PRIMO LEVI AMERICANO: A COLLOQUIO CON DOMENICO SCARPA

di Susanna Basso

In un'intervista a Simonetta Fiori per «la Repubblica» del 30 ottobre 2014, la curatrice Ann Goldstein ha spiegato che l'iniziativa Norton Liveright di pubblicare l'opera completa, i *Complete Works,* di Primo Levi in inglese, presentata ufficialmente a New York lo scorso 15 ottobre, nasce anche dalla constatazione che nelle precedenti traduzioni «non era stato rispettato l'assetto voluto dallo scrittore».

Ci puoi chiarire questo concetto? Tu, come consulente del Centro Internazionale di Studi Primo Levi di Torino, avevi già svolto con Goldstein un'annuale Lezione Primo Levi, ora raccolta in un volume bilingue, *In un'altra lingua / In Another Language*, pubblicato da Einaudi qualche mese fa, ora hai aiutato Goldstein in questa impresa e quindi sei certamente in grado di spiegare ai lettori di "tradurre" questo punto. Al di là della manipolazione assai discutibile operata sui titoli di *Se questo è un uomo* (apparso come *Survival in Auschwitz*, Collier, New York 1961) e di *La tregua* (tradotto con *The Reawakening*, Collier, 1965; entrambi opera di John Stuart Woolf, non responsabile dei titoli) quali erano le intime infedeltà riscontrate nelle precedenti traduzioni dei testi di Levi?

Bisogna partire da una premessa: qualsiasi autore tradotto in un'altra lingua – non conta il suo livello estetico, e nemmeno l'ampiezza della sua opera – cade come un meteorite sul

suolo letterario che lo accoglie. Il discorso vale per i contemporanei (ma anche per i quasi-contemporanei, e perfino per la gran parte dei classici) che leggiamo in traduzione italiana, e vale naturalmente per gli italiani tradotti in altre lingue. Dico un meteorite perché di solito un autore tradotto non si sa bene da dove venga: non si conosce la storia, individuale e generale, che ha provocato la nascita dei suoi libri, i quali poi, quasi sempre, sono tradotti in altre lingue in ordine sparso, senza rispettare una sequenza definita.

Nel caso di Primo Levi le infedeltà in lingua inglese, prima e più ancora che "intime", sono state di tipo strutturale. Spiego in breve. L'Inghilterra e gli Stati Uniti ebbero il merito di tradurre assai presto – rispettivamente nel 1959 e nel 1965 – le prime due opere di Levi, *Se questo è un uomo* e *La tregua*: che però vendettero poco, e in America furono proposte o ristampate con i titoli che tu hai appena ricordato, titoli "commerciali" che comunque non ne scongiurarono la scomparsa dalle librerie. Insomma, negli anni sessanta Levi ebbe un primo approdo nel mondo anglofono essenzialmente come testimone del Lager. Verso la metà degli anni ottanta, invece, Levi è giunto in America come scrittore a pieno titolo, e scrittore dai molti talenti: con un libro, *Il sistema periodico*, dove c'erano molti elementi non soltanto chimici, ma culturali e di stile: la testimonianza sulla Shoah, l'autobiografia, la scienza e la tecnica, il lavoro e la lotta per mantenersi con il proprio lavoro eseguendolo meglio che si può, la storia politica dell'Italia nel XX secolo, il gusto e il talento di raccontare, le radici ebraiche, la scoperta di una vocazione e la difficoltà dei rapporti umani (con i coetanei e le ragazze in prima fila), l'avventura culturale e l'avventura alla Jules Verne… E tutto questo, per di più, in una struttura che s'imponeva: 21 racconti, ciascuno con il nome di un elemento chimico, e in una sequenza impossibile da alterare. Il libro fu tradotto bene, da Raymond Rosenthal, malgrado quell'opera fosse, di fatto, un "primo libro", uscito a così grande distanza dalle prime edizioni dei due testi su Auschwitz e del ritorno a casa.

Alcuni dei successivi libri di Levi in traduzione inglese non hanno avuto uguale fortuna, e non tanto per la qualità delle versioni: a differenza di *The Periodic Table*, altre raccolte di racconti come *Storie naturali* o *Lilìt*, o di testi più disparati, come *L'altrui mestiere* o *Racconti e saggi*, si presentavano più facilmente, diciamo così, scomponibili: gli editori ne hanno approfittato – complice anche il *rush* di interesse legato alla scomparsa repentina di Levi nella primavera

1987 – per destrutturarli e ristrutturarli. Così, sono stati pubblicati nel mondo anglofono in una forma in qualche caso assai lontana da quella voluta dall'autore.

