZIONI DI SCRITTURA</b>	
<i>Il dito nella tazza</i> , Claudio Calzana	71
<b>7 PAROLE</b>	
<i>7 parole per un racconto</i> , Claudio Calzana	83

## Editoriale

Che belle sono le parole! E a volte sono anche brutte, certo, ma sono sempre e comunque belle, pur nella loro bruttezza. Anche quando esprimono significati dolorosi e ci ricordano della nostra provvisorietà. Curiosamente, infatti, le colleghiamo al tempo. Appena dette già ci sfuggono. Appena scritte vorremmo riscriverle. Parliamo e scriviamo perché pensiamo di poter perdere qualcosa perciò lo fissiamo con il linguaggio, lo ricordiamo con le nostre parole-madri. In quanto genitrici ci trasferiscono un codice genetico fatto di frammenti molto specifici, identitari.

Le parole del nostro dialetto, della nostra parlata regionale e locale, le nostre parole, quelle più spontanee e quelle costruite, si muovono all'interno di una combinazione che si ripete.

Possono indicare oggetti, persone, concetti, modi di fare, un qualcosa di astratto ma, sempre e comunque, ripropongono un modello: in base a come parliamo o scriviamo, al tono che usiamo, scegliamo chi vogliamo essere, più o meno consapevolmente. E nella scelta c'è il primo fattore di bellezza, soprattutto se ci si interroga di proposito.

È un *Lessico familiare*, facendo riferimento al noto libro di Natalia Ginzburg, capace di descrivere i rapporti nel nostro mondo sulla base di *sbrodeghezzi*, *sempi*, di sguardi, gesti, odori, aspetti interiorizzati sopra a cui attacchiamo sentimenti e pensieri e intenzioni.

Ma cosa succede quando io e te non utilizziamo lo stesso codice? Per esempio, cosa accade quando di queste parole così familiari e uniche dobbiamo proporre una traduzione in lingua straniera?

Il linguaggio è costretto a trovare altre forme, simili, ma non proprio le stesse. Il traduttore è obbligato a “dire quasi la stessa cosa”, come Umberto Eco suggeriva. Si mette quindi in atto un trasferimento, da un linguaggio a un altro e con esso anche la trasposizione del pensiero, del modello personale e culturale che questo linguaggio descrive.

Inevitabilmente si crea quella che potremmo anche definire “una citazione”. Segno dei nostri tempi, come un *détournement*, la citazione viene riportata con delle modifiche che vanno a produrre uno scarto di significato, fuori contesto, mescolando a volte registri e riferimenti differenti.

E se considerassimo che ogni cosa che abbiamo letto e ascoltato e visto ci ha influenzato e reso quel che siamo e diciamo e scriviamo oggi, in fondo tutto sarebbe citazione: ci ha reso diversi, nuovi, costruendo dentro di noi castelli creati con i mattoni recuperati di un antico monastero.

Lo scopo del *détournement situazionista* era culturale, politico, ma basta intendere la parola “politico” nel senso di “intenzionale” ed ecco che il linguaggio, soprattutto quando utilizzato con cognizione, è sempre stato “deriva” e sempre lo sarà.

Se il focus si pone sull’intenzione che si dà a un linguaggio, a una parola, diventa inevitabile studiarne l’aspetto comunicativo, inferenziale, simbolico e chiedersi quale sia la “missione trasformativa” di chi parla e scrive: convincere? Intrattenere? Mostrare? Proporre un legame ontologico con il mondo? Distrarre?

Parlare che senso ha per te? Scrivere che senso ha? Secondo Pasolini in una nota intervista Rai, nessuno; per Lovecraft, nel racconto inedito che vi proponiamo in traduzione, ne ha addirittura uno divino, trascendente. In mezzo, ci sono mille gradini che ci porta-

no a un tempio. Quando parliamo e scriviamo, ci accostiamo con consapevolezza alle parole, ascendiamo per produrre un qualcosa, fatto di codici e simboli, cerchiamo “dentro” per dire “fuori”, siamo in un luogo molto preciso, che per alcuni è del tutto prosaico, per altri sta a metà tra l’umano e il divino, per altri ancora è pura fede. Dipende da come ci si prende. Una questione di chimica.

C’è chi si è chiesto se non sia così anche per le piante, per il regno vegetale e quello dei funghi. Ci sono segnali non umani che ancora non riusciamo a interpretare, forse perché semplicemente li vediamo ancora troppo con il “nostro” di linguaggio: ma gli alberi parlano, e i funghi sono la loro rete di comunicazione, o così sembrerebbe.

La parola che è chimica, quindi. E la parola che si fa fisica, diventa oggetto. Per osmosi ci compenetra. Quando pronunciamo qualcosa diventiamo *quella* cosa. Oppure la diciamo per distaccarcene, per esorcizzare. In entrambi i casi, siamo fatti della stessa sostanza di quel che diciamo e scriviamo... o era dei “sogni”? Che differenza fa sul piano simbolico?

Il sonno del linguaggio può generare mostri, o visione, ed è in noi che si fonde l’ambivalenza. Ancora si dibatte sul fatto che esista o meno una grammatica universale, una valenza, appunto, innata nel bambino. C’è chi cerca di capirlo studiando il linguaggio delle api o delle scimmie, andando ad approfondire il campo delle inferenze che è vasto quanto è vasta la gamma della vita. Una catena di nucleotidi, per ognuno diversa, seppur creata a partire dalle stesse unità.

E in quest’elica di esistenza, che gira su se stessa senza mai poter prescindere dal tempo, diciamo anche senza dire o dicendo altro: qualcuno ci intende, qualcun altro no, perché è su un altro gradino e non gli è possibile sentire. A volte comunichiamo sulla base di parole che contengono mondi (per noi) e vuoti (per altri). Ecco perché è così difficile capirsi.

Nessuna parola è davvero identica a un'altra, pur essendo la stessa. Immagina a inserirla in combinazioni quasi infinite: contesti, suoni, impliciti, scelte lessicali, ritmi. C'è una lingua comune e poi c'è una lingua solo tua che sempre tua resterà, pur modificandosi. Una lingua che puoi mettere su carta, e diventerà stile, nel caso della scrittura. Una lingua che puoi far vibrare e suonare con l'espressione.

Ecco perché la parola è bella. È la tua impronta nel mondo; è l'impronta del tuo pensiero e della tua voce fisica, del tuo corpo interiore e esteriore, del tuo amalgama chimico. Sei tu. Prenditene cura.

Rossella

# FICTION



## CARMELO VETRANO

### *StudioQuality*

La donna con le spalline gli aveva ricordato il suono della parola *stracuenzu*. Lui e Luisa erano sul pullman che li accompagnava in aeroporto, lei con gli occhi su un manga, lui sul finestrino; fuori scorreva il cartellone pubblicitario di un festival canoro del brindisino e la donna con le spalline stava proprio là in mezzo: sorriso, capelli cotonati e *spalline*. Un fantasma che arrivava da un'altra epoca. Come *stracuenzu*, parola che da quando viveva a Brescia non aveva più usato, e neanche pensato. Per merito di quella, gliene erano scrosciate in testa altre che non sentiva più da molto tempo, *rummatu*, *'ntartieni*, *'mpuzza*. Perfino i suoi genitori, che avevano sempre parlato in dialetto, le avevano eliminate dal loro vocabolario. Gli venne in mente che da qualche parte esistevano delle tracce: per esempio, quando lui e suo fratello erano piccoli, i loro genitori registravano le voci della famiglia su cassette che poi riascoltavano su un mangianastri della Philips. Mangianastri, radio, radioregistratore. Non era mai chiaro come cazzo si chiamava. Quella radio era stata per anni su un mobile in cucina e, adesso, mentre il pullman parcheggiava dentro l'aeroporto, si rese conto che non la vedeva più da molto tempo. Né quella né le cassette. Suo padre, che non aveva mai avuto nessun interesse per la memoria, poteva aver buttato tutto.

Quando entrarono nell'atrio Luisa lasciò cadere il borsone per terra e si girò dalla parte del bar, l'odore di cornetti, caffè e focacce

non si poteva ignorare. Una spazzatrice meccanica puliva il pavimento con un rumore fortissimo, e l'uomo che la guidava fece una piccola curva per non investirli, lui si spostò all'indietro di mezzo passo, ma fu un movimento inutile, la spazzatrice li aveva già superati. Anche se il rumore non era più così forte aspettò che fosse più lontana per dire: «Devo trovare la radio».

Luisa era stata in Puglia per la prima volta, lui non sapeva ancora se le fosse piaciuto: il posto, il clima, le persone, il letto piccolo dove avevano scopato. Durante tutto il tempo della breve vacanza aveva capito da alcuni segnali che la sua famiglia le stava simpatica, e a lui aveva fatto piacere, anche se la famiglia che si era mostrata a lei non era la stessa nella quale lui era cresciuto: una specie di replica stucchevole e paracula che reagiva come un pubblico festante a ogni frase della ragazza. All'inizio gli aveva dato fastidio, ma ora che si avvicinavano all'aeroporto sentiva che quel fastidio evaporava e lo alleggeriva. Comunque, tutto questo sarebbe stato un buon argomento per il viaggio. Tolto il tempo per l'imbarco, quello per un caffè e una pisciata, avrebbe riempito quello del volo. Si sarebbero fatti qualche risata. Lei sorrideva, la vista di un bar così a portata di mano l'aveva messa di buonumore. Uno sbadiglio piccolo le cancellò il sorriso, mentre una voce femminile si diffondeva nell'atrio dagli altoparlanti per annunciare che l'imbarco del loro aereo sarebbe iniziato tra pochissimo. Puntò il naso verso il bancone del bar, le sue narici si gonfiarono come minuscoli bignè.

«Ho proprio voglia di un cornetto.»

Lui avrebbe voluto dare un morso al suo naso.

«Ho paura che la butti. Sempre che non l'abbia già fatto.»

«Ma di che parli?»

«Senti, io torno domani. Devo trovare quella radio e metterla al sicuro.»

Lei deglutì, un bolo di verità le scese in gola, scorreva lungo il collo.

«Ma che dici?»

«Sai cosa ha fatto con il giradischi?»

«Sei impazzito?»

«È solo un giorno.»

Lei sollevò il borsone che aveva lasciato per terra.

«Sei serio?»

«Un giorno soltanto, giuro.»

«Ma che cazzo.»

Con le labbra provò a prenderle il naso, ma lei si svincolò con una scrollata di spalle, nello stesso tempo si sistemò la tracolla e si mosse verso la scala mobile che portava agli imbarchi; lui voleva dirle che avrebbe mangiato volentieri un cornetto, e chiederle come si era trovata in quei giorni, ma non c'era più spazio né tempo per quelle parole e riuscì solo a urlare: «Riparto domani stesso». La conosceva abbastanza da sapere che quella schiena che non cedeva alla sua voce, quei passi orgogliosi, e quelle mani che afferravano i capelli per farci una coda volevano dire che forse non l'avrebbe più rivista.

A casa andò dritto nel ripostiglio e cercò in mezzo agli scatoloni sugli scaffali. Nella fila in basso solo bottiglie di salsa di pomodoro e scatole di scarpe su cui erano scritti a pennarello i nomi di sua madre, suo padre e di suo fratello. Solo una aveva il suo nome, erano le ciabatte per quando stava lì. Prese una scala che era appoggiata sul muro di fronte. Suo padre lo raggiunse e gli chiese cosa ci faceva lì. *Dove cazzo l'hai messa*, voleva dirgli lui, ma doveva sempre ricordarsi che ormai loro due erano un adulto e un anziano.

«Dove sta la radio?»

«Dov'è Luisa?»

Si innervosì perché sapeva che la domanda più sensata era quella di suo padre.

«Dov'è la mamma?» chiese poi, per aggiungere una mossa a una partita che giocava solo lui.

«È sul terrazzo a stendere il bucato.»

«Non dovrebbe andarci da sola.»

Suo padre non disse niente, qui il punto l'aveva fatto lui, ma quando vide gli occhi sconfitti e bassi di suo padre si rese conto di aver lanciato un colpo troppo forte. *Imparare a chiedere scusa*, si segnò nella sua agenda mentale. Suo padre impugnò la scala per non farla oscillare, lui gli disse che non ce n'era bisogno, ma suo padre insistette. Prudenza, sicurezza, non correre, stare fermi, tenersi le ali ripiegate nello zaino. Erano lezioni che conosceva a memoria.

Dentro alla scatola che un tempo aveva contenuto un televisore Mivar trovò campionari di tessuti colorati, li sollevò una alla volta per vedere se nascondevano la radio; sollevato l'ultimo, era rimasto solo il fondo impolverato.

«Perché devi buttare le cose?»

Suo padre pensava che gli oggetti fossero solo pezzi di plastica, o metallo, o quello che era. Che il corpo umano fosse fatto davvero come lo insegnano a scuola: non capiva che perdere una vecchia radio poteva essere più dannoso di un'artrosi.

«Non ho fatto proprio niente.»

Suo padre si era arrabbiato. Quando aveva questi scatti di orgoglio a lui veniva di lasciare perdere tutto e perdonarlo, *massì, chi se ne fotte di una vecchia radio*. Era un'idea che però durava poco, per esempio il tempo di salire un altro gradino della scala. Sul ripiano più alto c'erano oggetti coperti dal cellophane che avevano un'aria indifesa, più altre scatole da scarpe; una macchinetta per fare la pasta mezza arrugginita, un abat jour spaiato, una pila di vecchi quaderni delle elementari. Con la mano si fece largo dove non riusciva a vedere e afferrò un oggetto squadrato, di plastica dura. Lo tirò verso di sé rischiando di far cadere tutto per terra.

L'aveva trovata, la radio, il mangianastri, il radioregistratore, *la Philips*. Il giorno in cui era arrivata a casa ci era rimasto male perché avrebbe voluto avere un vero impianto HiFi; aveva però un design moderno, da pubblicità che ti proiettava nel futuro. Si accontentò di questo.

«Eccola qua.»

Suo padre sollevò la testa, fece un cenno di approvazione che voleva dire *Te l'avevo detto*. E lui fece un sorriso che non voleva dire niente. In una scatola di scarpe trovò anche le cassette, una decina, della Philips anche quelle, con la scritta StudioQuality. Scese in fretta e portò tutto in cucina, sentiva suo padre che richiudeva la scala. Mise la radio sul tavolo, attaccò la spina alla presa e l'accese. Si stupì che la musica venisse fuori cristallina, gracchiava solo se girava la manopola. Gli sarebbe piaciuto che ci fosse anche Luisa e, come se lei potesse sentire, alzò il volume; vuoi vedere che da qui si regola anche il livello di felicità? Arrivò anche suo padre e disse: «Abbassa un po'». Che voleva dire *Cosa te ne fai di tutta questa felicità?* Più che la musica, gli sembrava di sentire lo scampanello della porta di quando entrava un cliente nel negozio, o la voce di suo padre che lo chiamava quando aveva bisogno di una mano.

«Che c'è?»

«Sono arrivati i tessuti nuovi da mettere negli scaffali.»

«Che c'è?»

«Aiutami a caricare quegli scatoloni sul furgone.»

«Che c'è?»

«Sai quanto mi hai fatto spendere per la scuola?»

«Che c'è?»

«Sai che sarò costretto a chiudere?»

Sentiva i passi di sua madre che scendeva le scale del terrazzo, alzò la testa sulla finestra che dava sull'orto e la vide. La vasca

di plastica con cui aveva trasportato il bucato la teneva sotto al braccio come un calciatore bullo tiene il pallone. Attraversando l'orto guardava le piante a testa alta, per ognuna aveva in testa una cartella clinica. Con le piante ci aveva sempre saputo fare. Entrò in cucina facendo scrosciare i fili della tenda sugli stipiti.

Le mostrò la Philips.

«Guarda qua cos'ho trovato.»

Lei sorrise, ma negli occhi aveva la diffidenza di chi teme uno scherzo. Lui sollevò un paio di cassette e gliele mise davanti, lei riconobbe la sua stessa calligrafia infantile e rise con tutta la faccia.

«Esistono ancora.»

«Certo che esistono» disse suo padre. A passare per essere quello che butta le cose proprio non ci stava. A volte non si ricordava davvero di averlo fatto, e aveva ragione ad arrabbiarsi: se non ricordi di aver fatto una cosa non sei obbligato a portarti dietro la colpa. Lui prese una cassetta, con il dito fece scattare lo sportellino del mangianastri e la infilò dentro. Quando lo richiuse, lo sportellino fece un *clack* perfetto. Era un suono che intimava tutti di stare in silenzio. In piedi davanti al tavolo, la testa un poco china, ascoltarono per una ventina di secondi un fruscio che ricordava un mazzo di fiammiferi che viene sfregato sulla carta vetrata. Lo StudioQuality della Philips. Sul nastro arrivarono poi le voci di sua madre e quelle sue e del fratello. Una era di Lorenzo, il più grande; l'altra, così nasale, poteva essere solo la sua. Ogni tanto si sentiva anche suo padre. Faceva fatica a riconoscere i suoi genitori, che si sforzavano di parlare in italiano – forse era la soggezione per il signor Philips – e che chiedevano anche ai figli di fare altrettanto. Tutti però maneggiavano quella lingua con molta insicurezza. In un paio di punti del nastro sua madre scoppiava a ridere perché lui aveva detto *stracuenzu*, e gli venne in mente di quante volte, negli anni successivi, lui e suo fratello l'avrebbero fatto con lei, di ridere del suo dialetto infilato in mezzo

all'italiano, facendola vergognare. *Stracuenzu* era una parola che si poteva puntare contro un oggetto per renderlo inutile, superfluo, indegno o pericoloso; una palla che ti arriva in mezzo ai piedi, una siringa vista per strada, la Mercedes di un politico, una scopa finita per terra che può farti cadere. Una parola che toglie valore alle cose e le giudica. A volte, anche la Philips era uno *stracuenzu*, perché portava divertimento e toglieva tempo e concentrazione alle cose importanti.

