

Oblique

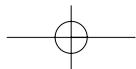
La rassegna stampa di Oblique dal primo al 30 aprile 2008

a cura di Laura Perilli e Benedetta Ventrella

«Ha ragione Arbasino, che da sempre protesta sulle classifiche di vendita.
Che senso ha, per un lettore, sapere qual è il libro più venduto?
Allora il miglior ristorante è McDonald's!»

Nanni Balestrini

- Enrico Ragazzoni, “Doppio compleanno in casa Guanda”
la Repubblica, 2 aprile 2008 3
- Stefano Bartezzaghi, “Punto e virgola, il segno ‘inutile’ sotto accusa”
la Repubblica, 8 aprile 2008 5
- Giuliano Battiston, “Amo la forma racconto, è completa come un uovo”
il manifesto, 8 aprile 2008 7
- Andrea Cortellessa, “Maledetti editori”
La Stampa, 9 aprile 2008 11
- Mirella Appiotti, “La moda è graphic novel”
Tlt – La Stampa, 12 aprile 2008 13
- Tzvetan Todorov, “Hanno ucciso la letteratura”
La Stampa, 18 aprile 2008 15
- Sergio Garufi, “Wallace come scienziato pazzo”
Il Domenicale, 18 aprile 2008 17
- Valerio Mattioli, “Né punk, né gothic, né dark. Semplicemente Joy Division”
Queer – Liberazione, 19 aprile 2008 19
- Fiammetta Cucurnia, “Il comunismo in cucina”
la Repubblica, 20 aprile 2008 21
- Andrea Cortellessa, “‘Quindici’ colpisce ancora”
Nazione Indiana, 23 aprile 2008 25
- Mariarosa Bricchi, “Le case editrici americane alla scoperta del mondo”
il manifesto, 25 aprile 2008 31
- Mirella Appiotti, “Libri fuorileggi a un centesimo”
Tlt – La Stampa, 26 aprile 2008 35
- Ilide Carmignani, “Il labirinto della traduzione”
il manifesto, 29 aprile 2008 37



Doppio compleanno in casa Guanda

Enrico Ragazzoni, *la Repubblica*, 2 aprile 2008

Vent'anni fa nasceva la Fondazione Bembo e si insediava Luigi Brioschi

Se i compleanni sono anche occasione di brevi bilanci, in casa Guanda se ne contano ben due, e con lo stesso numero di candeline: vent'anni della Fondazione Bembo (i cui libri sono editi dalla Guanda) e altrettanti della nuova linea della casa editrice, acquisita dalla Longanesi nel 1986 e affidata alla gestione di Luigi Brioschi un paio d'anni dopo.

Ma cominciamo dalla Bembo, che nacque con un'unica finalità, e cioè quella di pubblicare classici italiani con piglio scientifico e costanza di uscite. Un compito non facile, che la fondazione ha saputo rispettare grazie all'implacabile rigore di Dante Isella, che ne è stato il motore costante fin dalle origini, e che si è avvalso di collaboratori eccezionali: prima Giorgio Manganelli, poi padre Giovanni Pozzi, infine Pier Vincenzo Mengaldo (Isella verrà ricordato il prossimo 17 aprile alla Biblioteca Braidense da Mengaldo, Giovanni Agosti, Carlo Carena e Anna Nogara). Così in due decenni la Bembo (che inizialmente era finanziata dal Consorzio di Credito per le Opere Pubbliche e oggi dalla Fondazione Cariplo) ha editato oltre cinquanta volumi, con una costanza di circa tre uscite all'anno. Varrà la pena di ricordare alcuni pezzi forti del suo catalogo: le *Croniche* del Villani curate da Giuseppe Porta, *Il Giorno* del Parini curato da Isella, *La Vita* del Cellini curata da Lorenzo Bellotto, i *Primi poemetti* del Pascoli curati da Nadia Ebani, gli *Inni sacri* del Manzoni curati da Franco Gavazzeni, le *Satire* dell'Ariosto curate da Alfredo D'Orto. Libri preziosi e rifiniti, con tirature contenute entro le duemila copie, ma anche con buoni

risultati di vendita, specie nel caso di autori ottocenteschi, quali Imbriani, Nievo, De Marchi.