Aggiungi ancora che alcuni racconti, e alcuni brevi saggi, sembravano a prima vista troppo "italiani", o erano semplicemente difficili da tradurre perché basati su giochi di parole, o erano troppo fitti di allusioni culturali (allusioni di genere letterario o storico, attenzione, non scientifico!). Risultato, sono arrivati nelle librerie americane alcuni libri compositi (se si vuole essere indulgenti) o monchi (volendo essere ingenerosi) che in Italia non esistevano, o non esistevano con la stessa struttura, libri che prendevano alcuni pezzi, mettiamo, da *Storie naturali*, qualche altro da *Lilìt*, qualche altro ancora da *Racconti e saggi*. E fatalmente, in questo grande gioco del Meccano editoriale – gli editori hanno capito che Levi è stato soprattutto uno scrittore di testi brevi, un autore modulare – alcuni pezzi si sono persi lungo la strada: parecchi racconti, parecchi testi di non-fiction, perfino alcune poesie, non erano mai stati portati in lingua inglese. L'edizione Goldstein (d'ora in poi possiamo chiamarla così) dei *Complete Works* di Levi in tre volumi viene a sanare questo disordine, che retrospettivamente potrà disorientare, ma che pure a suo tempo era stato vitale e utile.

Nei tre volumi pubblicati da Norton Liveright, dunque, i libri di Primo Levi ci sono tutti, sono nell'ordine cronologico di pubblicazione originaria, e ciascuno di essi è stato ritradotto – salvo la versione di *If This Is a Man* firmata nel 1959 da Stuart Woolf, che per questa occasione è stata rivista ma non rifatta – nella sua completezza, conservando la stessa struttura e lo stesso indice delle edizioni italiane originali. I traduttori hanno fatto miracoli per disturbare il meno possibile il lettore con note a piè pagina (là dove c'erano riferimenti a cose prettamente italiane) o per riprodurre in inglese i giochi verbali più acrobatici.

Per curiosità ho voluto pesare sulla mia bilancia da cucina il cofanetto dei *Complete Works* di Levi: sono 4.426 grammi. Non è male come meteorite, ed è anche ben squadrato.

Ci puoi raccontare come avvenivano gli scambi tra te e Ann Goldstein? Ricevevi di quando in quando la richiesta di un chiarimento? O un elenco di dubbi complessivi su una certa porzione di testo? O erano i vostri piuttosto incontri e discussioni sul

testo, o meglio, sui testi nelle due lingue?

So che questi retroscena sono sempre interessanti, un po' per il gusto del pettegolezzo, ma soprattutto perché (Primo Levi insegna) ci sono poche cose più belle che sentir raccontare storie di mestieri. Tutto era cominciato nell'estate 2012, quando Ann è venuta per la prima volta in cerca di informazioni al Centro internazionale di studi Primo Levi di Torino: varie chiacchierate con lei, prime risposte ad alcuni suoi dubbi puntuali. Poco dopo ho vinto una borsa di studio di quattro mesi a New York alla Italian Academy, presso la Columbia University: e tra gennaio e aprile del 2013 Ann è stata la persona che ho visto più spesso in America. Il lavoro è rimasto informale anche allora, pur codificandosi sempre più come un lavoro effettivo: ma ci si vedeva fuori dei rispettivi uffici (ho visitato una volta sola la sua stanza al «New Yorker», quasi inaccessibile per l'ingombro dei libri), la sera, andando a cena in posti sempre diversi. Abbiamo fatto lunghe chiacchierate davanti a piatti francesi o messicani o cinesi, non sempre su Primo Levi, perché in quel periodo Ann traduceva anche un romanzo di Elena Ferrante (da quando la conosco, Ann sta sempre *anche* traducendo un romanzo di Elena Ferrante) cosicché io, originario della Campania, potevo aiutarla su cose di linguaggio o di costume napoletano.