Ascoltarono ancora per molti minuti la cassetta con le loro voci. Lui che si inventava frasi senza senso. Lorenzo che cantava – qualcuno doveva avergli detto che cantava bene e lui faceva lo spaccone ingrossando la voce. Più il nastro andava avanti più non ricordava niente di quei momenti; aveva perfino il dubbio che fossero mai esistiti perché nessuno, dentro quel nastro, era la persona che aveva conosciuto. Eppure là dentro si divertivano, nonostante la sua memoria teneva ben conservati i fruscii che negli anni c'erano stati tra le loro comunicazioni. In quelle cassette poteva ascoltare la fatica che avevano fatto per dare alla loro vita il miglior suono possibile.

Il giorno dopo salì di nuovo sul pullman che andava all'aeroporto; senza chiedere il permesso a nessuno da casa si era preso radio e cassette e le aveva messe nello zaino, nel farlo gli era scoppiata dentro una miccia di euforia. Sul pullman però l'euforia era sbiadita e si sentiva spento, deluso, anche se non sapeva da cosa. Soprattutto, si sentiva solo. Il pullman passò di nuovo davanti al cartellone dove il giorno prima gli era arrivato il suono di quella parola; due operai stavano cambiando il manifesto pubblicitario, avevano già scollato la parte alta di quello vecchio e della donna con le spalline si vedevano soltanto l'orlo della gonna e l'unica porzione di gambe inquadrata. Si girò dall'altra parte, chiuse gli occhi e cercò di dimenticare tutte le parole.

Il volo gli sembrò lunghissimo, non vedeva l'ora di essere di nuovo a casa, farsi una doccia nel suo bagno. Si sentiva anche in colpa per essere rimasto e aver lasciato andare Luisa in quel modo. Le aveva mandato un messaggio prima di partire ma lei non l'aveva nemmeno visualizzato: se non si fosse fatta più trovare avrebbe avuto tutte le ragioni del mondo.

Arrivò di pomeriggio inoltrato, i voli promettono viaggi veloci ma sono sempre uno sbattimento di due, tre, quattro ore in più rispetto al previsto. Dall'aeroporto aveva preso un pullman per la stazione e da lì un altro per arrivare a casa; si era trascinato dietro la valigia per così tanto tempo che sentiva il rumore delle rotelline anche quando la valigia la teneva ferma. Luisa non aveva ancora letto il suo messaggio. Aprì la porta piano, l'ingresso era pieno di luce, gli sembrò identico a come l'avevano lasciato quando erano partiti. Non si sentiva nessun rumore. «Luisa» disse piano, senza aspettarsi nulla. Mentre si chiudeva la porta alle spalle si accorse che sul tavolino dell'ingresso c'erano la borsa di lei e una tazza da caffè vuota. La chiamò a voce più alta ma non ci fu nessuna risposta. Con lo zaino ancora addosso andò nella stanza da letto. Luisa era lì, dormiva storta nella penombra con tutti i vestiti, vederla gli diede la sensazione di essersi liberato del corpo ferito che era stato costretto a portare addosso. Si tolse lo zaino con calma e lo appoggiò per terra, la maglietta se la sentiva tutta sudata dietro la schiena. Luisa aprì gli occhi a metà e si girò verso di lui.

«Quando sei arrivato?»

Senza aspettare la risposta affondò la testa nel cuscino e cercò di tirarsi il lenzuolo addosso ma non riuscì ad afferrare il lembo. Lui si stese accanto a lei e la abbracciò; lei non fece nessun movimento, poi si girò dalla sua parte, lo abbracciò, questa maglietta puzza, disse, lui se la tolse, poi si baciaron, mi sei mancata, mi sei mancato, aspetta, disse lui.

«Dove vai?»

Senza scendere dal letto lui si allungò con le braccia fino al pavimento, tolse la Philips dallo zaino e la mise su una sedia, prese anche una cassetta con le voci della sua famiglia, la stessa che avevano sentito il giorno prima, e la infilò nel mangianastri. Schiacciò il tasto REC e tornò da lei.

Restarono a letto a lungo, facendo l'amore, fermandosi per parlare, e poi ripartendo e poi fermandosi ancora. Il nastro girava e registrava i rumori di una nuova esistenza sopra quella vecchia, a volte un verso che loro facevano nei momenti più belli, o una parola, un colpo di clacson che arrivava da fuori, un'altra parola, silenzi.

**GABRIELE AJELLO**

*Le cose della veranda*

**N**ella veranda è pieno di tante cose. Ci sono le cornici vecchie, i cuscini della nonna, il martello, il cacciavite e i chiodi, chiddi lunghi però! Il vecchio collare di Mimì, 'a ciotolina verde, le casse dell'acqua, che poi papà le va a prendere quando finisce, i giocattoli che a Alfredo 'un ci piaciono chiù, montagne di carta, che non so cosa sono, robe per la macchina, scatoloni che la mamma ci dice sempre a papà di andare a buttare allo *spascio*... c'è tutto lì. Io le cose che ci sono nella veranda le so a memoria perché me le guardo sempre con attenzione e me le ripasso nella mia testa. Una per una me le guardo e passano i minuti.

Ci riesco a ricordarmele bene, anche se chiudo gli occhi, perché nella mia mente sono tutte lì. Nessuno le può spostare. Le cose della veranda sono sempre al loro posto. Mia madre ci prova a dire ogni tanto che le cose della veranda dobbiamo buttarle nella munnizza, ma poi quando vado nella veranda le trovo sempre uguali. Mizzica, se a me mi chiedono cosa c'è nella veranda, tutte gliele dico! Nooo come a scuola, che la maestra mi chiede: qual è la capitale della *Sguizzera*? E io che ne so qual è! Io in *Sguizzera* non c'ho stata mai. E le mie compagne mi ridono dietro e mi dicono che sono scecca perché la capitale della *Sguizzera* non so qual è. Se mi chiedono però cosa c'è nella veranda io accumincio: ci sono le cornici vecchie, i cuscini della nonna, il martello, il cacciavite e i chiodi, chiddi lunghi, il vecchio collare di Mimì, a

ciotolina verde, le casse dell'acqua... non sbaglio mai, altro che scecca! Me le sono imparate tutte ogni volta che vado nella veranda e passano i minuti mentre me le talio con attenzione. Le so tutte perché mi ci porta mia sorella. Io nella veranda da sola non ci vado mai. Chi c'ha fari nella veranda?

Mio fratello è piccolo e a iddu ci rico sempre "Tu n'a veranda non ci devi andare. Se Marisa te lo chiede, gli dici che non ci puoi andare perché... perché... tu gli dici che non ci vuoi andare". Io ormai sono abituata e le cose le trovo sempre là, tutte impilate chini i pruvulazzo, che manco la mamma ci scende a dare una puliziata. Le cose della veranda sono sempre tutte lì ferme, che invece i mobili del salone pare cu unn'hanno risetto. Mia madre quando è nervosa sposta questo, sposta quello e mi sembra che la casa è sempre nuova e io mi confondo. Nella veranda invece è sempre tutto uguale, ogni cosa al suo posto e nessuno si arrischia a spostare niente.

Quando mia sorella mi ci porta io mi metto buona buona e me le ripasso mentre aspetto. Lei si stende nel divano con Tanino il picciotto del barbiere e mi dice di fare la guardia. Li sento che ridono, poi pare ca' piangono, e poi ridono di nuovo e Marisa ci dice a lui "Dai, dai dai", che sembra che fanno una gara. Poi mia sorella saluta Tanino e mi confida all'orecchio "Questo è il nostro segreto della veranda". Io, nel frattempo, le cose della veranda me le sono guardate tutte e nella mia testa si stampano come fosse un libro di geografia.

Una volta una bambina di quinta, ripetente che ci sono venute le cose, ci ha detto tutta contenta che ora era pronta. Io gli ho chiesto per cosa? E lei ha detto per i figli. Adesso posso fare i figli. Ci siamo messe a ridere tutte quante e una sua compagna, pure ripetente due volte, ci ha detto: prima devi essere pronta per l'orcasmo, che io non lo so cosa significa. E allora quella ripetente doppia accumulò: tipo quando sembra che stai soffrendo,

ma sei contenta. Sembra ca piangi, ma ridi. E io ho pensato a Marisa e Tanino. Può essere che mia sorella è pronta per i figli. Io invece no, io sono picciridda, ma scecca mai, perché io so un sacco di cose. Se qualcuno, mi chiede cosa c'è nella veranda io lo so: ci sono le cornici vecchie, i cuscini della nonna, il martello, il cacciavite e i chiodi, chiddi lunghi però... nooo come a scuola che le compagne sono cattive e mi prendono in giro. La maestra mi chiede qual è la capitale della Sguizzera, ma io non c'ho stata in Sguizzera, gli dico e le mie compagne tutte a ridere, a tirarmi palline di carta e poi a ricreazione mi fanno il coretto: la scecca, la scecca... e io manco piango perché loro non sanno quante cose so io. Io cose ne so molto più di loro che sono picciridde. Io la veranda la conosco bene, perché prima di Marisa, mi ci portava mio cugino e pure iddo mi diceva: non lo dire a nessuno, è il nostro segreto della veranda. Una volta mi sorella ci ha visto che uscivamo e s'arrabiò come un cane. "Tu 'na veranda c'agghire sulu cu mia!" E mi ha chiesto se mi ha toccata. Io gli ho detto di no. Però non me l'ha chiesto se lui voleva essere toccato... e io non gliel'ho detto, perché era arrabbiata con gli occhi di fuori.

E quando mi ci portò mio cugino, io ho chiuso gli occhi e quando ha finito me le sono riviste tutte nella mia testa. Tanto lo so che le cose della veranda erano lì, ferme, immobili. Nessuno le tocca, nessuno le sposta. E quando io li ho riaperti erano di nuovo tutte lì, ma io non c'ero più.

# H.P. LOVECRAFT E ANNA HELEN CROFTS

## *La poesia e gli Dei*

TRADUZIONE DI GIULIA SABBADIN E ROSSELLA MONACO

*La poesia e gli Dei* è stato pubblicato per la prima volta su *United Amateur*, nel settembre del 1920 ed è un testo scritto a quattro mani da Anna Helen Crofts e H.P. Lovecraft, che all'epoca usava lo pseudonimo di H. Paget-Lowe. Crofts e Lovecraft erano entrambi membri della United Amateur Press Association, ma non si conoscono molti dettagli della vicenda creativa che portò alla scrittura di questo lavoro. Lovecraft non la menziona in nessuno dei suoi scritti, solo in un editoriale del luglio del 1921.

Helen Crofts è stata un'insegnante fino al 1942, all'epoca studiava Pedagogia; oltre a questo racconto e a un altro, *Life*, non sembra abbia scritto altri testi di narrativa.

Non sappiamo nemmeno quanta parte abbia fatto Lovecraft nell'ideazione e nella stesura di questo testo, poiché non sono sopravvissuti manoscritti (Ken W. Faig, Jr. approfondisce in *The Strange Story of "Poetry and the Gods"* – link: <https://thefossils.org/fossil/fos341.pdf>).

Di certo per Lovecraft è un racconto insolito perché nello stesso periodo scriveva *La sorte che colpì Sarnath*, *La dichiarazione di Randolph Carter*, *La strada*, *Il terribile vecchio*, *I gatti di Ulthar* e *L'albero*.

Gli dèi di questo racconto ricordano «Nella sua dimora a R'lyeh il morto Cthulhu [che] attende sognando».

Interessante la visione salvifica, per noi oggi enfatica e fuori moda, della poesia e della parola scritta, capaci di trasportarci da una vita monotona e alienata alle vette più alte del Parnaso, dove dimorano gli dèi, pronti a tornare a dare il loro messaggio universale al mondo.

**E**ra una sera di aprile umida e ombrosa, subito dopo la Grande Guerra, quando Marcia si ritrovò da sola con addosso pensieri e desideri strani, insolite ambizioni che volavano nell'aria oltre il grande salotto in stile Novecento, nelle profondità del cielo, a est verso gli uliveti, nella lontana Arcadia che aveva visto soltanto nei suoi sogni.

Era entrata distratta nella stanza, aveva spento la fiamma dei candelabri, e adesso si riposava su un morbido divano vicino a una lampada solitaria che diffondeva sul tavolo di lettura una luce verde rilassante simile alla luce lunare che filtra attraverso gli alberi di un antico santuario.

Vestita in modo semplice, con un abito da sera nero scollato, a vederla da fuori era il tipico prodotto della civiltà moderna; ma quella sera percepiva l'abisso sconfinato che separava la sua anima dall'ambiente prosaico in cui viveva. Era per via di quella casa, quella dimora fredda in cui i rapporti erano sempre tesi e gli ospiti poco più che estranei? Oppure si trattava di un fenomeno di disorientamento nel tempo e nello spazio, più grave e meno spiegabile, per cui era nata troppo tardi, troppo presto, troppo lontana da luoghi che sentisse suoi, per adattarsi alle bruttezze della realtà a lei contemporanea? Per tentare di scacciare il malumore che la risucchiava sempre di più, prese una rivista dal tavolo e cercò una poesia che potesse funzionare da cura. Meglio di qualunque altro metodo, le aveva sempre placato la mente, tuttavia molti aspet-

ti delle poesie che aveva letto ne riducevano l'efficacia. Sopra ai versi più sublimi rimaneva sospesa una nebbia gelida di inutile bruttezza e di moderazione, come polvere sul vetro di una finestra attraverso cui si intravede un magnifico tramonto.

Mentre sfogliava senza voglia le pagine della rivista, come a cercare un inafferrabile tesoro, si imbatté all'improvviso in qualcosa che cancellò la sua apatia. Un osservatore avrebbe potuto leggere i suoi pensieri e scoprire un'immagine o un sogno che l'aveva portata più vicino al suo obiettivo di ogni altra immagine e sogno che avesse mai vissuto. Non era altro che *vers libre*, un pietoso compromesso del poeta che supera la prosa e già non è all'altezza della divina melodia dei Numeri; ma conteneva tutta la melodia spontanea di un bardo che soltanto vive e sperimenta, procedendo a tentoni, contemplando la bellezza rivelata. Privo di regolarità, aveva però l'armonia delle parole ferite, istintive, un'armonia che mancava ai versi formali, ordinari, che aveva conosciuto. Mentre continuava a leggere, l'ambiente circostante iniziò a svanire in modo graduale, e presto restarono attorno a lei solo le nebbie del sogno, nebbie violacee, cosparse di stelle oltre il tempo, dove solo gli Dei e i sognatori camminano.

*Luna sopra al Giappone,  
bianca farfalla lunare!  
dove sognano i Buddah con le loro palpebre pesanti  
al richiamo del cuculo...  
Le bianche ali delle farfalle lunari  
svolazzano per le strade della città,  
arrossiscono nel silenzio gli stoppini delle lanterne in mano alle donne*

*Luna sopra ai Tropici,  
un bianco bocciolo ricurvo  
che apre lento i petali al calore del paradiso...*

*L'aria è ricolma di odori  
e di languidi suoni...  
un flauto ronza la sua musica d'insetto nella notte  
al cospetto del petalo di luna del firmamento.*

*Luna sopra la Cina, esausta luna sul fiume del cielo,  
il mescolarsi della luce tra i salici è il bagliore di mille pesciolini  
argentati  
in banchi oscuri;  
le lapidi sulle tombe e sui templi putrescenti lampeggiano come  
increspati,  
il cielo è chiazzato di nuvole come squame di un drago.*

Tra le nebbie del sogno la lettrice rivelò alle stelle ritmiche la sua gioia perché era giunta una nuova era del canto, una rinascita di Pan. Con gli occhi mezzi chiusi, ripeteva le parole la cui melodia giaceva nascosta come un cristallo sul letto di un fiume prima dell'alba, nascosta ma per brillare luminosa al nascere del giorno.