Con la scomparsa di Isella, il ruolo di presidente della fondazione è naturalmente passato a Mengaldo, che lavorerà a fianco di un eccellente filologo della Normale di Pisa, Alfredo Stussi. Mengaldo, che di Isella era anche grande amico, promette di raccogliergli il testimone. «Stussi e io ficcheremo il naso dappertutto, fino all'ultima virgola. Ne vale la pena, visto che è si tratta dell'unica collana di classici che garantisce una sua continuità. La formula resterà quella dei testi critici e commentati, poiché non ha alcun senso dare solo il testo, occorre leggerlo e commentarlo. Se mi permette un bisticcio, la letteratura italiana è per tradizione satura di letteratura: quindi un'analisi intertestuale delle fonti è sempre auspicabile».

Come dire: un esatto rispetto del classico. Prossima uscita, il Carlo Braccesco di Roberto Longhi per la cura di Simone Facchinetti e Giovanni Agosti. Quanto ai vent'anni della Guanda, Brioschi non nasconde la sua soddisfazione. In questo periodo la casa editrice (che oggi è una società del gruppo Gems) è cresciuta dieci volte, ma soprattutto lo ha fatto continuando a investire nel nuovo. «Se c'è una formula, ma non è una formula, forse è quella di non guardare mai in casa d'altri», osserva Brioschi con l'understatement che gli è proprio. «Mai seguire modelli colaudati, che producono solo imitatori. Praticare uno scouting tradizionale, fitto di buoni osservatori ma soprattutto di tanta lettura e di sensibilità per le voci che non si uniscono al coro. Che poi vuole anche dire affidarsi alla benevolenza del caso.

Ricordo quel giorno che su *L'express* lessi una recensione di un libro dallo strano titolo, *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore*, di Luis Sepùlveda. Mi incuriosii, me lo feci mandare, lo lessi, l'acquistai. Non immaginavo che avrebbe venduto così tanto, ovviamente».

Se si pensa che Sepulveda ha superato con i suoi libri i cinque milioni di copie in Italia (e se a lui si accostano altri autori di best-seller come Nick Hornby, il cui ultimo successo, *Non buttiamoci giù*, ha già superato le 180 mila copie nell'edizione non tascabile), si capisce come la Guanda sia stata protagonista di una crescita esponenziale. Ma oltre alle cifre, ciò che conferma la correttezza di certe scelte è che più di un autore Guanda si è rivelato nel tempo la punta di un iceberg narrativo emergente. Se Hornby (da *Alta fedeltà* in avanti) è stato il capofila della new fiction inglese, Irvine Welsh con *Trainspotting* è diventato il leader della cosiddetta "chemical generation". E *Il dio delle piccole cose* di Arundhati Roy si è trasformato in emblema della nuova narrativa indiana. O infine, per restare agli anni Novanta, un'autrice come Almudena Grandes ha perfettamente rappresentato quella Spagna della movida che ancora sforna

testi notevoli, vedi i *Soldati di Salamina* di Javier Cercas, lodatissimo da Vargas Llosa.

Oggi la casa editrice (che pubblica circa settanta titoli all'anno) ha saldamente agganciato i protagonisti della nuova narrativa americana, da Jonathan Safran Foer a Gary Shteyngart, da Nicole Krauss a David Bezmozgis e a Christopher Coake, e di recente ha iniziato a scommettere sull'ultimo meticcio anglo-indiano con autori come Gautam Malkani e Nirpal Singh Dhaliwal. «Forse avrei potuto muovermi un po' prima sull'Italia», ammette Brioschi. «Comunque anche lì abbiamo puntato sul nuovo: o esordienti assoluti, come Gianni Biondillo, Marco Vichi e Paola Mastrocola, o autori come Bruno Arpaia che ancora non godevano di grande visibilità. Vorrei segnalare un giovanissimo che sta uscendo ora, Andrea Fazioli. Un italo-svizzero che con il suo noir, *L'uomo senza casa*, rovescia l'immagine di una Svizzera pacata e ordinata». Per chiudere il bilancio, infine, sarà doveroso citare il buon restyling della grafica ad opera di Guido Scarabattolo. Iniziato nel 2002 con la copertina di *Ogni cosa è illuminata* di Foer, arricchisce oggi le copertine Guanda di un segno minimale ma forte.