Poi sì, spesso Ann mi ha mandato per e-mail domande singole o liste di domande, e io l'ho incoraggiata sempre, sapendo quanto è timida e discreta. Su alcune incertezze o curiosità le rispondevo con messaggi lunghi, dettagliati, quasi dei racconti dove le tracciavo l'origine e i vari usi di un'espressione idiomatica italiana, o di un'usanza, o di un fatto storico, o magari i nomi di una verdura o di un utensile nelle varie regioni. Sapevo che queste cose non sarebbero entrate negli apparati dei volumi (in una traduzione, meno note a piè pagina si mettono e meglio è), ma sapevo pure che Ann le avrebbe apprezzate perché dell'Italia vuole conoscere assolutamente tutto. Forse, la sera che ho guadagnato più punti con lei è stato quando in una brasserie su Broadway intorno alla 100ma Strada sono stato una mezz'ora di orologio a raccontarle il Tatarellum, il Porcellum e il Mattarellum.

Se li copiassimo in un unico file e li stampassimo, credo che i nostri scambi di posta elettronica occuperebbero centinaia di pagine, e questo senza contare che Ann è stata in

Italia parecchie volte dalla metà del 2013 in poi: abbiamo anche passato insieme il Capodanno 2014 a Palermo, dove abita la mia compagna, che lei aveva incontrato già a New York. Nelle giornate di Palermo abbiamo lavorato sulla versione della *Tregua* ma senza farle perdere Monreale.

Hai collaborato alla realizzazione di altre traduzioni da classici italiani? Ti pare che si possa parlare di una sostanziale differenza tra questo lavoro sull'opera di Levi e quello su altri autori?

No, questa è stata la prima volta e mi ha divertito moltissimo, proprio per il parziale scollamento dalla mia lingua che il compito richiedeva. Non potrei fare confronti con nessun altro, salvo con autori (Calvino, Gadda, Natalia Ginzburg, Leopardi) di cui mi è capitato di leggere pagine in inglese per ragioni professionali. Ma leggere da dentro, dal di dentro di un lavoro che è anche ricreazione – e lascio intatta l'ambiguità del sostantivo –, è un'altra cosa.

Nella mia parte della Lezione Primo Levi poi pubblicata come *In un'altra lingua* ho provato a segnalare una peculiarità di Levi: il suo uso spiccatamente etimologico del linguaggio, sicché per tradurlo correttamente è utile chiedersi quale sia la prima radice della parola o dell'espressione che sta usando, dato che Levi le adopera spesso – e in maniera spiazzante – proprio in quella modalità strettamente etimologica. Questo suo particolare talento mi ha indotto a parlare di un uso *radicale* del linguaggio.

Il titolo di quel libretto*, In un'altra lingua,* mai adoperato prima in nessuna lingua, ci è piaciuto e «tradurre» se ne è impossessato, col vostro permesso, per la nuova rubrica che stiamo inaugurando con questa intervista. Nel capitolo del tuo testo intitolato *Nuovi mondi*, citi una splendida espressione di Gianfranco Contini: «l'estetismo di noi scrittori preziosi consiste essenzialmente in un saccheggio delle lingue tecniche a vantaggio del nostro metaforeggiare». Aggiungi subito dopo che Levi non cercò mai una scrittura «preziosa» e che il suo non fu un «saccheggio», ma una consolidata competenza. Nel caso di Levi, tu affermi, si deve parlare di «giusta posizione», di «angolo visuale». La domanda che vorrei rivolgerti è questa:

credi che sia necessario al traduttore individuare angoli visuali sostanzialmente diversi per la lingua utilizzata da Levi nei suoi testi di testimonianza e in quelli di narrativa?

Credo che ogni autore debba reinventare la propria lingua – la propria postura di fronte al linguaggio – ogni volta che si dispone a scrivere un nuovo testo. Vale per un libro, ma vale anche per un breve articolo o per testi che potrebbero sembrare insignificanti. Mi è capitato più di una volta di citare una frase che ho sentito da Carlo Fruttero, il quale si riferiva a sé stesso e a Franco Lucentini quando scrivevano in coppia: «Anche la giustificazione della scuola per una delle figlie era un problema di stile» (frase valida anche per l'amico, malgrado Lucentini non avesse figli).