*Luna sopra al Giappone,  
bianca farfalla lunare!*

*Luna sopra ai Tropici,  
un bianco bocciolo ricurvo  
che apre lento i petali al calore del paradiso...  
L'aria è ricolma di odori  
e di languidi suoni caldi...*

*Luna sopra la Cina,  
esausta luna sul fiume del cielo...*

Al di là delle nebbie risplendeva, come quella di un dio, la sagoma di un giovane, con un elmo alato, sandali ai piedi e il caduceo in mano, di una bellezza senza pari sulla Terra. Davanti al volto della dormiente agitò per tre volte il bastone che Apollo gli aveva dato in cambio della lira, e sul capo le mise una corona di mirto e di rose. Poi, adorante, Ermete parlò:

«O Ninfa più chiara delle bionde sorelle di Cirene e delle Atlantidi che abitano il cielo, amata da Afrodite e benedetta da Pallade, hai scoperto il segreto degli Dei nella bellezza e nel canto. O Profetessa più amorevole della Sibilla Cumana quando Apollo la conobbe per la prima volta, hai predicato una nuova era, già sul Menalo Pan sospira e si stiracchia nel sonno, desideroso di svegliarsi e vedere davanti a sé i piccoli fauni con le corone di rose e gli antichi Satiri. Con il tuo desiderio hai scoperto ciò che nessun mortale, a parte i pochi che il mondo ha rifiutato, ricorda: che gli Dei non sono mai morti, dormono soltanto e fanno i sogni degli Dei nei giardini di loto dell'Esperia, oltre i tramonti dorati. Si avvicina ora il momento del loro risveglio, quando il gelo e la bruttezza periranno, e Zeus siederà di nuovo sull'Olimpo. Il mare attorno a Pafò già si agita producendo una schiuma che solo gli antichi cieli hanno veduto finora, e di notte a Eliconia i pastori odono strani mormorii, note quasi dimenticate. Foreste e campi fremono al crepuscolo luccicando di bianche forme ondegianti, mentre Oceano dona particolari visioni negli ultimi quarti di luna. Gli Dei sono pazienti, hanno dormito a lungo, ma nessun uomo né alcun gigante può mai sfidarli. Nel Tartaro i Titani si agitano e sotto l'ardente Etna gemono i figli di Urano e Gea. Ora sorge il giorno in cui l'uomo deve rispondere di secoli di negazione, ma nel sonno gli Dei sono diventati gentili e non lo getteranno nell'abisso creato per i negazionisti. La loro rivalse distruggerà l'oscurità, la falsità e la bruttezza che hanno trasformato la mente dell'uomo; e sotto l'influenza del barbuto Saturno

possano i mortali, ancora una volta sacrificando a lui, dimorare in bellezza e gioia. Questa notte possa tu conoscere il favore degli Dei, e osservare sul Parnaso quei sogni che gli Dei attraverso i secoli hanno donato alla Terra per dimostrare che non sono morti. Perché i poeti sono i sogni degli Dei, e in ogni era c'è stato qualcuno che ha portato inconsapevole il messaggio e la promessa dei giardini di loto oltre il tramonto».

Tra le sue braccia Ermete portò la dormiente attraverso i cieli. Le brezze gentili dalla torre di Eolo li trasportarono in alto sopra mari caldi e profumati, finché all'improvviso arrivarono al cospetto di Zeus, a udienza da Parnaso bicefalo; il suo trono dorato era affiancato a destra da Apollo e dalle Muse, e a sinistra da Dioniso con la sua corona di edera e dalle Baccanti arrossate dal piacere. Marcia non aveva mai visto così tanto splendore, da sveglia o nei sogni, ma quel bagliore non le faceva alcun male, come avrebbe dovuto fare il bagliore dell'alto Olimpo; poiché in questo tribunale minore il Padre degli Dei aveva moderato le sue glorie per la vista dei mortali. Davanti all'entrata drappeggiata di alloro dell'antro coricio erano sedute in fila sei nobili figure dall'aspetto mortale, ma con il volto divino. La sognatrice li riconobbe da alcune immagini che aveva visto, e seppe che erano non altri che il divino Omero, l'infernale Dante, il più che mortale Shakespeare, l'esploratore del caos Milton, il cosmico Goethe e Keats. Erano i messaggeri che gli Dei avevano inviato agli uomini per comunicare che Pan non era morto, solo addormentato; poiché è nella poesia che gli Dei parlano agli uomini.

Poi il Tonante prese parola: «O Figlia – poiché, sei tu parte della mia infinita stirpe, di certo sei mia figlia – guarda sugli onorevoli troni d'avorio gli augusti messaggeri che gli Dei vi hanno inviato affinché nelle parole e negli scritti degli uomini potesse esserci traccia di divina bellezza. Altri bardi hanno incoronato gli uomini con resistenti allori, ma questi li ha insigniti Apollo, e

me ne sono preso cura, perché sono mortali che hanno parlato la lingua degli Dei. A lungo abbiamo sospirato nei giardini di loto a occidente, e abbiamo comunicato solo tramite i sogni; ora si avvicina il momento in cui le nostre voci più non taceranno. Saranno tempi di risveglio e cambiamento. Ancora una volta Fetonte è arrivato, inaridendo i campi e asciugando i ruscelli. In Gallia, solitarie ninfe dai capelli disordinati piangono vicino a fontane asciutte, e si struggono sui fiumi rossi per il sangue dei mortali. Ares e il suo seguito non si sono fermati nella loro follia divina e sono ritornati anche Deimos e Fobos, sazi di una gioia innaturale. Tellus langue di dolore, e i volti degli uomini sono come quelli delle Erinni, come quando Astrea volò in cielo, e le onde della nostra volontà ricoprirono ogni terra a eccezione di quella alta vetta. In mezzo a questo caos, pronto ad annunciare la sua venuta ma già a celare il suo arrivo, fatica ora il nostro ultimo messaggero nei cui sogni vivono tutte le immagini invocate da altri prima di lui. Abbiamo scelto lui per fondere in un tutt'uno glorioso la bellezza che il mondo ha già conosciuto, e per scrivere parole in cui riecheggeranno tutta la saggezza e la bellezza del passato. È lui che annuncerà il nostro ritorno e canterà dei giorni a venire quando i Fauni e le Driadi infesteranno con la bellezza i loro boschi abituali. La nostra volontà è portata avanti da colui che ora siede davanti all'antro coricio, sul trono d'avorio, e nel cui canto potrai udire note di sublime grazie a cui, tra qualche anno, quando arriverà, potrai riconoscere il più importante messaggio. Ascolta le loro voci mentre una dopo l'altra ti cantano, adesso. Possa tu udire di nuovo ogni nota nella poesia che verrà, la poesia che porterà pace e piacere alla tua anima, anche se dovrai cercarla attraverso anni cupi. Aspetta con diligenza, poiché ogni accordo che vibra nascosto ti apparirà di nuovo quando sarai tornata sulla Terra, come Alfeo che, affondando le sue acque nell'anima di Hellas, appare come l'Aretusa di cristallo nella remota Sicilia».

Poi si alzò Omero, il più antico tra i bardi, prese la sua lira e cantò un inno ad Afrodite. Marcia non conosceva il greco, ma il messaggio non arrivò invano alle sue orecchie, poiché nel ritmo criptico c'era un qualcosa in grado di parlare a tutti i mortali e agli Dei e che non necessita di interpreti.

Così fecero anche i canti di Dante e Goethe, le cui parole sconosciute riempiono l'etere con melodie facili da ascoltare e da adorare. Finché alcune melodie note non risuonarono nella mente dell'ascoltatrice. Era il Cigno di Avon, una volta Dio tra gli uomini, e ancora un Dio tra gli Dei.

*Scrivi, scrivi, ché dal corso sanguinoso della guerra,  
il mio più caro maestro, il tuo caro figlio, possa venir fuori in fretta;  
fa' che torni in pace a casa, mentre io, da lontano,  
santifico il suo nome con zelante fervore.*

Note ancora più familiari si alzarono mentre Milton, non più cieco, declamava un'armonia immortale:

*Lascia che la tua lampada a mezzanotte  
sia avvistata da qualche alta torre solitaria,  
dove io possa vigilare sull'Orsa  
con il tre volte grande Ermete, vivi  
lo spirito di Platone, per scoprire  
quali parole da quali remote regioni ti porta  
la sua mente immortale, che ha abbandonato  
la sua dimora in questo corpo di carne.*

*Lascia talvolta che una splendida tragedia  
ti travolga con la sua coltre regale,  
raccontando di Tebe, della stirpe di Pelope,  
e la storia della divina Troia.*

Per ultima arrivò la giovane voce di Keats, più simile a quella dei fauni di tutti gli altri messaggeri:

*Le melodie ascoltate sono dolci, ma quelle non ascoltate  
ancora di più, perciò suonate, dolci flauti...*

*Quando la vecchiaia dissiperà questa generazione,  
tu rimarrai, in mezzo ad altro affanno, amico dell'uomo, al quale dici  
«la bellezza è verità – la verità è bellezza» – è tutto ciò  
che sai sulla Terra, tutto ciò che necessiti di sapere.*

Mentre il poeta concludeva, arrivò il rumore del vento dal lontano Egitto, dove ogni notte sul Nilo piange, in lutto, Aurora, per l'assassinio del suo Memnone. Ai piedi del Tonante volò la Dea dalle dita rosee e, inginocchiandosi, gridò: «Maestro, è tempo che io apra i cancelli dell'Oriente».

E Apollo, porgendo la sua lira a Calliope, sua sposa tra le Muse, si preparò a partire per il Palazzo del Sole, ingioiellato e con le colonne innalzate, dove fremevano i destrieri già imbrigliati al carro dorato del Giorno. Dunque Zeus scese dal suo trono intagliato e mise una mano sulla testa di Marcia, dicendo:

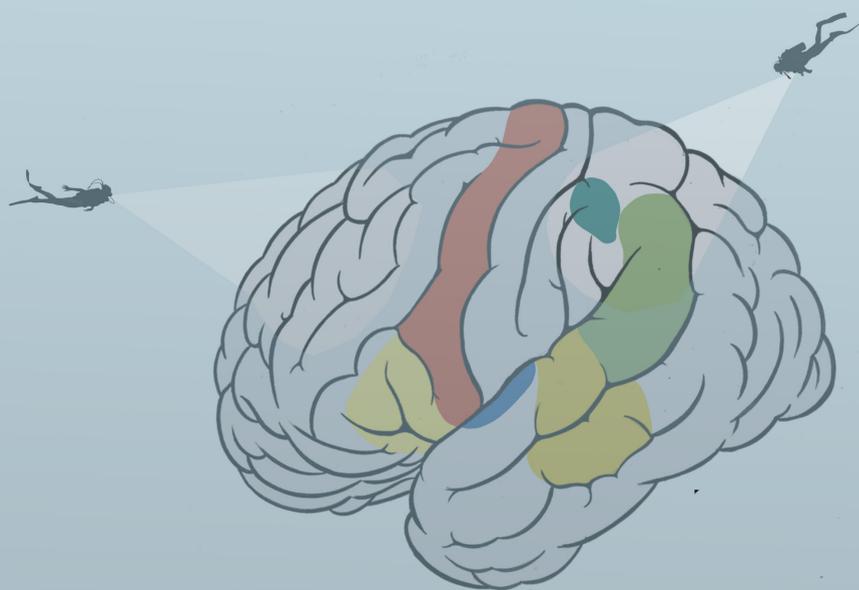
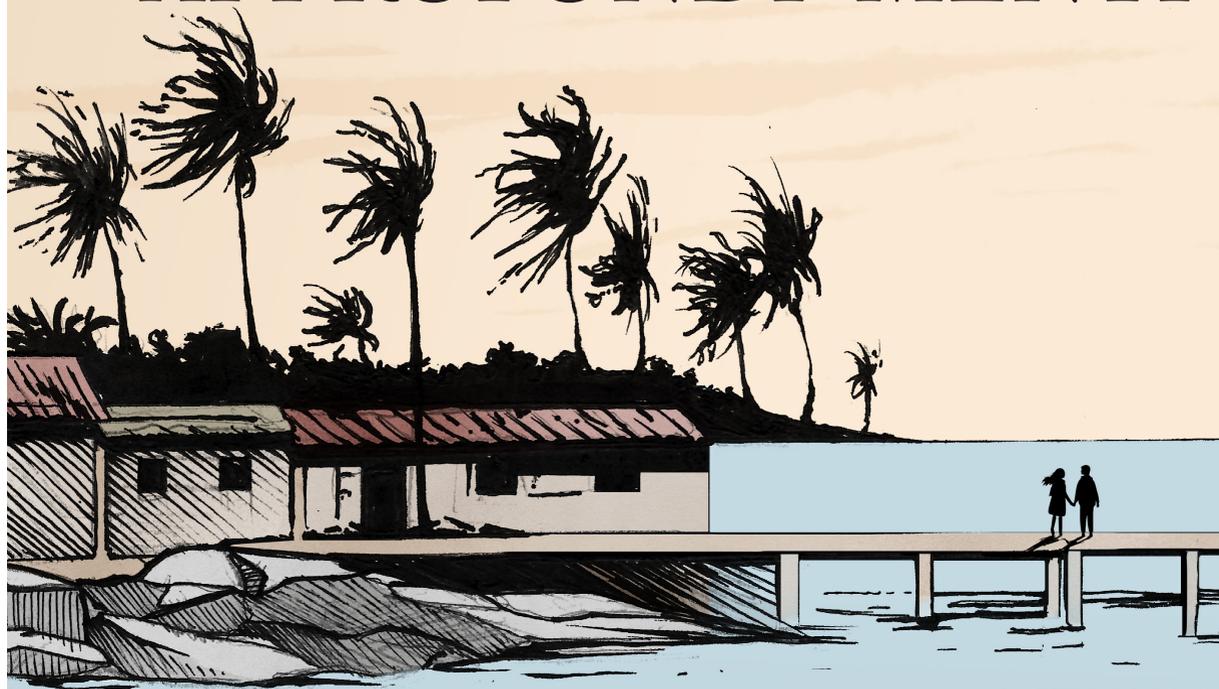
«Figlia, l'alba è vicina, ed è meglio che tu faccia ritorno a casa prima che i mortali si sveglino. Non piangere per la desolazione della tua vita, poiché l'ombra delle false fedi presto sparirà e gli Dei torneranno a camminare tra gli uomini. Cerca incessantemente il nostro messaggero, poiché in lui troverai pace e conforto. Possano i tuoi passi essere guidati dalle sue parole verso la felicità, e possa il tuo spirito trovare nei suoi sogni di bellezza ciò che brama». Mentre Zeus concludeva, il giovane Ermete sollevò con gentilezza la ragazza e la portò in alto verso le stelle che si affievolivano, verso ovest, superando i mari invisibili.

\*\*\*

Sono passati molti anni da quando Marcia sognò gli Dei e il loro conclave sul Parnaso. Stasera è seduta nello stesso salotto, ma non è sola. Se n'è andato il vecchio senso di inquietezza, perché accanto a lei c'è un uomo il cui nome è celebre: il giovane poeta dei poeti ai cui piedi si trova tutto il mondo. Sta leggendo da un manoscritto parole che nessuno prima ha mai udito, ma che porteranno agli uomini sogni e capricci persi secoli fa, quando Pan si coricò per sonnecchiare in Arcadia, e i grandi Dei si ritirarono a dormire nei giardini di loto oltre le terre delle Esperidi. Nel delicato ritmo e nelle note ermetiche del bardo lo spirito della ragazza ha finalmente trovato riposo, poiché lì riecheggiano le divine note di Orfeo di Tracia, note capaci di spostare le rocce e gli alberi sulle sponde dell'Hebrus. La melodia cessa, e con fervore Marcia pronuncia la sua impressione, ma cosa può dire se non che quel canto è «gradito agli Dei?».

E mentre parla ecco che si palesano di nuovo quella visione del Parnaso e il suono lontano di una voce potente: «Dalla sua parola possano i tuoi passi essere guidati verso la felicità, e nei suoi sogni possa il tuo spirito trovare tutto ciò che brama».

# APPROFONDI-MENTI



LETIZIA FUSINI

*Le traduzioni inglesi di*  
Lessico familiare

**C**hiunque abbia letto *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg non potrà negare il ruolo preponderante assegnato alla figura del padre dell'autrice – lo scienziato ebreo-triestino Giuseppe Levi — le cui idiosincrasie linguistiche unite a un carattere forte e autoritario campeggiano già dalla prima pagina del libro. Quando lo aprii per la prima volta, esattamente vent'anni fa, quella prima pagina, condita di termini e insulti a carattere dialettale in forma di aggettivi e sostantivi mai sentiti, mi comunicò un effetto di comicità chiassosa che generò in me un'immediata simpatia per quel padre tanto intransigente e dal giudizio facile. Per intenderci, non percepii affatto il clima di costante terrore in cui erano immersi i

ragazzi di casa Levi, dove le proverbiali sfuriate paterne erano pane quotidiano, uno spettacolo a cui era impossibile sottrarsi, specialmente durante il periodo del fascismo. Eppure, c'è sicuramente dello humour nella scelta della Ginzburg di iniziare la stesura del *Lessico* proprio rievocando i precisi richiami del padre verso i figli per insegnare loro il galateo dello stare a tavola, espressi attraverso parole ignote alla maggior parte dei lettori italiani ma dalla sonorità spassosa e pittoresche nel significato. Sbrodeghezzi e potacci, sempi, negri e negrigure: tutta roba che, secondo l'opinione insindacabile di Levi, non si trovava nella civilissima Inghilterra, nazione di cui egli aveva un alto concetto. Viene dunque spontaneo chiedersi cosa avreb-

be pensato delle traduzioni in lingua inglese degli idioletti che caratterizzavano il suo abituale modo di esprimersi; di sicuro un bel rompicapo per i traduttori ma anche una questione affascinante per i lettori italiani che hanno dimestichezza con l'idioma di Shakespeare. Poiché la traduzione di testi letterari è anche un atto di mediazione culturale e di negoziazione di significati e di registri, mi sono riproposta di confrontare le tre traduzioni inglesi finora esistenti di *Lessico familiare* per esaminare le diverse strategie con cui è stata restituita ai lettori anglosassoni l'atmosfera di casa Levi, con il suo personalissimo miscuglio di dialetti (milanese, giudeo-triestino, toscano), giochi di parole apparentemente intraducibili, soprannomi più o meno buffi e tic verbali e fonetici. Il tutto ripetuto a oltranza come il ritornello di una canzone popolare.

Per ragioni di spazio, ho scelto di focalizzare l'analisi che se-

gue sui principali idioletti e sulle frasi dalla sintassi dialettale, per passare poi ad esaminare la traduzione di alcuni soprannomi, frasi idiomatiche e giochi di parole. Ad esempio, sono escluse da questo articolo le numerose poesie e canzoncine. Come si vedrà, ho adottato un approccio prettamente etimologico, avvalendomi dell'*Online Etymology Dictionary* per i lemmi inglesi e del *Dictionary of the Scots Language* per quelli scozzesi.