Punto e virgola, il segno “inutile” sotto accusa

Stefano Bartezzaghi, *la Repubblica*, 5 aprile 2008

È l'intervallo che genera più dispute tra gli esperti. Con i cambiamenti linguistici, la sua funzione muore

La notizia che Nicolas Sarkozy sia intervenuto a difesa del declinante punto e virgola, e che abbia prescritto di usarlo nei documenti ufficiali francesi almeno tre volte a pagina è uscita il primo aprile: ed era infatti un pesce. Come ha notato il *Guardian*, che ha ripreso la notizia, una sua pur minima plausibilità lo scherzo, però, l'aveva, perché la legittima esistenza del più controverso e anche misterioso fra tutti i segni di interpunzione è argomento di una discussione ricorrente. Oggi il punto e virgola è usato per lo più per comporre l'emoticon che ammicca.

È quel “punto di ironia” la cui assenza dai segni di scrittura era deprecata addirittura da Jean-Jacques Rousseau. Si usa ancora in Grecia, ma in funzione di punto interrogativo. Fuori da questi usi, che non sono quelli per cui è nato, il punto e virgola viene visto sulla via del tramonto e la sua funzione primaria è anche poco conosciuta: sostanzialmente non si sa che farsene.

La trinità interpuntiva – punto, virgola, due punti – svolge gran parte del lavoro e in modo (solo apparentemente) univoco. Il punto interrogativo è necessario, il punto esclamativo non è più considerato bello scrivere. Le virgolette hanno una loro storia a sé: Concita De Gregorio ha appena segnalato che Silvio Berlusconi ha ascritto a sé quelle che rendono sconcertante il titolo della recente nianifestazione “Donne, per l'Italia”.

Trattini e trattoni ci riempiono la vita, mentre la barra (/), che oggi si chiama “slash”, ha visto passare il suo momento migliore con il movimento desiderante del Settantasette. E in quanto ai tre punti... I soliti alti e bassi, insomma: il punto e vir-

gola è però l'unico che ispiri discussioni. Fosse il suo il problema del maiale, che secondo una teoria non banale deve la cattiva stampa che lo affligge al fatto di essere l'unico animale della fattoria che, almeno sino a che è in vita, non serve a nulla. Linguisti puntigliosi – è la parola – come Bice Mortara Garavelli e Luca Serianni ci ricordano tuttavia che per il punto e virgola la grammatica prevede una funzione molto precisa. La sintetizza il vocabolario Zingarelli definendo il punto e virgola come il segno grafico che “introduce un membro del periodo in posizione autonoma rispetto all'antecedente”. Per la sensibilità contemporanea è forse più comprensibile come definizione da Kamasutra. Del resto una vera e propria funzione erotica è stata attribuita al punto e virgola da Toto Cutugno, in una sua vecchia canzone così intitolata: “e poi mi stringi forte, forte di più, virgola: / la gonna e il resto sale più su, punto”.

Vantaggi che, non risultano facili da spiegare a gente pratica come il pur grandissimo scrittore Kurt Vonnegut, che sentenziò: «Se vuoi davvero infastidire i tuoi genitori e non sei tanto audace da essere omosessuale, il minimo che puoi fare è darti all'arte. Ricordati di non usare mai i punti e virgola, però: sono ermafroditi travestiti, che non stanno a significare assolutamente nulla. Tutto ciò che fanno è mostrare che sei stato all'università». E l'ancor più grande Gertrude Stein: «Essi sono più potenti più imponenti più pretenziosi di una virgola ma essi sono una virgola lo stesso. Hanno davvero in sé profondamente in sé fondamentalmente in sé la natura di virgola». Un brano che prende una portata fortemente ironica, conside-

rando il fatto che la virgola medesima ne vie ne scrupolosamente omessa, come usuale in Gertrude Stein.

Ora si può essere persone serie, in quello speciale senso della parola “serie” che implica trattare questioni del genere alla stregua di fanfaluche. Ma alle persone tanto serie da non pensare mai al punto e virgola capita sempre di guardare troppo la luna e troppo poco il dito che gliela indica.