Tornando a Primo Levi, una scrittura prevalentemente testimoniale o una scrittura prevalentemente creativa – e sottolineo l'avverbio, ingombrante con le sue sei sillabe, che ho ripetuto due volte – non sono altro che casi vistosi di questa situazione. D'altronde il linguaggio di *Se questo è un uomo* è intensamente creativo per le tante sue torsioni, ellissi, agglutinamenti di immagini, troncamenti del ritmo e della sintassi, effetti fonici. Senza parlare delle citazioni e allusioni, letterarie ma non solo, la cui frequenza sorprende chiunque studi con attenzione quel libro. Alla radice di questa varietà di soluzioni espressive – e qui non parlo più di *Se questo è un uomo*,ma di tutti i libri di Levi, anzi di qualsiasi libro di qualunque autore valga la pena leggere – stanno essenzialmente due cose, direi: un punto di vista e un ritmo dell'elocuzione, fusi in quella che ho chiamato la postura dello scrittore.

Nell'esercitare la sua attenzione attiva verso il significato di ogni singola parola, di ogni singola frase, un traduttore dovrebbe anche compiere un lavoro, semi-inconsapevole magari, di decontrazione, di attenzione passiva, in modo da lasciarsi condurre con quell'andatura che appartiene a quello specifico autore, e che non si rivela in un singolo punto del testo, ma dappertutto e in nessun luogo. Questo saper andare lasciandosi andare credo sia una cosa difficile ma anche del tutto naturale, e credo sia il talento del traduttore vero.

Il miglior sinonimo di "traduzione" è senza dubbio "compromesso". Lo dichiara

Levi stesso nel capitolo *Lettere di tedeschi* in *I sommersi e i salvati*; lo sa e lo riscopre ad ogni riga chiunque traduca. Ma il termine "compromesso" richiama alla mente anche la forma riflessiva del verbo, alludendo in quel caso a un diverso aspetto della pratica del tradurre: il "compromettersi" appunto, nel senso di esporsi al rischio delle due lingue, agli assalti della propria continua inadeguatezza, al timore di non sapersi mantenere sulla soglia del testo fonte. Secondo te, quali sono i "compromessi" che il traduttore di Primo Levi non può e non deve accettare, e quali i rischi più insidiosi ai quali si espone?

Appunto, esiste un compromesso che impegna e coinvolge (compromettersi) e uno che intorbida e avvilisce: che arronza, per dirla in napoletano. Intanto, un buon traduttore – che, ricordiamocelo sempre, è un lavoratore, dunque per definizione un contraente debole – deve augurarsi di trovare un editore congeniale, un imprenditore che abbia a cuore quanto lui la qualità del risultato, un datore di lavoro così furbo da essere onesto. Ciò detto, il rischio di sbagliare esiste sempre; ma lo sbaglio, di solito, quanto più è vistoso tanto più è veniale. Un traduttore deve pretendere da sé stesso la massima attenzione (attiva e passiva, come ho appena provato a dire). E deve ricordarsi che, davanti a una inaccettabile manipolazione redazionale del proprio lavoro, può ritirare la propria firma. Quindi, dovrà avere l'accortezza di vigilare sulle bozze delle proprie versioni.

C'è nel tuo testo, al capitolo *L'acustica di Auschwitz,* il resoconto molto interessante che riguarda la richiesta di Levi di sostituire, nella traduzione tedesca di *Se questo è un uomo,* la poesia-epigrafe cui si deve il titolo dell'opera, con un'altra lirica che l'autore definisce «più liberamente allusiva». Sappiamo che la richiesta non venne accolta. Il testo proposto inizia con i versi «Sono venuto di molto lontano/ Per portare la mala novella» e di fatto, come tu dici, «si rivolgeva con minaccia diretta al popolo tedesco: che quand'anche non fosse stato pienamente colpevole dello sterminio, di sicuro aveva voluto *non-sapere*». Credi quindi che la traduzione tedesca di *Se questo è un uomo* comportasse molto di più di un passaggio linguistico o di una *restitutio in pristinum*, che prevedesse la profonda trasformazione del significato stesso dell'operazione di testimonianza?

Modificare l'epigrafe del testo e modificarla in quel senso, non costituisce da parte dell'autore un'indicazione precisa di lettura e quindi di traduzione?