La prima traduzione di *Lessico familiare* risale al 1967<sup>1</sup> – quattro anni dopo la pubblicazione del testo originale, curata da David Morrice Low, già professore di Lettere classiche al King's College di Londra. La seconda traduzione è uscita esattamente trent'anni dopo, dalla penna di Judith Woolf, attualmente professoressa di letteratura presso la University of York, ed è quella che ho letto integralmente per mio personale interesse e, almeno all'inizio,

<sup>1</sup> L'edizione qui consultata è una versione rivisitata e pubblicata nel 1989 dalla Arcade Publishing di New York.

non con fini di ricerca. La terza e ultima versione tradotta è del 2017 a opera della scrittrice americana Jenny McPhee che vi ha lavorato per conto della prestigiosa *New York Review of Books*. La suddetta traduzione è stata poi ristampata l'anno dopo a Londra dalla casa editrice indipendente Daunt Books.

Premetto che, durante la prima lettura e, in seguito, confrontando elementi ben precisi delle tre traduzioni, ho avuto la sensazione di avere davanti un libro profondamente diverso da quello che conoscevo e che avevo riletto numerose volte in passato. Non sempre ho riconosciuto, in rinnovata veste anglosassone, gli idioletti e i tormentoni più bizzarri come i succitati sbrodeghezzi e potacci, sebbene tanti di essi mi fossero rimasti impressi nella memoria. In altre parole, queste traduzioni hanno avuto su di me un effetto decisamente “straniante”, il che ritengo derivi dal mio status di non-madrelingua inglese ma che sorprendentemente ho riscontrato

anche nelle opinioni di alcuni recensori non di madrelingua italiana, che citerò in seguito.

Una prima questione meritevole di considerazione riguarda i titoli, tutti e tre diversi e di diversa efficacia. Mentre Low tradusse *Lessico familiare* con *Family Sayings*, Woolf ha preferito renderlo con la perifrasi *The Things we used to say*. Al contrario, McPhee ha optato per il letterale *Family Lexicon*, che, seppur calcato perfettamente sull'originale, non ha però convinto del tutto. Cynthia Zarin, del *New Yorker*, ha dichiarato che i due titoli antecedenti le sono sembrati “a bit closer to the intent of the original”, mentre Robert Sorrell, del *Clever Magazine* di Philadelphia, ha riscontrato “a certain technicality to it” che conferirebbe al testo un vago carattere accademico-saggistico, avvalorato dall'ampia serie di note esplicative poste in fondo al libro.

A mio personale giudizio, *Family Lexicon* ha il pregio di rendere il testo immediatamente riconoscibile a un lettore ita-

liano che sia al corrente dell'esistenza del libro in questione. "Lexicon", assimilabile a "Dictionary", in passato indicava i dizionari delle lingue antiche, che avevano il latino come lingua di mediazione. È curioso che la Ginzburg rivendichi le idiosincrasie linguistiche disseminate nel romanzo come "il nostro latino", e si spinga ancora oltre, paragonando questo insieme eterogeneo di parole e frasi ai "geroglifici degli egiziani e degli assiro-babilonesi" (p. 28). In questo senso, la resa di *lessico* con *lexicon* sembra piuttosto azzeccata. *Family Sayings* può apparire una soluzione di compromesso, parzialmente letterale ma tesa a esprimere il fatto che al centro della narrazione figurano i modi di dire appartenenti a un particolare nucleo familiare, ciò che lo rende coeso e che segnala l'appartenenza al gruppo di ogni singolo membro, quasi a mo' di *shibboleth*, termine di derivazione ebraica che in linguistica designa "una parola o locuzione che può essere usata come segno di riconoscimento di un

gruppo linguistico determinato in base a varianti di pronuncia" (Treccani online); un campionario di espressioni proverbiali, non necessariamente portatrici di sapienza o saggezza ma capaci di evocare un microcosmo, i suoi abitanti e le storie tramandate di padre in figlio. Il termine *saying*, derivato da un verbo al gerundio, sembra proprio sottolineare la sussistenza, nel tempo, di quel parlato familiare che non si esaurisce mai del tutto e che la Ginzburg definisce molto poeticamente come "nucleo vitale che ha cessato di esistere ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo" (p. 28).

*The Things we used to say*, titolo artificialmente allungato e non subito riconoscibile, esprime adeguatamente il carattere memorialistico del romanzo nella cui prefazione la Ginzburg tiene a precisare di non essersi inventata nulla. L'espressione *used to*, rende bene l'idea di una serie di cose appartenenti al passato, la testimonianza di

detti ripetuti più volte e dunque sedimentati nel vissuto dell'autrice e della sua famiglia, come ben sottolineato dall'uso di pronomi *we*, quel "noi" che fa gruppo chiuso. Inevitabile il sottile richiamo alla *Recherche* di Proust, inizialmente tradotta in inglese come *Remembrance of Things Past* (da un sonetto di Shakespeare) e che la Ginzburg tradusse per Einaudi e di cui si fa menzione nel romanzo. Mi sono inoltre chiesta il perché della scelta del sostantivo *things* in luogo di *words*. L'ipotesi che ho formulato tiene conto del fatto che in *Lessico familiare* non ci sono soltanto ricordi linguistici, anzi, per pagine intere gli idioletti e le frasi familiari tacciono, sovrastati dal prevalere della Storia sulla storia della famiglia. Essi sono associati ad altrettante azioni, volti, situazioni, immagini tanto da divenire incarnati, quasi come corpi vivi. Questo titolo, pur nella sua atipicità straniante, capta con straordinaria vividezza come nel libro vi sia una strettissima correlazione tra parole e cose,

tra *words* e *things*. Vediamo ora come è stata affrontata la traduzione dei famigerati idioletti che costituivano la cifra stilistica del parlare di Giuseppe Levi e che risultano divertenti agli occhi e alle orecchie del lettore italiano.

A tavola, Levi ammoniva i figli di non fare "malagrazie", "sbrodeghezzi" e "potacci". Mentre il primo è semplicemente un termine antiquato, gli altri due appartengono al dialetto triestino. Nel tradurre l'esortazione in questione, Low e McPhee optano per espressioni standard, che non hanno nulla di comico (*behave yourself* e *watch your manners*), Wolf, con il suo *don't be uncouth*, impiega un aggettivo di origini antichissime etimologicamente affine al latino *ignorans* e al greco *agnotos*, e assimilabile al concetto di "barbaro". Secondo Sarah Axelrod si sarebbe potuto preservare l'effetto comico dell'originale traducendo con *don't do rudenesses* che suonerebbe altrettanto buffo in inglese.

“Sbrodeghezzi” e “potacci”, termini farseschi per la loro assonanza con cibi liquidi come il brodo e il sugo, hanno generato una carrellata di soluzioni, tutte estremamente interessanti. Low li traduce, rispettivamente, con *messes* e *slops*. Questi termini, pur essendo etimologicamente azzeccati, dato che *mess* significava in origine “quantità di cibo”, mentre *slop*, come verbo è sinonimo di *to spill* e come sostantivo indicava anche del cibo semi-liquido o le acque di scarico, tuttavia non inducono il lettore al riso. Woolf ricorre al dialetto scozzese, da lei scelto perché ricco di termini legati alla sporcizia, traducendo con *don't be so clarty* e *don't slather*. Clarty significa “lercio, sudicio” mentre *to slather* vuol dire “sbavare” oppure “imbrattare con qualcosa di liquido e vischioso”; come sostantivo indica le chiazze di sporco unto e appiccicoso. In questo modo, Woolf mantiene l'atmosfera dialettale sebbene abbia centrato il significato solo nel secondo caso. McPhee si avvale di due verbi

quasi sinonimi, *to dribble* e *to slobber*, i quali esprimono l'azione di sbrodolarsi e sbavare ma non hanno natura dialettale e, ancora una volta, non vengono percepiti come particolarmente divertenti, come nota Tim Parks sul London Review of Books.

Veniamo agli insulti preferiti di Levi, alias “sempio” e “negro”, entrambi appartenenti al dialetto ebraico triestino. Low traduce “sempio” con i comunissimi *silly* e *simpleton*, se non altro azzeccando il significato. Woolf usa *halfwit*, sostantivo con significato offensivo di persona priva di senso comune. McPhee ricorre al termine slang americano *nitwit*, probabilmente derivato dallo yiddish e riuscendo quindi a trasportare questo aspetto culturale della parola “sempio” nella lingua d'arrivo. Più avanti si trova anche il termine *moron*, di accezione medica.

Un ragionamento a parte merita l'epiteto “negro”, che nel lessico di Levi non indicava con disprezzo la persona di

colore ma “chi aveva modi goffi, impacciati e timidi” (p. 1) nonché chi indulgeva in tutta una serie di comportamenti e azioni che a lui non piacevano e che considerava fuori luogo. Come osserva Barbara Sturmar, “negro” è qui sinonimo di *schlemiel*, il disadattato per eccellenza secondo il folklore yiddish, che avrebbe ispirato la figura dell’inetto a vivere dei romanzi di Italo Svevo, altro famoso triestino di origini ebraiche.

Low lo lascia intatto facendo altrettanto con il derivato *negrigure*, mettendolo tra virgolette; McPhee, che ha dichiarato in un’intervista di aver consultato le traduzioni precedenti per potersi regolare, ha fatto la stessa scelta, traducendo però *negrigure* come *negroisms* e mettendo quest’ultima parola in corsivo. Ha poi aggiunto una nota finale dove spiega la percezione della parola “negro” nel già citato dialetto parlato da Levi. Certamente non sarà stato semplice decidere che, strategia adottare dato che, per un lettore americano, l’uso rei-

terato di questo termine che richiama alla mente il sostantivo dispregiativo *nigger* (ma con tutt’altro significato) potrebbe suonare irritante, o *alarming*, come nota Sorrell nella sua recensione. McPhee ha spiegato di aver voluto rispettare il fatto che la Ginzburg abbia usato la parola negro e negrigura coscientemente, e quindi ha deciso di non censurarle. Tuttavia, va ricordato che “negro” è di origine latina e che al tempo in cui fu scritto il libro non aveva alcun significato dispregiativo nella lingua italiana.

Ma la vera chicca sta nella strategia squisitamente addomesticante di Woolf che, forse per evitare questo tipo di problema, ricorre al termine *yahoo* e all’espressione *yahooish stuff* per tradurre negrigura. Tale sostantivo fu coniato dallo scrittore anglo-irlandese Jonathan Swift nel romanzo d’avventura di spirito vagamente illuministico *I viaggi di Gulliver*. È un termine dal sapore esotico, inventato per designare un popolo di bruti in forma umana

e che riflette il giudizio poco positivo di Swift sulla società britannica del suo tempo. Il termine è poi passato a indicare più in generale persone rozze, selvagge e volgari e fu usato anche da Brecht nell'opera teatrale satirica *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, dove indica il nome di una terra fittizia i cui governanti sono modellati sui dittatori nazisti. Per quanto indubbiamente curiosa, quest'ultima soluzione è stata criticata dalle studiose Denise Formica e Mirna Cicioni della Monash University, in quanto non tiene conto del sostrato ebraico delle parole "negro" e "negrigura" nell'uso che ne fa Levi, derivato dallo spagnolo *negro* nell'accezione sefardita di "triste" o "sfortunato" (p. 22) e originariamente rivolta ad altri ebrei. Le due studiose propongono come alternativa la parola yiddish *zhlob*, che ha assonanza con l'inglese *slob*, che significa "sciatto" ma anche "maiale" nel senso di "sporaccione". Fra gli altri epiteti frequentemente usati da Levi vediamo come

sono stati resi "salame", l'inflazionato "asino/a" riferito spesso anche ai figli e alla moglie, e "impiastro".

Low traduce "salame" con *sausage*, parola che in inglese non ha il significato figurato che assume in italiano e che è pressappoco lo stesso di "negro"; Woolf ricorre all'antiquato *blockhead*, letteralmente "ciocco", "testa di legno", mantenendo l'accezione di immobilità suggerita dal termine italiano; McPhee, invece, usa *dolt*, termine colloquiale dal significato di "sciocco" e probabile variante di *dull*. Una valida alternativa potrebbe essere *klutz*, sostantivo americano di origine yiddish dal significato simile a *blockhead*. Per quanto riguarda "poltrone", Low traduce fedelmente con *poltroon*, Woolf usa il termine slang *lazybones*, mentre McPhee sceglie l'americano *loafer*, letteralmente "colui che mangia il pane del padrone". "Asino" viene reso rispettivamente con *ass*, *donkey* e *jackass* (di uso prettamente americano). "Impiastro", termine di

origine greca che designa un medicamento da applicare sulla pelle ma anche una persona malaticcia e importuna, viene reso con *blockhead* (Low), *a pain in the neck* (Woolf) e *lummox* (McPhee). Mentre né *blockhead* né *lummox* (termine dialettale dell'East Anglia indicante persona goffa, maldestra) sembrano rendere il senso figurato della parola in questione, l'espressione *a pain in the neck* mi sembra la più adeguata.

Uno dei miei passi preferiti di *Lessico familiare* è quello dedicato alla storia della nonna paterna della Ginzburg, ebrea residente a Firenze, rimasta vedova in giovane età. Quando le veniva chiesto il perché della sua scelta di non risposarsi, rispondeva con l'interiezione "Cuccù", derivata dall'omonimo gioco di carte (una variante dell'asso che corre) e molto usata in Toscana, a significare che non si è certo sciocchi. Low traduce con l'espressione *None of that now!*, ossia "non è questo il momento", la quale risulta blanda oltre che verbo-

sa. MCPhee traduce con il ben più diretto e sarcastico *Come now!*, che equivale all'italiano "suvvia!" (sottinteso: non siamo scemi). Woolf risolve la questione con la domanda retorica dal tono assai colloquiale *are you crazy?*

Per quanto riguarda la numerose frasi in dialetto milanese riferite ai ricordi giovanili di Lidia Tanzi, la madre della Ginzburg, queste vengono rese da Woolf adottando la sintassi del dialetto dello Yorkshire. Ad esempio, la frase "Ti te veder quel pan li"? L'è tutta barite" diventa *you see that there loaf? That's stuffed full of barium, that is*. Come possiamo notare, nel suddetto dialetto i dimostrativi di norma sono seguiti da *there* o *here*, e il *that's* a inizio frase viene ripetuto alla fine a modo di rafforzativo. Low e MCPhee, invece, adottano uno stile colloquiale ma del tutto standard. La frase in questione viene resa da entrambi con *see that bread there? It's all baryte*.

*Lessico familiare* abbonda anche di soprannomi, molti

dei quali iniziano curiosamente con la lettera B: il Barbison, la Bimba del Babbo, le Beate, e poi il Demente, Pom, e Maria Temporalata.

Il Barbison, nome tipico milanese, è stato lasciato tale e quale da McPhee, che ne ha spiegato il significato in una nota. Low e Woolf hanno optato per una strategia addomesticante, rendendolo rispettivamente con *Whiskers* (che significa “baffi” ma anche “vibrisse”) e *the Walrus* – il Tricheco. Mentre l’effetto comico rimane in piedi, il tono dialettale viene perso. “La Bimba del Babbo”, coniato per indicare con disdegno una sorellastra della madre di Levi, si configura come un’espressione decisamente toscana, dove “bimba” ha il significato di figlia piccola. Viene tradotta da Low come *Papa’s baby* e da Woolf come *Papa’s poppet*. Nella versione di McPhee troviamo *Daddy’s doll-baby*. A differenza di *daddy*, che è una parola autoctona inglese, *papa* deriva dal francese e in passato era considerato un ter-

mine un po’ affettato e aristocratico, ragion per cui mi pare più adatto a rendere l’intenzione della nonna della Ginzburg. Nella parola “bimba” si può qui cogliere una punta di disprezzo che ritroviamo nei termini *poppet* e *doll-baby*, i quali possono avere connotazioni sia positive che negative. La scelta di Low di tradurlo con *baby* ha il pregio di mantenere l’effetto comico legato al fatto che la “bimba” in questione continuava a mantenere il proprio soprannome anche in età adulta. Nella traduzione di Woolf, colpisce il mantenimento dell’allitterazione presente nel soprannome originale.

Le sorelle del Barbison, dette “le Beate” per il loro bigottismo, diventano *the Saintlies* nella versione di Woolf e *the Blesseds* in quella di McPhee, mentre Low non fornisce traduzione. *Saintly* può essere usato con un’intento sarcastico che però non ritroviamo in *Blessed*.

Lo zio psichiatra, detto “il Demente” a causa del suo lavoro, viene tradotto in tre modi

diversi: *the Nutcase* (Low), *the Daftie* (Woolf) e *the Lunatic* (McPhee). Il primo è un termine slang dal significato di “svitato”, il secondo è un termine in uso nel dialetto dello Yorkshire e dal significato di “rozzo”, anche se ha assonanza con *daffy* che vuol dire appunto “matto”. La soluzione di McPhee mi sembra la più adatta perché mantiene l’informazione secondo cui il tizio in questione non era matto di per sé ma curava gli internati, cioè i *lunatics*.