Se il punto e virgola si limitasse a morire, pace. Ma il fatto è che la sua obsolescenza ispira controversie. Non sono passati molti anni da quando Lynne Truss vide diventare un bestseller internazionale il suo libro dedicato alla “Tolleranzazero per gli errori di punteggiatura” (*Eats, Shoots & Leaves*, 2003): un libro che ovviamente contiene

un’appassionante difesa del punto e virgola. Ci deve essere quindi sotto qualcosa. I periodi si accorciano, le subordinate non vengono “incassate” più tanto spesso, a causa dell’aumentata velocità di scrittura (e di lettura). Le funzioni del punto e virgola risultano, di conseguenza, meno richieste. Inoltre il punto e virgola non ha un “colore” ben definito, e quindi-proprio come il maiale nella fattoria-risulta inutile ai fini espressivi, e alla fine addirittura irritante. La prosa corrente contemporanea, che sparge punti fissi per far sobbalzare il lettore come su una macchina sfrizionata, usa le virgole al posto dei due punti e viceversa, non sa come “tagliare” il punto e virgola in modo che prenda un effetto accattivante. Un segno di dosaggio ha vita difficile, in un mondo che straborda.

Amo la forma racconto, è completa come un uovo

Giuliano Battiston, *il manifesto*, 8 aprile 2008

Poiché il razzismo è radicato nella nostra storia fin dal 1652, sarebbe stato assurdo pretendere che il Sudafrica eliminasse l'eredità negativa dell'apartheid in soli quattordici anni. Protagonista della rassegna «Dedica», la scrittrice sudafricana incontrerà giovedì a Pordenone Kofi Annan e presenterà con lui i suoi ultimi racconti usciti da Feltrinelli, «Beethoven era per un sedicesimo nero»

Come racconta in uno dei saggi raccolti in *Vivere nell'interregno*, Nadine Gordimer ha cominciato a scrivere quando aveva appena nove o dieci anni, e lo fece con «un atto senza responsabilità». Con il passare degli anni, però, grazie all'«apparentemente esoterica speleologia del dubbio, guidata da Kafka più che da Marx», questa scrittrice naturale – dotata della capacità di cogliere nelle vite degli altri «vapori di verità condensata» e, «come un dito che disegna su un vetro», di scriverne la storia – ha cominciato a riconoscere la vergognosa politica razzista del governo sudafricano, e a interrogarsi sul paradosso che lega il regno dell'immaginazione creativa a quello dell'impegno sociale. Infatti, più si immergeva nel primo, «per attraversare gli abissi dell'aleatorio e assoggettarli alle parole», e più i suoi libri si caricavano inaspettatamente di valenza politica; più si abbandonava, senza resistenza, al soggetto da cui veniva scelta – perché, come spiega, ogni scrittore è scelto dal suo tema, e non viceversa – e più la sua scrittura diventava un potente e sensibile scandaglio delle contraddizioni del Sudafrica. Per questo, pur non rinunciando mai a combattere pubblicamente il regime dell'apartheid, perfino quando farlo significava essere accusati di «pornografia politica» o finire in carcere, Nadine Gordimer si è poi convinta che il suo compito principale fosse quello di rivendicare ed esercitare il diritto all'autonomia e all'integrità artistica, perché – sostiene – solo mantenendo un equilibrio instabile tra la storia e l'immaginazione uno scrittore può illuminare, con «da debole luce di una piccola torcia» o con «una fiaccola improv-

visa», «il labirinto sanguinoso ma ricco di bellezza dell'esperienza umana e dell'essere», dando vita all'unica vera rivoluzione: «la rivoluzione dell'immaginazione».

A Pordenone per partecipare alla XIV edizione di «Dedica», la rassegna culturale curata dall'Associazione Thesis che termina il 19 aprile e che prevede diverse occasioni per incontrarla, abbiamo approfittato della visita di Nadine Gordimer per discutere con lei del suo lavoro, del Sudafrica e della sua ultima raccolta di racconti, *Beethoven era per un sedicesimo nero* (Feltrinelli, euro 16, trad. di Grazia Gatti), che lei stessa presenterà giovedì prossimo insieme all'ex segretario delle Nazioni Unite, Kofi Annan.

Nel «Dialogo del tardo pomeriggio», uno dei saggi raccolti nel volume «Vivere nella speranza e nella storia», lei cita un'intervista fatta a Nagib Mahfuz, durante la quale una giornalista chiede allo scrittore egiziano: «Qual è il tema che più le sta a cuore?» e lui risponde: «La libertà». Anche lei potrebbe rispondere lo stesso, e potrebbe forse aggiungere quell'«indicatore del livello dello spirito dall'origine misteriosa» che definisce come «il senso della giustizia»?