L'idea di sostituire la poesia-epigrafe fu – così sembra dal carteggio di Levi col suo traduttore tedesco Heinz Riedt – estemporanea, e di fronte alla perplessità di quest'ultimo Levi non insistette. Di certo, però, offrì a Riedt un indizio, non solo del proprio coinvolgimento in quella traduzione, ma della vera lingua – della lingua-ombra, si potrebbe dire – in cui *Se questo è un uomo* era stato vissuto, prima ancora che ripensato e poi materialmente scritto. Questa lingua-ombra era il tedesco.

Levi aveva imparato il tedesco prima della deportazione, perché gli era indispensabile per lo studio della chimica. Era una lingua che amava molto: Heine, Döblin, Rilke, Thomas Mann. Nel Lager la vide stravolta e umiliata, sottoposta al medesimo trattamento che lui e i suoi compagni subivano ogni giorno. Non la identificò con quel trattamento: il tedesco non era solo la lingua degli aguzzini, restava il codice intangibile di una grande civiltà. Coltivare questa nozione fu, da parte sua, un gesto di intelligenza e di *pietas* oltre che di fortezza d'animo. La lingua tedesca diventò per lui qualcosa come la lancia di Achille, che sana la stessa ferita che ha inferto.

Io direi che, più che a eseguire una traduzione, Riedt era realmente chiamato al restauro di un palinsesto acustico e morale. Levi gli chiese più volte aiuto, proprio in questi termini, per farsi aiutare a ricostruire alcune molecole di senso fonico e morale: come suonava Auschwitz? Riedt seppe rispondere a tono.

Nell'osservare da vicino una traduzione mi capita quasi sempre di pensare "Chissà quanto dista?" L'esercizio, ancor più che sterile, risulta inesauribile, eppure accompagna le mie riflessioni su questo mestiere che pratico da tanti anni e che ancora, ogni giorno, non smette di sorprendermi. Mi chiedo "quanto dista" il testo tradotto dal testo-fonte, perché conosco la fatica di quella che Massimo Cacciari ha definito «l'avvicinanza». E so che resta sempre, comunque, un filo di luce, una frattura, una ferita a volte, tra i due testi. Dunque, la domanda "quanto dista" non

è formulata con volontà di indagine censoria, anzi, sorge da un interesse autentico e profondo, dal desiderio di scandagliare il più possibile il filo di luce, la ferita, perché è quello, a mio giudizio, lo spazio in cui alloggia lo scacco e la meraviglia di ogni traduzione. Per una volta ho l'occasione preziosa di rivolgere questa domanda a qualcuno che ha seguito il percorso dal testo fonte al testo tradotto passo dopo passo. Uno studioso del testo di Levi al servizio di chi, a partire da un'altra lingua, ha "letto e ricopiato" la sua testimonianza. Ti chiedo perciò "quanto dista" *If This Is a Man* da *Se questo è un uomo*, e che cosa è eventualmente rimasto impigliato nel silenzio sospeso tra i due testi?

> *January27. Dawn. On the floor,the shameful disorder of skin and bones, the Sómogyi thing.*
> 27 gennaio. L'alba. Sul pavimento, l'infame tumulto di membra stecchite, la cosa Sómogyi.

Così suona – prima l'inglese, poi l'italiano – la frase che apre l'ultimo giorno del diario di Primo Levi dall'infermeria di Auschwitz: nell'ultima pagina di *If This Is a Man* (titolo restaurato nell'edizione Goldstein, insieme con la versione stessa di Stuart Woolf) e di *Se questo è un uomo*, edizione italiana originale (De Silva 1947; Einaudi 1958).

Si è guadagnato, si è perso? Si arriva a decifrare, dal testo inglese, la deliberata allusione di Levi alla *charogne infâme* di Baudelaire (Levi dichiarò questo suo «furto inconscio» in una lettera a Heinz Riedt)? E l'inglese non avrà defalcato una quota della complessiva solennità di registro, nel rendere quelle «membra stecchite» con un ordinario "pelle e ossa"?