“Pom”, soprannome giovanile di Giuseppe Levi, viene tradotto da Woolf con Tom spiegando che si tratta del diminutivo di *tomato* (e non di Thomas); Low e McPhee non lo traducono. Maria Temporala, soprannome dato alla piccola Natalia quando entrava in cucina scura e imbronciata (e successivamente alla figlia Alessandra), viene tradotto con *Maria the storm cloud* da (Low), *Marie Tempest* (Woolf), e *Hurricane Maria* (McPhee). *Tempest*, di derivazione latina, evoca

l’omonima opera di Shakespeare e non ha connotazioni buffe, mentre Hurricane fa pensare alla figura di Jessie White Mario (1832-1906), detta Hurricane Jessie, che ebbe un ruolo di spicco nel Risorgimento italiano. Altre possibili traduzioni che tengono conto dell’intenzione sottesa a quest’ultimo soprannome potrebbero essere *Moody Mary*, *Sulky Mary* o *Grumpy Mary*. Mantenendo il legame con il tempo atmosferico, una traduzione più semplice di quella proposta da Low avrebbe potuto essere *Stormy Mary*.

Lo “scherzettino” preferito di Mario, uno dei fratelli della Ginzburg, consisteva nel ripetere varie volte una frase scurrile fatta di tre parole a cui venivano cambiate le vocali. Esordiva con “Il baco del calo del malo”, continuando finché il padre non lo riprendeva. Nella prima traduzione, questo gioco di parole viene lasciato in italiano e spiegato in una nota. Al contrario, sia Woolf che McPhee hanno tentato di tradurlo più o meno fantasiosamente: Wo-

olf con *the bam of the aggly nan*; McPhee con *The Brot shot in the pot*. Curiosamente, quando Mario ripete la frase dall'inizio dopo che il padre l'ha rimproverato, McPhee usa tutt'altra traduzione, ossia *the worm swirms to confirm*, che mi ha lasciata abbastanza perplessa. Forse vi si annida un errore in quanto *worm* sembra tradurre alla lettera "baco".

L'espressione "non dava mai spago", riferita a varie persone tra cui la stessa Ginzburg per significare che non erano inclini alla conversazione o semplicemente a confidarsi, in inglese viene reso con *never lent an ear*; sia Woolf che McPhee giocano con questa frase trasformandola rispettivamente in *never lent a lug*, dove *lug* significa "orecchio" in scozzese, e *never lent his/her gear*, dove *gear* ha evidente assonanza con *ear*.

Data l'elevata quantità di lemmi e frasi idiomatiche di cui *Lessico familiare* è infarcito, l'analisi potrebbe continuare ancora così come i tentativi di aggiustare le traduzioni esistenti. Confrontarle ai fini di questo breve saggio mi ha dato l'impressione che il testo originale si sia frammentato e che il linguaggio comune qui racchiuso si sia trasformato in una piccola Babele — un contesto in cui sia diventato impossibile capirsi. Come osserva un po' umoristicamente Sorrell nella sua recensione, sebbene i traduttori anglosassoni abbiano fatto un buon lavoro, per poter assimilare questo bizzarro lessico ed essere riconosciuti parte della famiglia l'unica soluzione è imparare la lingua italiana e leggere il libro originale.

## BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

Sarah Axelrod, “Go ahead and love something an embarrassing amount, volume II: Italian grammar” (16/09/2018): <http://slowtwitchprose.com/stories/2018/9/13/1lfq3qydlnuacy6rfpz8tsf6uaxvk-l4chf>.

Dictionary of the Scots language (online): <https://dsl.ac.uk>.

Enciclopedia Treccani (online): <https://www.treccani.it>.

Denise Formica e Mirna Cicioni, “Translating idiolects: Natalia Ginzburg’s *Lessico Familiare*”, *Monash University Linguistics Papers*, 5.1, 2006, pp. 17-25.

Natalia Ginzburg, *Family Sayings*, trad. D.M. Low, New York, Arcade Publishing, c1989.

Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963.

Natalia Ginzburg, *The Things we used to say*, trad. Judith Woolf, Manchester, Carcanet, 1997.

Natalia Ginzburg, *Family Lexicon*, trad. Jenny McPhee, London, Daunt Books, 2018.

Online Etymology Dictionary: <https://www.etymonline.com>.

Tim Parks, “Keep the ball rolling”, *London Review of Books*, 39.13: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v39/n13/tim-parks/keep-the-ball-rolling>.

Robert Sorrell, “Review of Family Lexicon by Natalia Ginzburg translated by Jenny McPhee”, *Cleaver Magazine* (31/05/2017): <https://www.cleavermagazine.com/family-lexicon-a-novel-by-natalia-ginzburg-translated-by-jenny-mcphee-reviewed-by-robert-sorrell>.

DANILO ZAGARIA

*Nessuna sensualità. Diatribe fra  
scienziati sul linguaggio arboreo*

**P**er molto tempo le piante non hanno detto niente. Siamo invece stati noi, infaticabili chiacchieroni, ad affibbiare loro significati, a costruire una simbologia vegetale, persino un linguaggio dei fiori. Quest'ultimo, scopro ora mentre scrivo, si chiama *florigrafia*.

Secondo la florigrafia, molto in voga nell'Ottocento, ogni pianta aveva il suo senso, il suo significato. La lavanda, che io pensavo fosse allegra e gioiosa, era invece il fiore livido della sfiducia. Alla menta, fresca come un ghiacciolo d'estate, si attribuiva il sospetto. Il cavolo, che quando lo cuoci fa quel puzzo nauseabondo, denotava invece periodi di vacche grasse e di grande profitto. E poi al dente di leone civetteria, allo zenzero forza, al nasturzio il pa-

triottismo. Insomma, c'era da tirar fuori un discorso animato (oppure una lettera articolata e molto precisa, magari da indirizzare all'amante di turno). In Giappone, dove, si sa, tutto ha un nome, il linguaggio di fiori e piante si chiama *hanakotoba*.

Ma i vegetali ci aiutano anche nel linguaggio corrente, dando forza e vividezza alle nostre metafore. Pensate alla quercia, madre di tutte le similitudini arboree. Comunica solidità e maestosità. In uno dei grandi libri del Novecento dedicati alla mitologia e al folklore, *La Dea Bianca* di Robert Graves (1948), c'è un intero capitolo dedicato all'alfabeto arboreo, dove piante e leggende si intrecciano in modo memorabile. Alla voce quercia (*duir*), si scopre che questo era un albero

sacro ai più tosti fra gli immortali: da Giove a Thor, passando per Eracle e tutti gli altri dèi del tuono.

Ecco che cosa spiega Graves: «Quando Gwion nella *Câd Goddeu* scrive “robusto custode della porta / è il suo nome in ogni terra” intende dire che le porte sono in genere fatte di legno di quercia» e infatti «*duir*, il nome della quercia nel Beth-Luis-Nion, significa “porta” in molte lingue europee». Quindi quercia come porta, quercia come parte più solida e importante del nostro mondo (e della sua difesa). Una metafora/similitudine che funziona sempre, nonostante oggi siano pochi (temo) coloro che saprebbero distinguere una quercia al primo sguardo.

Nonostante alcuni si siano divertiti ad assegnare significati ad alcune piante, noi esseri umani restiamo saldamente antropocentrici. La nostra considerazione del mondo vegetale varia molto in base alle epoche ma resta, questo è innegabile, limitata, anche oggi che di loro sappiamo un sacco di cose.

Gli alberi sono muti, immobili e non si lamentano se li prendiamo a colpi di accetta o di sega elettrica. Questo mutismo arboreo ci aiuta moltissimo quando abbiamo bisogno di scordarci della loro vera essenza (sono esseri viventi, come noi) e quando vogliamo vederli come mere *risorse*. Sono legname, sono pellet, sono *cultivar* da seminare e poi raccogliere, sono fonte di ricchezza, sono in esaurimento, sono incredibilmente in crisi.

Un esempio rapido. Il noto botanico italiano Stefano Mancuso fa spesso questo esperimento: mostra al pubblico la foto di una intricatissima foresta, dove al centro sta un solo animale (una scimmia o un giaguaro, non importa) immerso nel verde. Poi chiede: «Che cosa vedete?». Il pubblico risponde una scimmia o un giaguaro. Nessuno nota le piante (anche se occupano tutta la scena!). Sono sfondo, palcoscenico per la vita animale.

Nonostante persino un bambino piccolo sappia che grazie

alle piante noi possiamo respirare, perché *le foreste sono i polmoni del pianeta*, abbiamo una scarsissima considerazione della loro vita, della loro individualità, del loro linguaggio.

È bene mettere le cose in chiaro fin da subito: in questo articolo non si sosterrà mai che le piante sussurrano fra loro, bisbigliando al vento parole a noi incomprensibili, come penserebbe un elfo della Terra di Mezzo. Non scherziamo. Abbiamo iniziato con florigrafia e mitologia, continueremo e chiuderemo con la scienza. Tuttavia, negli ultimi trent'anni abbiamo scoperto diverse cose sulle piante che prima ignoravamo. E queste scoperte, alcune delle quali sono davvero incredibili e rivoluzionarie, hanno il potere di trasformare la nostra visione, e mostrarci mondi e interazioni e rapporti che mai avremmo pensato potessero esistere là fuori.

Cominciamo subito con un esempio, che poi è la storia portante di questo articolo. Il 7 agosto del 1997 la rivista scientifica

Nature, che è una delle due più prestigiose al mondo (l'altra è Science) dedicò la copertina del numero 388 allo studio di una dottoranda canadese. L'immagine scelta per la copertina era una semplice quando eloquente distesa di conifere; il titolo, invece, non lasciava spazio a dubbi: *Il Wood-Wide Web*. A coniare il nome non fu la scienziata ma la redazione della rivista insieme a un notissimo e stimato studioso inglese: David Read. Era il tempo delle reti, della prima diffusione di internet, per cui raramente era stata trovata un'espressione più fortunata, che suonava qualcosa come *La rete degli alberi*.

La giovane studiosa che aveva firmato l'articolo (intitolato *The Ties that Binds*, cioè *I legami che uniscono*) si chiamava Suzanne Simard. Era cresciuta a stretto contatto con gli alberi, in una famiglia di taglialegna della Columbia Britannica, che è una provincia del Canada occidentale. I boschi lì sono vastissimi, e Simard ha cominciato a studiarli all'uni-

versità, facendo una gran fatica per ottenere fondi, tanto da fare a spallate con l'industria del legname a ogni occasione – in quei luoghi è l'antagonista principale di abeti di Douglas, tsughe e pini bianchi e di chi li vuole tutelare. Poi, verso la metà degli anni Novanta, ha iniziato a fare esperimenti sulle connessioni radicali fra gli alberi. Gli esperimenti che le hanno cambiato la vita.

Prima di raccontare che cosa ha scoperto Simard nei boschi canadesi dobbiamo però fare un passo indietro e dire qualcosa sui funghi. Che cosa c'entrano i funghi, direte voi. C'entrano eccome, dato che costituiscono una componente essenziale del sottosuolo forestale.

Un po' come accade per le piante, gli esseri umani sono poco propensi a considerare i funghi degli esseri viventi a tutti gli effetti. Sappiamo che lo sono, ma ci piace più vederli come dei simpatici organismi che spuntano dal tappeto di foglie nei boschi tardo-estivi e autunnali, adatti a finire in pa-

della oppure responsabili della morte dei più disattenti. Per questo motivo sono un vero e proprio “ordine nascosto”, come recita il titolo di un libro fra i più belli che si possano leggere sul tema: *L'ordine nascosto* di Merlin Sheldrake (Marsilio, 2020). Eppure, quello che finisce nel piatto insieme alle tagliatelle è soltanto una parte del fungo, il corpo fruttifero. Esso continua sottoterra, dove si estende una fittissima rete di piccole radichette dette ife: il micelio. Il vero fungo, se così si può dire, è proprio il micelio, capace in alcuni casi di entrare in relazione strettissima con le radici delle piante, andando a formare quelle che vengono chiamate micorrize.

Una micorriza è una relazione di simbiosi fra una pianta e un fungo. Un legame che permette a entrambi i partecipanti di ottenere vantaggi: la pianta prende dal fungo sostanze nutritive e acqua, mentre il fungo ottiene composti che la pianta produce a partire dalla fotosintesi.

Questo è un periodo florido per i funghi. Anche loro, come le piante, sono diventati i protagonisti di un chiacchiericcio che ha valicato le porte dei dipartimenti di botanica, coinvolgendo diverse persone. Se vi interessa scoprire qualcosa di più su questi incredibili viventi, ecco alcuni libri che potreste leggere anche: *Il fungo alla fine del mondo* di Anna Tsing (Keller, 2021), *Funghipedia* di Lawrence Millman (il Saggiatore, 2020), *Funghi fantastici* di Paul Stamets (Piano B, 2021).

È inutile sottolinearlo, ma lo faccio lo stesso: chi studia funghi avverte nel mondo delle scienze un diffuso “fitocentrismo”, vale a dire la tendenza a parlare solo di piante e mai di funghi con cognizione di causa. Come si suol dire: a ognuno la sua condanna...

Ma torniamo nei boschi canadesi. Che cosa scoprì Simard? Detta in modo molto semplice: che alcuni alberi si scambiavano sostanze attraverso il sottosuolo. Detta con Sheldrake: «I funghi integrano

le piante in una rete sociale. È questo il significato dell’espressione *wood wide web*». Quindi grazie alla rete sviluppata dai funghi nel sottosuolo, le piante sono in grado di passarsi alcuni elementi chimici che a loro servono per vivere, un po’ come se noi esseri umani allungassimo al nostro vicino di casa che se la passa male qualche ingrediente per consentirgli di prepararsi il pranzo (attenzione: questa similitudine è antropomorfizzante, per cui bisogna prenderla con le pinze).

La scoperta di Simard fece letteralmente il giro del mondo. Era l’epoca degli studi sulle reti, come ho già detto, motivo per cui questi argomenti piacevano un mondo ai giornalisti in cerca di storie. Come racconta nel libro *L’albero madre* (Mondadori, 2022), il suo telefono prese a squillare a tutte le ore del giorno e della notte. Era accaduto qualcosa di particolare: un concetto scientifico, grazie al suo appeal, e alla facilità con cui poteva essere comunicato (e anche travisato, ovviamen-

te), stava attirando attenzioni anche fra i non addetti. L'idea di fondo era che alcuni alberi fossero in grado di stabilire una connessione con altri, appartenenti a specie diverse. E non solo: pareva infatti che se alcuni esemplari venivano messi in difficoltà, la quantità di questi aiuti chimici aumentava.

Questo aspetto fu forse quello più travisato dell'intera storia (e Simard, qui va detto, ci mise del suo in modo deliberato, come ammette nel libro). Si cominciò quindi a diffondere l'idea che in una foresta gli alberi non fossero in competizione fra loro, bensì facessero parte di una "grande famiglia", in cui gli esemplari più forti proteggono e aiutano i più deboli dalle angherie della vita. Con buona pace di Charles Darwin, le foreste diventarono per alcuni un luogo dove il mutualismo e, potremmo quasi dire, l'altruismo facevano la parte del leone.

La situazione cambiò ancora quando allo storico articolo del 1997 ne seguì un altro che aveva la stessa forza e, anzi, punta-

va a rompere vecchi schemi e a proporre un nuovo approccio. Era il 2006 quando un gruppo di ricerca internazionale, di cui faceva parte anche il già citato Stefano Mancuso, pubblicò un articolo in cui si sosteneva, riassumo, che le piante sono organismi in grado di processare informazioni ottenute dall'ambiente ed elaborarle per prosperare e quindi riprodursi in modo ottimale. Il messaggio tra le righe appariva forte e chiaro: pur essendo le piante organismi privi di cervello e neuroni, esiste innegabilmente un comportamento delle piante, che può essere osservato e studiato in modo scientifico.

Un ulteriore scossone. Prima le piante diventano parte di una società in cui gli esemplari si scambiano sostanze, anche sotto forma di "aiuti", poi cade anche un altro muro e diventano nientemeno che viventi dotati di un comportamento, e forse, addirittura, di una coscienza/intelligenza. Per alcuni, soprattutto i più conservatori, deve essere stato troppo. In effetti, se ci pensate,

considerare le piante in questi termini appare davvero bizzarro, proprio perché per millenni le abbiamo pensate immobili, un po' stolidi e abituate a contendersi ogni risorsa disponibile.

Ma che cosa è rimasto oggi di questi studi e di questi nuovi modi di guardare le piante? Il dibattito è ancora molto acceso, soprattutto fra gli accademici. A molti non piace la formula del wood wide web e a tanti non piacciono (giustamente) gli antropomorfismi. Descrivere il mondo naturale usando il linguaggio degli uomini è sbagliato e non può portare lontano. Simard sostiene, al contrario, che aiuta e che, anzi, è l'unica strada per avvicinare piante e persone in un momento di crisi ecologica come quello che stiamo affrontando oggi. Poco meno di due mesi fa sul New York Times è uscito un articolo che Gabriel Popkin ha dedicato proprio a queste diatribe. Il titolo ne riassume bene il contenuto: *Are Trees Talking Underground? For Scientists, It's in Dispute* (cioè: *Gli alberi par-*

*lano fra loro nel sottosuolo? Per gli scienziati è un tema dibattuto*).

Sappiamo che uno scambio di molecole chimiche nel sottosuolo esiste (un linguaggio chimico, più chimica che linguaggio vero e proprio...), ma per adesso le nostre conoscenze sono ancora limitate. Sappiamo anche però che le piante sono straordinarie e che molte di loro sono capaci di prove memorabili. Ne sono un esempio quelle che descrive la ricercatrice italiana trapiantata in Australia Monica Gagliano nel suo libro *Così parlò la pianta* (nottetempo, 2022). È un libro che mescola esperimenti scientifici di squisita fattura a esperienze ai limiti della coscienza vissute dalla stessa autrice nel folto dei boschi, dove piante ed esseri umani si parlano fin dai tempi antichi grazie all'intermediazione degli sciamani. Nel libro di Gagliano, del quale Simard ha firmato la prefazione, si intuisce un'idea di scienza diversa dalla solita, di confine, aperta, finanche eretica (come l'ha definita la stessa Gagliano nel suo TED

dal titolo inequivocabile: *How “heretical” science revealed the intelligence of nature*, cioè *Come la scienza “eretica” può rivelare l’intelligenza della natura*).