In chi fa il mio mestiere lo scrittore convive sempre con l'individuo e con la sua responsabilità. Quando si è musicisti, pittori o scrittori, il proprio talento implica la responsabilità di portare la libertà e la giustizia in quel che si suona, si dipinge o si scrive. Chi svolge questo tipo di professioni, infatti, ha in prestito un talento che deve restituire, il più onestamente possibile. Allo stesso tempo, ognuno di noi – indipendentemente dall'ambito nel quale si esprime – è dotato della responsabilità

di rendersi consapevole dei modi in cui vivono le persone e delle leggi alle quali sono sottomessi. Dunque, dobbiamo assumerci la responsabilità di quanto accade non solo nel nostro paese, ma in tutto il mondo, e fare tutto ciò che ci è possibile per promuovere la libertà e il senso di giustizia.

Non è un caso che lei si sia spesso interrogata sul rapporto che lega creatività e responsabilità. A giudicare dai suoi scritti, sembrerebbe che, secondo lei, lo scrittore possa adempiere ai propri doveri verso la società solo se, innanzitutto, riesce a salvaguardare l'integrità della propria immaginazione. Questo significa che la responsabilità dello scrittore verso la scrittura precede quella verso la società?

Sì, la nostra prima responsabilità è nei confronti del nostro lavoro, verso la nostra libertà in quanto scrittori. Se non salvaguardassimo questa libertà, correremmo facilmente il rischio di diventare dei propagandisti. Certo, come tutti anche noi scrittori abbiamo delle forti convinzioni politiche, ma non possiamo permetterci che queste convinzioni interferiscano con il nostro lavoro o peggio lo fagocitino. Ottenere una sorta di bilanciamento è lo scopo per il quale ho cercato di combattere lungo tutto il corso della mia vita: in quanto essere umano sono stata una fiera oppositrice del regime dell'apartheid, e in quanto cittadina del Sudafrica mi sono assunta una serie di rischi, ma in tutti i momenti in cui ho indossato la veste di scrittrice non ho mai presentato le persone di cui condividevo le idee politiche come angeli: sento il dovere di mantenere la mia libertà artistica e di mostrare l'essere umano nella sua interezza. Tutti, compresi gli eroi, hanno le loro ombre e le loro duplicità.

In diverse occasioni lei non si è limitata a ragionare in termini generali sul ruolo dello scrittore nella società, ma si è anche chiesta dove situarsi, ammettendo di aver oscillato tra la voglia di lasciare il paese e un «terribile, ostinato e inquietante desiderio di rimanere». Eppure, anche nei periodi più difficili, non ha mai scelto l'esilio. Dipende forse dal fatto che sente la responsabilità anche come un impegno verso il luogo a cui si «appartiene»?

Sì, la intendo anche così. Come diceva Jean-Paul Sartre, andare in esilio è, in qualche modo, come perdere il proprio posto nel mondo. In Sudafrica, molti sono stati costretti all'esilio perché altrimenti sarebbero stati uccisi o avrebbero trascorso tutta la vita in prigione, mentre altri hanno deciso volontariamente di andar via perché non sopportavano più di vivere in un paese che imponeva ai

neri condizioni di vita così ingiuste. Nel mio caso, forse non sono stata sufficientemente coraggiosa da compiere azioni che mi avrebbero portata dritta in prigione, ma ne ho fatte alcune per le quali ho rischiato molto. Comunque, io e mio marito, Reinhold Cassirer, abbiamo ragionato in termini vaghi su questa ipotesi, e abbiamo deciso di restare: sono nata in Sudafrica, sono un'africana bianca e per me abbandonare il mio paese, proprio quando viveva momenti così difficili, avrebbe significato veramente perdere il mio posto nel mondo. Comunque, siamo stati ampiamente ricompensati nel 1994, quando per la prima volta tutti i sudafricani di ogni colore, hanno votato insieme per le elezioni democratiche.

E oggi che il Sudafrica si trova a vivere quello che lei chiama «il giorno dopo la festa», qual è la situazione? In che modo i sudafricani stanno affrontando il compito che Flaubert – da lei citato – definiva come «il più difficile e il meno attraente», ossia la transizione?