Si è guadagnato, si è perso? Ha senso questa domanda, e fin dove? Guardiamo attentamente: già quell'inversione del mese e del numerale non è un di più di lapidarietà, per me italiano che leggo in inglese? per me che vedo un diario ripetere le sue date con il puntiglio di un annalista ufficiale, allineare ostinatamente giorni in abito da cerimonia, dieci giorni di fila che vanno arrampicati con ordine per scavalcare la disperazione? (Qui non

importa che in inglese l'ordine formulare *January 27* possa essere obbligato: qui sto parlando dell'effetto visivo, verbale, acustico, che quei pochi caratteri in maiuscoletto esercitano su di me, lettore particolare perché semi-interno e simultaneamente semi-esterno al testo per le ragioni dette fin qui). E il *disorder*, col suo rimando alla follia, al disordine mentale, non disegna con più nettezza la traiettoria irragionevole che ha proiettato sul pavimento il corpo di Sómogyi? E che cosa preferire – non in sé e per sé, ma rispetto alle necessità che sono intrinseche alla struttura delle rispettive lingue – tra *Dawn* e *L'alba*, e tra *the Sómogyi thing* e *la cosa Sómogyi*? E il ritmo, quale delle due curve foniche preferire, quale delle due analoghe ma pure differenti sillabazioni epigrafiche?

Si è guadagnato, si è perso? Ha senso questa domanda, e fin dove? Vorrei non dover rispondere, e non per delicatezza verso compagni di lavoro e amici con cui ho condiviso questi ultimi anni, ma perché il problema di un conteggio di questo genere è reale e indecidibile, o decidibile volta per volta sempre in maniera diversa. Solo che, nel caso di specie, nel caso di Primo Levi e di *Se questo è un uomo*, una qualsiasi decisione verrebbe presa in base a una premessa *unfair*,sleale.

Diciamo che un testo in lingua originale, tanto più se è un classico e tanto più se lo hai letto e riletto e studiato fin quasi a saperlo a memoria, attinge una inalterabilità che è insieme effettiva e illusoria. Non sarai mai capace di vederlo altrimenti. È cristallizzato per sempre, proprio nel senso della cristallizzazione amorosa di Stendhal. In un'altra lingua lo potrai tutt'al più accettare o tollerare, laddove nella tua lingua quel testo possiede, per dirlo forse con più precisione, una sfericità compatta che non lascia intravedere spiraglio né all'occhio né al tatto. Puoi seguirne le curve di livello, e ragionarne in sede critica analizzandole all'infinito, ma sempre entro la sfera della tua lingua. Il testo è *quel* testo e basta: immutabile e intrasferibile. Nessuna traduzione te lo potrà restituire mai. Nessuna replica, nessuna riproduzione. Al meglio, come nell'esempio che ho offerto su un campione brevissimo, scelto volutamente da una pagina che a prima vista potrebbe sembrare meno *scritta* di altre (un diario di bordo), una traduzione potrà dare, nell'ipotesi più felice, un senso di impeccabile delusività.

Ora, chiedersi il motivo di questa impressione può portare forse a circoscrivere qualcosa di sensato, che si lega alla tua domanda sullo spiraglio. Credo si tratti di questo: rispetto alla irradiazione di compattezza che il testo originale sembra emanare per virtù intrinseca, il testo tradotto apparirà sempre disomogeneo, sempre «in una parte più e meno altrove», sempre – nel migliore dei casi – purgatoriale e non paradisiaco. Ma questo è come dire che, in traduzione, un testo cristallizzato si fa nuovamente fluido: spiragli, crepe, grumi, rarefazioni, sono tutti fenomeni che ci consentono di vederlo di nuovo *per la prima volta*, come cosa strana, come cosa non-del-tutto-formata, come compagine non-ancora-definitiva.

Il traduttore entra a tal punto nelle fibre del testo – e ci rimane per un tempo prolungato – che difficilmente sarà in grado di pronunciarsi in sede critica su quello stesso testo. Chi invece, come me, ha la fortuna di essere un critico letterario che per una volta non ha il compito di parlare criticamente di un testo, ma di aiutare qualcuno impegnato a trasferirlo in un'altra lingua, si ritrova in una condizione particolarmente propizia: senza responsabilità (almeno pro-tempore) rispetto al proprio mestiere principale, e senza responsabilità dirette nemmeno verso il mestiere del traduttore al quale sta dando una mano, ma che intanto viene svolto (e firmato) da altre persone. Lo spiraglio si aprirà, per lui, in questo frattempo, in questa durata di straniamento indotto: ogni qualvolta il testo si farà vedere da lui *come per la prima volta*, e come se fosse la prima volta lui lo potrà vedere. Gli cadrà un velo dagli occhi, i guanti gli si sfileranno dalle mani finalmente. Forse, per una volta, quel critico farà un po' meglio il proprio mestiere.