Dunque, in soldoni, potremmo riassumere così la situazione odierna. C’è un gruppo di scienziati avanguardisti che spingono sull’acceleratore e che propongono un’idea di pianta differente da quella classica (alcuni si spingono a sostenere la necessità di considerare le piante soggetti giuridici, come spiega Alessandra Viola nel suo saggio *Flower Power*, Einaudi, 2020). Molti altri invocano invece prudenza e mostrano come l’uso di un linguaggio e di metafore scorrette possa veicolare una concezione errata delle piante e della loro esistenza, dando l’idea che esse siano esseri intelligenti non troppo diversi da noi e dagli altri animali.

Voglio però chiudere con un altro ragionamento sul linguaggio, che emerge dagli studi e dagli scritti di molte persone che si occupano di alberi, di funghi e di vegetali in generale.

Il punto è questo: non abbiamo un linguaggio adatto per parlare in modo corretto di alberi, funghi e vegetali in generale. Il linguaggio tecnico della scienza va bene per gli scienziati, così come quello della silvicoltura va bene per potatori e giardinieri e per chi è in grado di comprenderlo: entrambi però sono linguaggi umani, vizianti anch’essi da un certo antropocentrismo. Come possiamo oggi descrivere le connessioni che si creano tramite le micorrize senza un nuovo vocabolario? Riusciremo mai a descrivere il linguaggio arboreo senza ricorrere a metafore e similitudini del gergo umano? Riusciremo mai a descrivere una foresta per quello che è, nelle sue più intime essenze e connessioni? In sostanza, come scrive un noto botanico francese, Francis Hallé, nel suo libro *In difesa dell’albero* (nottetempo, 2022):

*Come potrebbe questo dispositivo piatto dare accesso agli alberi, la cui enorme complessità strutturale si dispiega nelle tre dimensioni dello spazio e lungo quella quarta dimensione che è il tempo? Ma non è tutto: a questo problema di dimensioni si aggiunge un problema di parole, poiché quelle di cui disponiamo non sono adatte a descrivere gli alberi. Si pensi all'autore di romanzi i cui numerosi personaggi si amano o si odiano in un contesto urbano: in quel caso non c'è un problema di parole, la nostra lingua è fatta per lui. Può forse essere dovuto al fatto che i nostri antenati hanno al tempo stesso abbandonato il loro modo di vivere arboricolo e adottato la pratica di un linguaggio? Qualunque sia il motivo, non disponiamo delle parole adatte che ci permetterebbero di presentare gli alberi e le foreste in modo soddisfacente. I termini botanici hanno i loro meriti, ma non sono sufficienti, perché la loro concisione tecnica non sa rendere nessuna sensualità.*

**ALESSANDRO ZUCCHI**

*Perché il linguaggio è sorprendente*

**1. Un oggetto familiare**

Il linguaggio è un oggetto familiare, qualcosa di cui facciamo uso quotidianamente e di cui siamo competenti. (Ogni parlante è competente in relazione alla propria lingua non nel senso che è in grado di enunciare le regole, ma nel senso che è in grado di riconoscere che certe sequenze di suoni sono grammaticali e dotate di significato e altre no). Proprio perché il linguaggio è un oggetto familiare, ci pare del tutto naturale e non sorprendente possedere un linguaggio e comunicare attraverso di esso, sfruttando le sue possibilità espressive per esprimere pensieri complessi. In realtà, tutto questo è assai sorprendente, e qui cercherò di spiegare perché.

**2. Comunicazione**

A prima vista, può sembrare del tutto ovvio come noi comunichiamo attraverso il linguaggio. Voglio avvertire il mio interlocutore che il gatto graffia e quindi proferisco la frase:

(1) il gatto graffia.

Il mio interlocutore sa cosa vuol dire questa frase e dunque, dando per scontato che sono sincero, acquisisce l'informazione che il gatto graffia. Già questo esempio abbastanza semplice solleva però una domanda a cui non

è affatto ovvio come rispondere: perché la frase (1) vuol dire che il gatto graffia e non che il gatto dorme? Si potrebbe replicare che è una convenzione dell'italiano che "graffia" vuol dire graffia

e non dorme. Ma come è nata questa convenzione? Come è avvenuto che i parlanti dell'italiano usassero l'espressione "graffia" per esprimere la proprietà di graffiare invece della proprietà di dormire? Sembra improbabile che i nostri antenati un giorno si siano accordati dicendo: (2) d'ora in poi usiamo l'espressione "graffia" per riferirci a quel tipo di comportamento.

Inoltre, introdurre una convenzione linguistica riguardo all'espressione "graffia" in questo modo richiederebbe evidentemente che esistano già delle convenzioni linguistiche che permettono ai parlanti di comunicare preferendo enunciati come (2). Quindi, supporre che la convenzione relativa al verbo "graffiare" è stata introdotta stipulando un accordo esplicito per mezzo di (2) sposterebbe solo il problema. Ma se la convenzione non è stata introdotta così, come è stata introdotta? A pensarci bene c'è qualcosa di sorprendente in questo, nel fatto che siano sorte delle convenzioni linguistiche. La strada per rispondere a questa domanda è stata additata nel 1960 dall'economista Thomas Schelling, che ha osservato che alcune convenzioni, per esempio la convenzione in vigore nella Seconda guerra mondiale di non usare il gas come arma bellica, sono sorte senza che ci fosse un accordo esplicito, stipulato attraverso il linguaggio. Il filosofo David Lewis, riprendendo il lavoro di Schelling, ha proposto che questo valga anche per le convenzioni linguistiche. La questione aperta è ora spiegare esattamente come le convenzioni sorgono in assenza di un accordo stipulato attraverso il linguaggio.

C'è dell'altro. Nell'esempio di comunicazione basato su (1), il parlante vuole esprimere un pensiero e, per fare questo, proferisce un enunciato che esprime esattamente quel pensiero. Ma la comunicazione non funziona sempre così, anzi con ogni probabilità (1) non illustra affatto il modo in cui tipicamente comunichiamo. Negli anni Settanta del Novecento, un gruppo di computer scientists, interessati a costruire un software che svolgesse le funzioni dell'addetto allo sportello nelle stazioni ferroviarie, registrò alcuni dialoghi che si svol-

gevano allo sportello, per farsi un'idea di come funzionasse questo tipo di comunicazione. Con loro sorpresa, scoprirono che abbastanza raramente gli utenti formulavano le loro richieste in modo esplicito. Per esempio, un utente interessato a sapere su quale binario sarebbe arrivato il treno delle 11.30 da Philadelphia poteva cercare di ottenere questa informazione non solo proferendo (3-a), ma anche proferendo (3-b) oppure (3-c) o addirittura proferendo (3-d):

- (3)
- a. Su che binario arriva il treno delle 11.30 da Philadelphia?
  - b. Eh. . . il treno delle 11.30 da Philadelphia. . .
  - c. . . . il treno da Philadelphia. . .
  - d. Ho un'amica che vive a Philadelphia. . .

La cosa sorprendente è che non solo (3-a), ma anche gli altri proferimenti in (3) ottenevano il risultato di elicitare l'informazione desiderata: l'addetto rispondeva dicendo su quale binario sarebbe arrivato il treno delle 11.30 da Philadelphia.

Questo esempio illustra un fatto noto a chi si occupa oggi di linguaggio: ciò che i parlanti dicono letteralmente non coincide necessariamente con quello che intendono comunicare, i contenuti letterali dei loro proferimenti sono spesso semplicemente un indizio dal quale è possibile inferire quello che vogliono dire. In questo senso, la comunicazione linguistica è largamente inferenziale. Questa osservazione solleva una serie di domande. Come fa l'interlocutore a inferire quello che il parlante intende comunicare sulla base dei suoi proferimenti? E come mai la comunicazione linguistica avviene in larga misura per via inferenziale? Questioni di questo genere sono affrontate nel lavoro dei filosofi del linguaggio Paul Grice, Dan Sperber e Deirdre Wilson.

### 3. Possibilità espressive

Considerate ora l'enunciato (4):

4) L'elefante a pallini blu si è invaghito della zebra a strisce rosa.

Sicuramente (4) è un enunciato che non avete mai letto prima, eppure non avete alcuna difficoltà a comprenderne il significato. Evidentemente la ragione è che conoscete i significati delle parole che compongono (4) e sapete come combinare questi significati tra loro per determinare il significato di (4). Questo esempio illustra la proprietà delle lingue naturali umane per cui il significato di un'espressione complessa è determinato dai significati delle parti che la compongono. In questo senso si dice che i significati delle espressioni complesse di queste lingue sono determinati in modo compositazionale (questa osservazione è stata formulata esplicitamente dal filosofo tedesco Gottlob Frege nella prima metà del Novecento).

La compositazionalità può apparire come una proprietà ovvia dei sistemi di comunicazione, ma non è così. E infatti non vale per i sistemi di comunicazione degli animali non umani. Esistono degli animali che hanno dei sistemi di segnalazione verbale per mezzo dei quali comunicano informazioni di vario tipo. Per esempio, le scimmie vervet possiedono un richiamo per segnalare la presenza di un'aquila, un richiamo diverso per segnalare la presenza di un leopardo e un richiamo ancora diverso per segnalare la presenza di un serpente. Quando un vervet sente il richiamo per l'aquila, si nasconde tra i cespugli, dove l'aquila non lo può vedere; quando sente il richiamo per il leopardo fugge sui rami più sottili degli alberi, dove il leopardo non può arrivare; e quando sente il richiamo per il serpente si solleva sulle zampe posteriori e si guarda intorno. Tuttavia, né i vervet né alcuna altra specie animale sembrano possedere delle combinazioni di richiami in cui

il significato della combinazione è determinato dai significati dei richiami che la compongono.

Esiste un caso riportato nella letteratura in cui delle scimmie combinano tra loro dei richiami, ciascuno dei quali è dotato di significato, per esprimere un significato nuovo: è il caso dei cercopitechi dal naso bianco. Queste scimmie proferiscono un richiamo per segnalare la presenza di un'aquila e un richiamo diverso per segnalare la presenza di un leopardo. Inoltre, proferiscono un terzo richiamo che consiste nel produrre in sequenza il richiamo per il leopardo e il richiamo per l'aquila. Il terzo richiamo non è specifico per un predatore, viene proferito sia quando un'aquila si avvicina sia quando un leopardo si avvicina. Inoltre, mentre il richiamo per il leopardo o il richiamo per l'aquila proferiti da soli non determinano necessariamente degli spostamenti, quando i cercopitechi sentono il terzo richiamo (la combinazione dei due) si spostano in un'altra zona. Insomma, sembrerebbe che i cercopitechi dal naso bianco abbiano a disposizione tre richiami con tre significati distinti:

1. un richiamo che significa “un'aquila si sta avvicinando!”;
2. un richiamo che significa “un leopardo si sta avvicinando!”;
3. un richiamo che combina il richiamo per il leopardo con il richiamo per l'aquila e che significa “muoviamoci da qui!”.

Dunque, nel sistema di comunicazione dei cercopitechi, abbiamo un richiamo complesso dotato di significato, ottenuto combinando tra loro altri richiami, ciascuno dotato di significato. Questo vuol dire che il significato del richiamo complesso (che combina il richiamo per il leopardo con il richiamo per l'aquila) è determinato composizionalmente? La risposta è negativa. Infatti, mentre il significato di (4) è evidentemente derivato dai significati delle parole che lo compongono, il significato del richiamo com-

plesso dei cercopitechi non è derivato dai significati dei richiami che lo compongono. Dunque, quella che a prima vista pare una proprietà naturale dei sistemi di comunicazione, la composizionalità, in realtà è una proprietà che si riscontra unicamente nel linguaggio umano.

C'è un altro aspetto che caratterizza le possibilità espressive del linguaggio umano rispetto agli altri sistemi di comunicazione che si trovano in natura. Tutte le lingue umane hanno la proprietà del self-embedding, che consiste nel fatto che un'espressione può includere al suo interno un'altra espressione dello stesso tipo. Per esempio, l'italiano consente di formare delle frasi che includono altre frasi, come la frase (5) che include al suo interno la frase "Maria è partita":

(5) Leo sa che Maria è partita.

Questa proprietà delle lingue naturali umane ha come conseguenza che il numero delle frasi che si possono formare in queste lingue è infinito, in quanto data una frase qualsiasi dell'italiano posso formare una frase più lunga incassandola in un'altra frase. Per esempio, data la frase (5) posso creare una nuova frase come (6-a), data la frase (6-a) posso creare una nuova frase come (6-b), e così via:

(6)

- a. Piero sa che Leo sa che Maria è partita.
- b. Gianni sa che Piero sa che Leo sa che Maria è partita.
- c. . . .

Di nuovo, nei sistemi di comunicazione che si trovano in natura non esiste niente del genere.

Ci sono dei sistemi di comunicazione animale che, come le lingue umane, possono produrre un numero infinito di segnali.

Per esempio, le api bottinatrici possono comunicare la direzione in cui si trova il cibo rispetto al sole attraverso una danza: variando il percorso in linea retta della danza rispetto all'asse di gravità possono indicare di quanti gradi la direzione in cui si trova il cibo si scosta dalla linea retta ideale che congiunge l'alveare al sole. Per esempio, se il percorso in linea retta della danza va dal basso verso l'alto e si scosta di  $n$  gradi a sinistra rispetto all'asse di gravità, questo indica che il cibo è verso il sole a un angolo di  $n$  gradi a sinistra rispetto alla retta che congiunge l'alveare al sole. Dal momento che a ogni variazione di grado dell'angolo che il percorso in linea retta forma rispetto all'asse di gravità corrisponde una direzione diversa della fonte di cibo, e il numero di queste variazioni è in linea di principio infinito, è chiaro che il sistema di comunicazione delle api consente di produrre un numero infinito di segnali.

In questo rispetto, il linguaggio delle api e il linguaggio umano sono simili in quanto consentono entrambi di generare un numero infinito di segnali. Si può notare tuttavia che esiste una differenza importante nel modo in cui questo numero infinito di segnali viene generato nei due sistemi di comunicazione. Il linguaggio umano è in grado di generare un numero infinito di segnali (le frasi) partendo da un numero finito di elementi (le parole). Il linguaggio delle api è in grado di generare un numero infinito di segnali, ma non parte da un numero finito di elementi: non esiste un numero finito di componenti della danza le cui possibilità combinatorie danno luogo a un numero infinito di segnali. Noam Chomsky chiama questa capacità delle lingue naturali umane di generare un numero infinito di segnali a partire da un numero finito di elementi la proprietà dell'infinitezza discreta, ed è questa proprietà che distingue il linguaggio umano da qualsiasi altro sistema di comunicazione animale.

L'unicità dei tratti che caratterizzano il linguaggio umano rispetto ad altri sistemi di comunicazione solleva delle domande

naturali. Come ha potuto evolversi il linguaggio umano? Perché ha assunto questi tratti invece di altri? Gli studi sull'evoluzione del linguaggio, ripresi in anni recenti, tentano di rispondere a domande di questo genere.

#### 4. Apprendimento

Il filosofo Bertrand Russell nel saggio del 1948 *Human Knowledge: Its Scope and Limits* si chiedeva: «come è possibile che gli esseri umani, i cui contatti con il mondo sono brevi, personali e limitati, siano nonostante questo in grado di avere una conoscenza così ampia come di fatto hanno?». C'è una versione di questa domanda che sorge nello studio del linguaggio. Il linguaggio umano è un sistema complesso (i linguisti che cercano di descrivere le regole delle grammatiche di una lingua ne sanno qualcosa), eppure i bambini nel giro di pochi anni diventano parlanti fluenti del linguaggio a cui sono esposti. Come è possibile questo?

Elaboriamo questo punto ulteriormente. Un bambino che apprende la sua lingua madre è immerso dalla nascita in un ambiente in cui si parla quella lingua. Tuttavia, gli adulti che si rivolgono ai bambini tendono a usare delle frasi semplici (Mangia la pappa. Bravo!), magari sequenze che non sono neppure frasi in senso stretto (Pappa buona!). Inoltre, i dialoghi tra adulti che il bambino sente sono spesso fatti di frasi spezzate (Dunque, domani potrei... ma no, prima dobbiamo essere sicuri...). Eppure nonostante il bambino riceva un input linguistico limitato e in parte fuorviante, impara rapidamente a parlare. Come è possibile? Inoltre, c'è evidenza sperimentale che i bambini, benché facciano degli errori quando apprendono una lingua, non fanno mai certi tipi di errori che pure sarebbe naturale che facessero. In particolare, i bambini non fanno mai errori che ci aspetteremmo se nel corso dell'apprendimento ipotizzassero delle regole puramente lineari (regole del tipo: la parola  $x$  va messa al terzo posto nella frase), benché

in certi casi ipotizzare regole di questo tipo sarebbe abbastanza naturale. Come mai il bambino non fa mai questo tipo di errori?