In effetti, si tratta di un compito difficilissimo: nel corso di una battaglia si è talmente concentrati sull'obiettivo di sconfiggere il nemico che le uniche cose a cui si pensa sono i modi per vincerla. Allo stesso modo, in Sudafrica si pensava solo a demolire il regime oppressivo dell'apartheid, e non c'era il tempo né l'energia per pensare a quanto sarebbe dovuto accadere dopo. Mi sembra comunque che in Europa e negli Stati Uniti si faccia molta fatica a comprendere un fatto essenziale: l'apartheid si fondava sul razzismo, ma il razzismo è ben più radicato dell'apartheid, perché ha accompagnato la nostra storia, privando dei loro diritti coloro che risiedevano nel paese, sin dal 1652, quando Jan van Riebeeck, uno dei leader della Compagnia Olandese delle Indie orientali, mise piede in Sudafrica. Mi sembra assurdo pretendere che il mio paese, in soli quattordici anni, riesca a eliminare l'eredità negativa costituita da questa storia secolare di razzismo. Alcuni paesi europei godono della democrazia da diversi secoli, eppure non riescono a eliminare la disparità fortissima tra ricchi e poveri. Come potete pretendere da noi quel che voi non siete riusciti a fare nel corso di secoli?

Torniamo alla letteratura: nel corso della sua lunga attività di scrittrice – a partire dalla sua prima pubblicazione, quando era poco più che una bambina – lei non ha mai smesso di scrivere racconti, e ha anche cercato di spiegarne l'origine. Ci può raccontare perché, nella sua personale col-

lezione di metafore letterarie, il racconto è paragonabile a un uovo di gallina?

Mi piace usare questa metafora perché l'uovo è «completo»: è costituito dal bianco e dal tuorlo, da cui sarebbe potuta nascere una gallina, dunque potenzialmente contiene la vita. Quando mi prende il desiderio di scrivere un racconto, e comincio a ragionare sulla forma che potrebbe assumere, la storia mi appare nella sua totalità, dall'inizio alla fine: come un uovo, è tutta lì, in quell'idea. Quando scrivo un romanzo, invece, mi viene da pensare piuttosto alle cose che poi finiranno col trovarsi nel mezzo, e devo ragionare sul modo in cui potrebbe iniziare la storia. La scrittura di un romanzo, dunque, è una sorta di viaggio, fatto di tappe e di passaggi, una strada che cambia mentre la percorriamo, anche se conosciamo la partenza e la meta finale. I racconti, invece, come un uovo si possono tenere completamente in una mano.

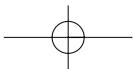
In questa ultima sua raccolta di racconti ce n'è uno particolarmente insolito perché sembra attingere in modo esplicito alla sfera privata: è intitolato «Dreaming of the Dead» e racconta di un incontro tra lei, Edward Said, Susan Sontag e Anthony Sampson in un ristorante cinese di New York. Lo ha scritto come un omaggio all'amicizia?

Sebbene le storie che racconto non abbiano mai avuto a che fare con la mia vita personale, in questo caso, invece, ho scritto un racconto molto «intimo»: è un omaggio ad alcuni amici amati, che hanno avuto un ruolo essenziale nella mia vita e con i quali ho avuto il privilegio di condividere momenti importanti. Ho messo insieme i miei sogni, i ricordi che ho di loro, e mi sono presa la libertà di usare la conoscenza che avevo delle loro personali idiosincrasie per dare vita a una storia, ironica e affettuosa, ambientata in un ristorante cinese, che ricorda quello in cui era solita portarmi

Susan Sontag quando capitavo negli Stati Uniti. Anche i riferimenti alla musica non sono casuali: ricordo che Edward Said, con il quale mi capitava di discutere sul rapporto tra la scrittura e la vita, mi diceva sempre: «siamo entrambi degli scrittori, ma io ho una cosa più di te, perché sono musicista». E in effetti era un grande musicista. Per quel che riguarda Anthony Sampson, lo ricordo come un grande scrittore e un grande storico. Dunque sì, «Dreaming of the Dead» è il mio personale tributo al valore dell'amicizia.

Un'ultima domanda su una questione contingente, che però rimanda anch'essa al rapporto tra politica e letteratura. Recentemente alcuni si sono appellati all'esempio del Sudafrica dell'apartheid per giustificare il fatto che, a volte, il boicottaggio è un'arma legittima. Questa volta il bersaglio sarebbe il Salone del libro di Torino, che quest'anno è dedicato a Israele, nel sessantesimo anniversario della sua nascita. Lei cosa ne pensa?