La risposta che dà Chomsky a queste domande è che quando il bambino apprende una lingua non parte da zero, ma ha già un'idea di come è fatta la grammatica, per esempio sa già che non ci sono regole puramente lineari. In altre parole, Chomsky ritiene che gli esseri umani possiedano delle conoscenze linguistiche innate, che giocano un ruolo nell'apprendimento. Chomsky chiama questo insieme di conoscenze linguistiche innate grammatica universale, dal momento sono alla base di tutte le grammatiche delle lingue particolari. Naturalmente, l'idea che esista una grammatica universale, in questo senso, non esclude che esistano differenze tra una lingua e un'altra e che ci siano aspetti della lingua che il bambino deve apprendere. Per esempio, il lessico della lingua non è innato, è qualcosa che il bambino deve apprendere. Il fatto che in italiano l'oggetto del verbo segue il verbo (Gianni mangia la mela) è un'altro aspetto che deve essere appreso (infatti un bambino che impara il giapponese deve apprendere invece che l'oggetto del verbo precede il verbo). La grammatica universale non determina interamente la grammatica della lingua, ma semplicemente traccia i confini all'interno dei quali le lingue naturali umane possono variare.

Oltre alle evidenze sperimentali che mostrano che i bambini non fanno mai certi tipi di errori, una forte evidenza per la tesi che gli esseri umani possiedono delle conoscenze linguistiche innate viene da una lingua nata di recente, la lingua dei segni del Nicaragua. Le lingue dei segni sono lingue nate nelle comunità dei sordi. Ne esistono tante diverse, la lingua dei segni italiana, la lingua dei segni francese, la lingua dei segni americana, la lingua dei segni britannica, la lingua dei segni cinese, e molte altre. Alcune di queste, come la lingua dei segni francese, sono nate secoli fa. La lingua dei segni del Nicaragua è nata invece all'inizio degli

anni Ottanta del secolo scorso, in seguito alla rivoluzione sandinista. Quando i sandinisti andarono al potere, aprirono delle scuole pubbliche per studenti con bisogni educativi speciali. In queste scuole affluirono dei sordi in gran numero e nacquero così delle comunità di sordi, premessa indispensabile per il sorgere di una lingua segnica. In particolare, nel 1981 venne aperta una scuola professionale a Managua frequentata da adolescenti sordi privi di una lingua comune (ciascuno di questi sordi possedeva solo dei segni “domestici” per comunicare all’interno della propria famiglia). Dal contatto tra questi sordi nacque una prima lingua rudimentale, una lingua povera, semplificata, priva di regole grammaticali stabili. Tuttavia, quando questo idioma segnico iniziò a diffondersi tra i bambini sordi che frequentavano le scuole pubbliche speciali, nel giro di poco tempo si sviluppò una lingua segnica assai più ricca e strutturata. (Sappiamo tutte queste cose e conosciamo in dettaglio come la lingua dei segni del Nicaragua si è evoluta perché, fortunatamente, il suo sviluppo è stato seguito fin dall’inizio da un gruppo di linguisti esperti di lingue segniche).

A pensarci bene, lo svilupparsi di questa lingua dei segni ricca e strutturata è un fatto piuttosto sorprendente. I membri della comunità sorda in cui questa lingua si sviluppò non possedevano già una lingua (possedevano solo dei segni domestici rudimentali), eppure essi furono in grado di dar forma a una lingua complessa. Da dove potevano attingere le conoscenze necessarie per dar vita a questa lingua complessa? Chiaramente, non dall’ambiente linguistico circostante: essendo sordi, non avevano accesso alla lingua parlata in Nicaragua (lo spagnolo). La possibilità che rimane è che avessero delle conoscenze linguistiche innate a cui ricorrere.

## 5. Per approfondire

Il linguaggio è un oggetto familiare, a cui siamo abituati, ma a guardar bene è anche un oggetto sorprendente da diversi punti di vista. Per chi volesse approfondire alcuni dei temi che ho introdotto, il libro di Andrea Moro, *I confini di Babele. Il cervello e il mistero delle lingue impossibili* (Il Mulino, 2015) è un buon punto di partenza.

## BIBLIOGRAFIA

Kate Arnold e Klaus Zuberbühler, “Semantic combinations in primate calls”, *Nature*, (441):303, 2006.

Dorothy Cheney e Robert Seyfarth, *How monkeys see the world*, University of Chicago Press, Chicago, 1990.

Noam Chomsky, *Language and problems of knowledge. The Managua lectures*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1988.

Gottlob Frege, *Logische Untersuchungen. Dritter Teil: Gedankengefüge. Beiträge zur Philosophie des Deutschen Idealismus*, III:36-51, 1923.

Paul Grice, *Logic and conversation*, in *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, a cura di Peter Cole and Jerry L. Morgan, pp. 41-58, Academic Press, New York, 1975.

Judy Kegl, Ann Senghas e Marie Coppola, *Creation through contact: Sign language emergence and sign language change in Nicaragua*, in *Language creation and language change: creolization, diachrony, and development*, a cura di Michel DeGraff, pp. 179-237, The MIT Press, Cambridge, MA, 1999.

Bertrand Russell, *Human knowledge. Its scope and limits*, Simon and Schuster, New York, 1948.

Thomas Schelling, *The strategy of conflict*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1960.

Ann Senghas, Sotaro Kita e Asli Özyürek, “Children creating core properties of language: evidence from an emerging sign language in Nicaragua”, *Science*, 305:1779-1782, 2004.

Dan Sperber e Deirdre Wilson, *Relevance. Communication and cognition*, Blackwell, 1995.

# LEZIONI DI SCRITTURA



CLAUDIO CALZANA

*Il dito nella tazza. Gli scrittori sgob-  
bano, i narratori meno*

«Affronto i problemi letterari proprio come faceva la governante cieca del dottor Johnson quando versava il tè: metteva il dito nella tazza».

Flannery O'Connor, *Nel territorio del diavolo*

«La carta è un materiale troppo tollerante. Le puoi scrivere sopra qualunque enormità, e non protesterà mai».

Primo Levi, *La chiave a stella*

**I**ntanto vi dico questo e poi vediamo: a proposito di letteratura, una faccenda è lo scrittore, un'altra il narratore, e mi sa che io sono stato un po' l'uno, un po' l'altro. Il che significa che magari vi posso guidare – sempre se vi fidate – nei meandri della spinosa questione che la gentile direttrice mi ha affibbiato. Ma procediamo con ordine, o quasi.

*Ego scriptor?*

Era l'8 settembre, la data avrebbe dovuto suggerire un po' di cautela. E invece no. Do-

vevo rinnovare la carta d'identità e nel tragitto verso gli uffici comunali mi ero interrogato su quale professione indicare. Optai, ridacchiando, per scrittore, volevo vedere che faccia avrebbe fatto l'addetto. In effetti, a quel tempo avevo pubblicato tre romanzi, e pur non avendo scalato classifiche di sorta, e men che meno venduto chissà che, mi aspettavo perlomeno una qualche domanda, dei distinguo, persino un categorico rifiuto. L'impiegato invece non fece una piega, proprio come quel barista altoatesino al quale

parecchio tempo prima avevo ordinato una Coca bollente, per vedere se eseguiva il comando. Anche qui neanche una piega: il ragazzotto versa la lattina nel bicchiere e via sotto il beccuccio del vapore. La Coca mica l'ho bevuta, ci mancherebbe, mentre all'Anagrafe si son bevuti la qualifica, accidenti. Da quell'istante ho iniziato a dubitare di essere quel che la mia carta d'identità ancor oggi certifica.

*Mio padre, mia madre*

Maggio 2008: l'indimenticabile Fulvio Panzeri presenta due esordienti, il giovanissimo Giorgio Fontana e il meno giovane Claudio Calzana. Considerava i nostri due romanzi i migliori di quella stagione, bontà sua. Alla domanda sul perché ci fossimo messi in testa di scrivere, Giorgio rispose con parole esatte e misurate. Sui due piedi io coniai piuttosto un sillogismo: siccome chi mi ha spinto a scrivere è stato Andrea Vitali; e Andrea, oltre che scrittore, è medico; io scrivo perché

me l'ha detto il dottore. Oggi so bene di non potermela cavare con così poco, le battute non sciolgono i nodi veri, semplicemente intrattengono un pubblico. Ci provo ora: ho iniziato a "sentire" il mio primo romanzo dopo la morte di mio padre; la trilogia l'ho scritta dopo la morte di mia madre. Proprio vero che in certi momenti complicati «l'uomo si rifugia nel linguaggio» (Nicolás Gómez Dávila, *Tra poche parole*). Non solo: come chiarisce Agamben, scrivere è «parte di una pratica ascetica, in cui la *produzione dell'opera* passa in second'ordine rispetto alla *trasformazione del soggetto scrivente*» (*Il fuoco e il racconto*). Chi scrive si tempera attraverso la scrittura, per il tramite di penna e di mano: «Se qualche volta scrivo è perché certe cose non vogliono separarsi da me come io non voglio separarmi da loro. Nell'atto di scriverle esse penetrano in me per sempre – attraverso la penna e la mano – come per osmosi». (Cristina Campo, *Gli imperdonabili*). Quando il pensiero

si china sulla carta, lo scrittore cerca di trattenere quel che crede di possedere, o quel che teme di dimenticare. Nel mio caso, più semplicemente: quando è morto mio padre ho fatto i conti con me stesso, quando è morta mia madre li ho fatti con chi mi stava accanto.

### *Il mago Houdini*

Henry James diceva che i suoi romanzi nascevano da una sorta di *image en disponibilité*, così potente che allo scrittore non restava altro che svolgerla pazientemente passo passo. *Si parva licet*, è successo anche a me. L'immagine che ha originato il mio romanzo d'esordio era il sorriso del defunto conte Salani sul letto di morte. Guarda caso. Per la successiva trilogia, è stata la fotografia di fidanzamento dei miei nonni. Riguarda caso. Quanto a *Il sorriso del conte*, avevo scritto giusto un racconto con il medesimo titolo, mai e poi mai avrei pensato di dargli seguito se Andrea Vitali non mi avesse spronato a farlo. Solo che la situazione era para-

dossale: dovevo scrivere un romanzo con il protagonista morto alla prima riga. Mi ero messo in trappola da solo, come fanno quei tizi che si fanno chiudere in casse con tanto di catene e lucchetti, per poi uscirne non sai come, persino da sott'acqua. Escapologia si chiama quest'arte. Houdini, per dire, venne sfidato a forzare una cassaforte assolutamente inespugnabile. Con un gesto inatteso vi si fece chiudere dentro, uscendone dopo pochi secondi tra lo stupore degli astanti. Le casseforti, come certe vicende complicate, son fatte per resistere da fuori, non da dentro. È una buona metafora per capire non solo chi è uno scrittore, ma anche la lingua nella sua dimensione essenziale: «Che cosa comunica la lingua? Essa comunica l'essenza spirituale che le corrisponde. È fondamentale sapere che questa essenza spirituale si comunica *nella* lingua, e non *attraverso* la lingua» (Walter Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*). La lingua, insomma, non è uno stru-

mento, ma un luogo – ampio o angusto, questo decidetelo voi – circondato da pareti larghe come mura. «Spesso sono vicino al muro del linguaggio e ne colgo ormai soltanto l'eco. Spesso sbatto la testa contro il muro del linguaggio», scriveva Karl Kraus, citato da Roberto Calasso nella prefazione a *Detti e contraddetti*. Ecco, con il mio primo romanzo ho accettato il rischio di stare dentro la lingua, provando a forzarla dall'interno, proprio come insegnava Houdini. Ho cercato con tutto me stesso di essere all'altezza di quel *Prologo* che tuttora considero una delle cose migliori che ho scritto. Non potevo tornare indietro, modificare questo o quello: dovevo accettare la sfida, essere all'altezza di quel che veniva prima. Non a caso ci ho messo anni a terminare *Il sorriso del conte*, riscrivendolo almeno una dozzina di volte. Con la trilogia (*Esperia, Lux, La cantante*) ho dato invece ascolto alle voci della mia infanzia, pagando un tributo alla mia storia familiare. Certo, anche in questo caso ho

levigato e rivisto parecchio, ma soprattutto ho lasciato spazio e spago ai racconti di mia nonna, rammemorando storie, leggende e vite. Nel primo caso forse sono stato scrittore, nel secondo probabilmente narratore.

#### *Scrittore, narratore*

Per definire lo scrittore chiediamo aiuto a Paul Valéry: «Prendo la penna per l'avvenire del mio pensiero – non per il suo passato» (*Quaderni*, I). Qui l'orientamento è verso quel che deve accadere, alle possibilità che la vita ci mette davanti. Chiosa Kundera: «È necessario [...] intendere *tanto* il personaggio *quanto* il suo mondo come *possibilità*. In Kafka, tutto questo è evidente: il mondo non assomiglia ad alcuna realtà nota, esso è una *possibilità estrema e non realizzata* del mondo umano» (*L'arte del romanzo*). E il narratore invece? Ci aiuta Günter Grass, che nelle prime pagine de *Il tamburo di latta* scrive: «Prenderò le mosse lontano da me stesso; poiché nessuno dovrebbe descrivere la

propria vita se non sente di possedere la pazienza, prima di datare la propria esistenza, di commemorare almeno una buona metà degli avi». Se lo scrittore ha lo sguardo rivolto al futuro, e prende di petto il linguaggio e le sue insidie, il narratore si radica piuttosto nella comunità di appartenenza, esplorando le proprie radici, le storie di famiglia, tracciando il confine della propria appartenenza. L'opera dello scrittore nasce da un "se" portato alle estreme conseguenze, quella del narratore da un "c'era una volta" che rimanda al qui e ora. Alla fin fine, è ancora Walter Benjamin che parla, lo scrittore si preoccupa del «senso della vita», il narratore della «morale della storia». La differenza non potrebbe essere più netta: «Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa [...] per il fatto che non esce dalla tradizione orale e non ritorna a confluire in essa. Ma soprattutto dal narrare. Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è

stata riferita–; e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte. [...] Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana. Pur nella ricchezza della vita e nella rappresentazione di questa ricchezza, il romanzo attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente» (*Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*).

#### *Lingua, comunità*

Lo scrittore, dunque, abita il linguaggio nel segno di un'operazione squisitamente letteraria: abusa della lingua, dice Goethe in *Poesia e verità*; combatte contro il linguaggio, sostiene Wittgenstein in *Pensieri diversi*. Lo scrittore «non può essere definito in termini di ruolo o di valore, ma solo da una certa coscienza di *parola*» (Roland Barthes, *Critica e verità*). Il narratore, invece, abita la comunità in cui risiede, operazione mnestica per eccellenza. La produzione del primo non regala certezze,

non professa valori solidi e condivisi, spesso invoca ed esplora altri mondi e possibilità; l'opera del secondo è agganciata al reale in termini d'esperienza, se non diretta, almeno sentita dire o appresa. Se scrittore e narratore li mettiamo spalla a spalla, magari appare Giano bifronte, altra potente immagine della lingua. In ogni caso, «il sapere che la letteratura mobilita non è mai né assoluto né ultimo; la letteratura non dice che essa sa qualcosa, ma che sa *di* qualcosa; o meglio: che ne sa qualcosa – che la sa lunga sugli uomini» (sempre Roland Barthes). Ma le due figure non sono affatto sovrapponibili: scrittore è chi si collega a una tradizione letteraria per omaggiarla, per innovarla, per contrastarla. (Italo Calvino, Tommaso Landolfi, Daniele Del Giudice e persino Cesare Pavese, se si legge la sua opera come contorno di miti, in particolare nei *Dialoghi con Leucò*). Ossequio o sovversione che sia, lo scrittore si atteggiava nel linguaggio e nelle sue vicende storiche con impegno

accurato nel riferire un proprio stato d'animo prevalente di fronte al mondo e ai suoi enigmi, anche quando la sua scrittura sia intonata nel registro "oggettivo". L'impronta dell'autore sovra determina il testo e lo raccomanda per la sua riconoscibilità formale. Col narratore, pur non mancando le attenzioni inevitabili agli elementi di stile, ci si trova invece in una dimensione verbale che non è altro dalla trasposizione nel linguaggio di una specifica *communitas*, di un gruppo sociale, di una classe, di una voce collettiva che può avvalersi di una tonalità "realistica" tanto quanto di quella simbolica ed esemplare: sia per cantare una problematica persistenza della *communitas*, sia per indicarne il declino e il disastro. (Primo Levi, Luigi Meneghello, Elsa Morante, Giuseppe Tomasi di Lampedusa). Il narratore è il tramite di un'esperienza collettiva del mondo, del suo fiorire come della sua dissoluzione. Da una parte la conseguenza storica e filologica di una lingua, con tutte le sue increspature e le sue

avventure; dall'altra la celebrazione dello spirito di un popolo con tutte le speranze e con tutte le tragedie che lo hanno angustiato, esaltato o fatto sparire nel gorgo del tempo. Così accade che uno scrittore componga con il contagocce, sempre in preda a mille ripensamenti: «Thomas Mann era un prodigio di produttività. Lavorando a tempo pieno, scriveva una pagina al giorno. Ciò significa 365 pagine all'anno, poiché scriveva tutti i giorni: un libro di lunghezza accettabile all'anno». (Annie Dillard, *Una vita a scrivere*). Mentre il narratore procede col passo svelto di chi ha anche altro da fare. Prendete Stendhal: per lui prima venivano le belle compagnie, mangiare e bere *comme il faut*, per tacer di guerre e di dame; poi arrivava la scrittura, sbilenca finché volete, a tratti persino arruffata, ma quanta vita, quanto sapore nelle sue opere. *Sapientia dicitur a sapore*, garantiva Tommaso Campanella. Lo scrittore rinuncia dunque alla vita per scrivere, il narratore distilla le sue opere dal vivace

rapporto col mondo. Il primo vive scrivendo, il secondo scrive vivendo.

#### *A orecchio*

Ecco, nel comporre i miei romanzi io ho pencolato tra sfida al linguaggio e adesione alla *communitas*, tra universo delle possibilità e piccolo mondo familiare, tra vita mancata e vita vissuta, confidando di far sintesi grazie al mio stile, alla mia inflessione. Mi sono interrogato a lungo su dove sciacquare i panni, poi ho deciso che era meglio rimanere in zona, diciamo Lombardia che si fa prima. Una prosa sporca quel tanto che basta per renderla un po' più autentica, come la faccia degli scugnizzi nei film del Neorealismo. La mia lingua letteraria, a ben vedere, è una specie di parlato colto che racconta storie al passato, frutto di un sapere appreso a orecchio, capace di dar senso al mondo. È di quello che scrivo, o scrivevo, perché di quello so, o sapevo. Quel che conta, per me, è il tono, la prosodia che prende, che ti scalda il cuore. E rievoco i racconti di

quand'ero bambino perché nel corso della vita certa magia non l'ho più trovata. Quel che pulsa in noi è il fascino delle prime esperienze, la parola dialettale che nomina la cosa, la fiaba più volte ripetuta. Nel mio caso, poi, sono i personaggi che mi vengono a cercare, sono le loro voci che si fanno *vive*, che mi sfidano a mettere su carta. È il personaggio che *prende la parola*, io mi metto in ascolto, e riproduco. Mi sa che non sono scrittore, ma trascrittore. La carta di identità scade nel 2026: ci proverò, chissà se si berranno questa nuova attribuzione.

### *In campeggio*

A ben vedere, l'unica volta in cui mi sono sentito davvero scrittore è accaduto parecchi anni fa, e ben prima di pubblicare qualcosa. Ero all'incirca ventenne e, siccome in campeggio me ne stavo per mio conto senza dare spago, si era sparsa la voce che fossi un tipo profondo, uno che quando parla le parole escono in fila belle ordinate come i bambini

allo scoccar dell'ora, sempre se la maestra è di stampo antico. In breve: uno scrittore. Bene: il pizzaiolo – che aveva una tresca amorosa complicata – proprio a me chiese di vergare una poesia per convincere la ragazza che lei era quella giusta, e soprattutto che lui aveva chiuso per sempre con le altre. E intanto che contava i suoi tormenti, mi sfornava pizze senza il conto, perché anche il poeta più ispirato accetta eccome le provviste. Io però prendevo tempo: consegnando l'ode, temevo di perdere la rendita, o peggio che il pizzaiolo non gradisse la mia prova. Il mattino della partenza, furtivamente, lasciai a suo nome un foglio scritto piccolino di cui ricordo poco, se non il sugo: tu sei la donna giusta, il mio cuore è stanco di marosi e di procelle, e giace pago nel lago del tuo amore. Roba parecchio scarsa, anzi di meno. Eppure, quella volta qualcuno mi aveva convinto non solo che io fossi capace, ma che le parole possono ogni cosa. La certezza ingenua del pizzaiolo mi regalò

il coraggio di scrivere. Non importa cosa, o come: scrissi convinto, scrissi davvero. Ecco, a me questa fiducia nel potere della lingua l'ha insegnata un pizzaiolo del Salento. Ogni tanto ci penso: chissà se ha funzionato tra quei due.

CONSIGLI A UN GIOVANE ANALFABETA CHE VUOL DARSÌ ALLA  
LETTERATURA ATTRATTO DAL NUMERO DEI PREMI LETTERARI

Chi apre il periodo, lo chiuda.

È pericoloso sporgersi dal capitolo.

Cedete il condizionale alle persone anziane, alle donne e agli  
invalidi.

Lasciate l'avverbio dove vorreste trovarlo.

Chi tocca l'apostrofo muore.

Abolito l'articolo, non si accettano reclami.

La persona educata non sputa sul componimento.

Non usare l'esclamativo dopo le 22.00.

Non si risponde degli aggettivi incustoditi.

Per gli anacoluti, servirsi del cestino.

Tenere i soggetti al guinzaglio.

Non calpestare le metafore.

I punti di sospensione si pagano a parte.

Non usare le sdruciole se la strada è bagnata.

Per le rime rivolgersi al portiere.

L'uso del dialetto è vietato ai minori di sedici anni.

È vietato servirsi del sonetto durante le fermate.

È vietato aprire le parentesi durante la corsa.

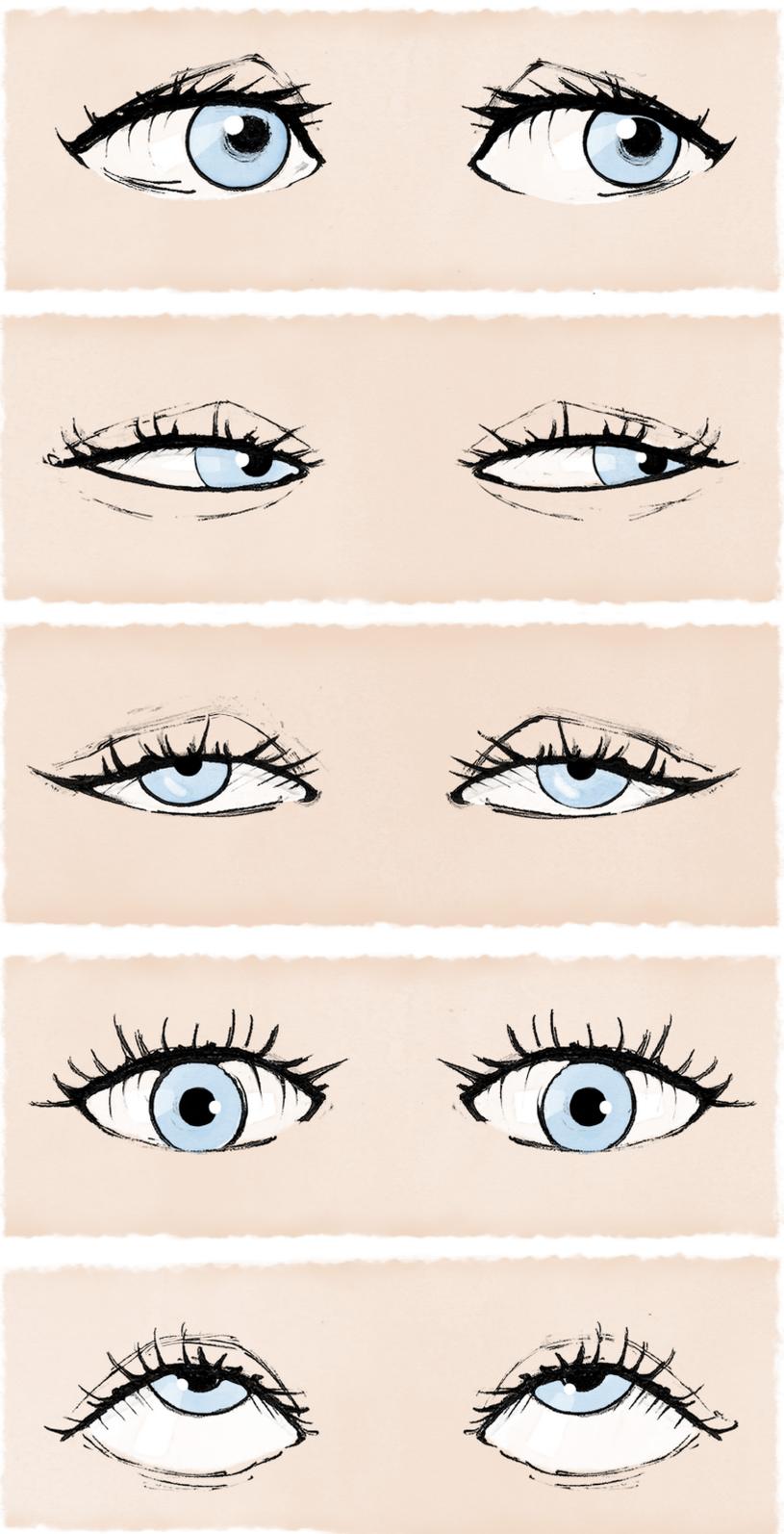
Nulla è dovuto al poeta per il recapito.

Ennio Flaiano

## BIBLIOGRAFIA IN ORDINE DI APPARIZIONE

- Flannery O'Connor, *Nel territorio del diavolo*, minimum fax 2001
- Primo Levi, *La chiave a stella*, Einaudi 1979
- Nicolás Gómez Dávila, *Tra poche parole*, Adelphi 2007
- Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, nottetempo 2014
- Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi 1987
- Walter Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, in *Angelus Novus*, Einaudi 1976
- Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, *op. cit.*
- Karl Kraus, *Nachts*, in Roberto Calasso, *La muraglia cinese* (prefazione a Karl Kraus, *Detti e contraddetti*, Adelphi 1979)
- Paul Valery, *Quaderni I*, Adelphi 1990
- Milan Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi 1990
- Günter Grass, *Il tamburo di latta*, Feltrinelli 1962
- W. Goethe, *Poesia e verità*, Einaudi 2018
- Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Adelphi 1981
- Roland Barthes, *Critica e verità*, Einaudi 2002
- Annie Dillard, *Una vita a scrivere*, Bompiani 2021
- Ennio Flaiano, brani scelti da *La grammatica essenziale. Consigli a un giovane analfabeta che vuol darsi alla letteratura attratto dal numero dei premi letterari*, All'insegna del Pesce d'Oro, 1960
- Claudio Calzana, *Il sorriso del conte*, Oge, 2008
- Claudio Calzana, *Esperia*, Oge 2012
- Claudio Calzana, *Lux*, Giunti 2015
- Claudio Calzana, *La cantante*, Bolis 2017

# SETTLE PAROLE



## 7 PAROLE PER UN RACCONTO

*a cura di Claudio Calzana*

Sette parole, non una di più, non una di meno. È questa la sfida proposta dal Torneo letterario «7 parole per un racconto»™, ideato da Claudio Calzana. La fonte di ispirazione è Augusto Monterroso: in versione originale un suo racconto conta per l'appunto 7 parole, 8 in traduzione: «Cuando despertò, el dinosaurio todavìa estaba allí» (Quando si svegliò, il dinosauro era ancora lì).

Alla recente edizione del «7 parole», organizzata in collaborazione con la Rassegna della Microeditoria di Chiari, sono pervenuti ben 715 racconti; da aprile 2022, il torneo vanta un gemello americano in quel di San Francisco, e di recente la prova è stata inserita nella terza edizione del concorso nazionale «Letteratura per la Giustizia», indetto dalla Fondazione dell'Avvocatura Italiana. Ora tocca a *Just-Lit*, e qui la sfida si fa ancora più stuzzicante: scrivere un racconto di 7 parole che sia coerente al tema che di volta in volta caratterizzerà la rivista. A seguire, trovate alcuni racconti dedicati al Linguaggio, perché possiate farvi un'idea.

Il prossimo numero della rivista avrà per tema **analogico-digitale**; avete tempo fino al **28 febbraio 2023** per inviare i vostri testi di 7 parole (fino a un massimo di 7 testi per ciascun partecipante). I migliori saranno pubblicati sul prossimo numero di *Just-Lit*.

*L'autore del racconto migliore riceverà in dono una plaquette con il proprio testo illustrato dalla pittrice Annamaria Gallo*

I testi andranno inviati all'indirizzo: [7parole@claudiocalzana.it](mailto:7parole@claudiocalzana.it) Per info e regolamento:

<https://www.claudiocalzana.it/just-lit-8-analogico-digitale/>

«News: Distanziamento sociale anche nella lingua scritta.»

Riccardo Bonomelli, Paratico

«Un giorno arrivò il silenzio e disse:...»

Andrea Bui, Brescia

«Minotauro sonnacchiava: Teseo lo omise, raccontando.»

Simone Donati, Cernusco sul Naviglio

«Lassie abbaia stranamente, adesso capisco: era corsivo.»

Sara Zarai Fontana, Mozzo

«Danzare non le bastava. Voleva diventare ritmo.»

Silvia Seracini, Ancona

«Smettila di scrollare applicazioni quando ti parlo.»

Aldo Soliani, Sesto San Giovanni

«Aladin espresse il desiderio di usarne otto.»

Stella Volpini, Corte Franca

## CITAZIONE

di Marco V. Burder

**S**cegliere parole altrui per suffragare le proprie, o per ornarle, o dare mostra di dottrina: è vezzo antico e cosmetico. Certuni se ne appassionano a oltranza: non muovono lingua se gli manca il parergo della frase lapidaria. Purtroppo, un intero asserto o una sentenza sono già ingombranti; non solo è difficile usarli col debito rispetto dopo averli davvero capiti, ma la loro stessa importanza offusca e rivela miserrime le parole nuove che li circondano – e che invece si volevano abbellire a loro spese. Ne deriva un effetto malconcio, come quelle murature sbilenche dove si vedono frammenti di iscrizioni, modanature e capitelli saccheggiate da edifici precedenti e di gran pregio. In queste trascrizioni, bisogna avere mano leggera, altrimenti il risultato è sbagliato. Perciò mi contento che i miei maggiori diano la loro risonanza in singoli termini, un aggettivo, un sostantivo soltanto: che non occorra, dunque, porre le virgolette richiamando le fonti e nominandole in esplicito. Se, per esempio, mi capita di sostare sulla parola *essenza*, è per un omaggio di contrasto a Platone e a Spinoza. Se dico *prova*, penso ad Anselmo, ma già gli allego Kant, che la smentisce. Col verbo *internare* son sedulo di Dante. Imponendo il silenzio, ecco emergere il maestro tedesco, Eckhart, insieme al laconico Wittgenstein. Per *armonia* risento di Eraclito; per *possibilità* e per *goccia* mi sovviene di Leibniz. Nel *volere*, Schopenhauer e Nietzsche: i gemelli inversi. Per gli *animali* son debitore di Kafka, e dell'antico Fisiologo. Se scrivo *lotta*,

vedo l'ombra di Hobbes sotto forma di *homini lupus*, e accanto a lui: Marx, il combattente storico. Con *metamorfosi* vado da Ovidio, con il *fato* mi apparento a Marco Aurelio. Per la *fuga* sfilo in contrappunto a Bach; per *vacuità* resto a mezzo tra Qohélet e Lao-tzu; nella *terra* mi accoglie Mahler. E quando, per dare fine agli esempi, mi trovo a impiegare la parola *citazione*, mi diventa indispensabile la salute di Montaigne – o il lutto estremo per Walter Benjamin.

# OPEN CALL PER SCRITTORI, FOTOGRAFI, ILLUSTRATORI

## Chi?

Tu, caro scrittore/cara scrittrice, tu, caro illustratore/cara illustratrice, tu, caro fotografo/cara fotografa. E noi, con la nostra rivista. E tanti altri autori, divulgatori, artisti. Una rivista? Perché? Perché il nostro scopo è fare divulgazione pop, costruire un laboratorio culturale ibrido, parlare a tutti, attraverso le storie, che si tratti di fiction o di non-fiction, di una fotografia o di un'illustrazione.

## Cosa puoi fare tu e cosa faremo noi?

Tu puoi partecipare con un tuo racconto inedito o con una tua fotografia o con una tua illustrazione. Tra tutti quelli che arriveranno, noi sceglieremo un racconto, una fotografia e alcune illustrazioni, e li pubblicheremo nella prossima uscita della rivista (marzo/aprile 2023). Accettiamo qualsiasi genere di racconto/fotografia/illustrazione, da chiunque, senza distinzioni identitarie, etniche, politiche, d'età, di gender, di pensiero. Ci sono però dei requisiti fondamentali.

## Per il racconto:

1. Il testo deve essere di 15000 battute spazi inclusi (per calcolare le battute, utilizzate lo strumento di Word: "Revisione – Conteggio parole – Caratteri spazi inclusi").
2. Il testo deve essere in italiano.
3. Il formato del file con il racconto deve essere .doc o .txt o .docx o .odt.
4. Il tema per questa uscita è: **analogico-digitale**. Si tratta di un macrotema. Declina il tema a tuo giudizio.

5. Ci raccomandiamo, deve essere un racconto breve autoconclusivo. Non accettiamo poesia, testi teatrali, parti di romanzo, saggi.
6. C'è una deadline, ovviamente: 28 febbraio 2023. Sembra lontana come data, ma non lo è.

### **Per la fotografia:**

1. La risoluzione deve essere di 300 dpi. Il formato .tiff o .jpeg.
2. Il tema deve essere: **analogico-digitale**. Si tratta di un macrotema generale. Declinalo a tuo giudizio.
3. C'è una deadline: 28 febbraio 2023.

### **Per le illustrazioni:**

1. La risoluzione deve essere di 300 dpi. Il formato .tiff o .jpeg.
2. È possibile partecipare con una serie di illustrazioni (minimo 6 pezzi) che presentino un collegamento tra di loro (di stile, di personaggi, di storia ecc.).
3. Il tema è: **analogico-digitale**. Si tratta di un macrotema. Declinalo a tuo giudizio.
4. C'è una deadline: 28 febbraio 2023.

### **Come partecipare?**

È semplice. Basta inviare il materiale a [scritturacreativa@lamatita-rossa.it](mailto:scritturacreativa@lamatita-rossa.it). Per le fotografie e le illustrazioni è possibile utilizzare WeTransfer. La partecipazione alla selezione e il processo che porta alla pubblicazione in rivista sono ovviamente gratuiti. Non sono richieste tasse di lettura o di invio. Accettiamo materiale da tutto il mondo (l'unica richiesta per i racconti è che il testo sia in italiano). Contatteremo i vincitori selezionati per avvisarli della pubblicazione.

In bocca al lupo!