Ritengo che il boicottaggio sia assolutamente sbagliato. Non partecipare a un incontro letterario, evitando di incontrare scrittori che provengono da un paese di cui non si condividono le azioni governative, mi sembra una assurda riduzione della letteratura al comune denominatore della politica. Non dimentichiamoci, poi, che ci sono diversi scrittori israeliani che non condividono o che condannano le politiche adottate dal loro governo. Comunque, è ridicolo paragonare questo conflitto alla situazione sudafricana: lì i bianchi non potevano reclamare alcun vero diritto, perché gli unici che detenevano erano quelli guadagnati con la forza del dominio coloniale. Nel caso degli israeliani e dei palestinesi, invece, la complessità della situazione deriva proprio dal fatto che entrambi hanno diritti incontestabili.



Maledetti editori

Andrea Cortellessa, *La Stampa*, 9 aprile 2008

La battaglia di uno scrittore di ricerca: un'alleanza con i librai per creare una comunità di lettori più attivi e più attenti

Da qualche settimana c'è fermento sulla Rete. *Dai cancelli d'acciaio*, il prossimo romanzo di Gabriele Frasca (uno dei nostri migliori poeti e saggisti, traduttore per Einaudi di Samuel Beckett), verrà diffuso dall'editore romano Luca Sossella (che ha anche pubblicato una ricca antologia dei suoi versi, *Prime*), anziché immettendolo nella consueta filiera distributiva, attraverso una sottoscrizione on line (www.lucasossellaeditore.it/viaggi.html). Al momento è compiuta solo la prima di cinque parti che, con cadenza quadrimestrale, verranno inviate ai sottoscrittori su carta o in audio-mp3. E ogni settimana Frasca dialogherà coi suoi «committenti» su un blog. Il progetto s'intitola *Viaggi presentimentali*: alludendo a quel Laurence Sterne che pubblicava, ai suoi tempi, con formula non troppo dissimile.

S'è arrivati a questo constatando come sempre più sia difficile, per la letteratura di ricerca, avere accesso ai canali tradizionali. Rispetto al quadro del mercato librario italiano, come risulta dal numero del Verri che abbiamo realizzato sulla Bibliodiversità, mi pare che Viaggi presentimentali intenda agire sull'ultima parte della filiera, le librerie. In ogni caso chiedendo ai lettori una forte attività. Si vuole un lettore attento, un lettore critico e anzi, più che un sottoscrittore, un co-scrittore...

«Come nel caso di Sterne nel Settecento, non escludiamo che certe librerie facciano da tramite coi lettori. È ovvio però che in questo modo contestiamo le logiche della grande distribuzione e delle grandi catene. Chi entra oggi in libreria sempre più difficilmente mette le mani su ciò che desidera: il sistema delle rese è ormai tarato su tre mesi

di "vita" di una novità sullo scaffale. La grande libreria si rivolge a un lettore distratto, passivo, che entra in quel luogo rutilante di luci e di colori perché indeciso su cosa regalare alla zia per il compleanno. Il numero eccessivo delle novità è proporzionale alla loro evanescenza. Se il sistema mi induce a pubblicare prodotti destinati a sparire nel giro di pochi mesi, perché dovrei introdurvi invece oggetti pensati per restare?».

Il lettore critico, insomma, è un lettore lento. Non un ghepardo, una belva famelica e scattosa. Piuttosto un ruminante, diciamo una giraffa. Che sa allungare il collo verso ciò che gli interessa davvero.

«Quello che vogliamo fare è costruire una comunità di lettori. Per questo abbiamo pensato a Sterne: perché nel suo caso la stampa periodica richiamava i lettori in un arco di tempo preciso».

Come oggi la rete telematica. Si può prevedere un suo influsso, come a suo tempo su Sterne? Rispetto al Fermo volere e a Santa Mira, i due romanzi precedenti, si registrerà magari una maggiore immanenza della trama?

«Succedono più cose, sì. Anche se molte nella testa dei personaggi. Nei romanzi precedenti ho usato molto di più la slow motion, il rallentatore. Caratteristica dei film d'azione, peraltro (da Sam Peckinpah a John Woo), più che di quelli psicologici o introspettivi. Che dà la possibilità di comprendere quanto altrimenti ci sfuggirebbe».

Cosa innesca l'intreccio di Dai cancelli d'acciaio?

«Si scopre che esiste una realtà alternativa e segreta al di sotto del "Cielo della Luna", la megadisco-

teca della città di Santa Mira. Una realtà sotterranea che attrae molte persone disposte a pagare per esservi ammesse».

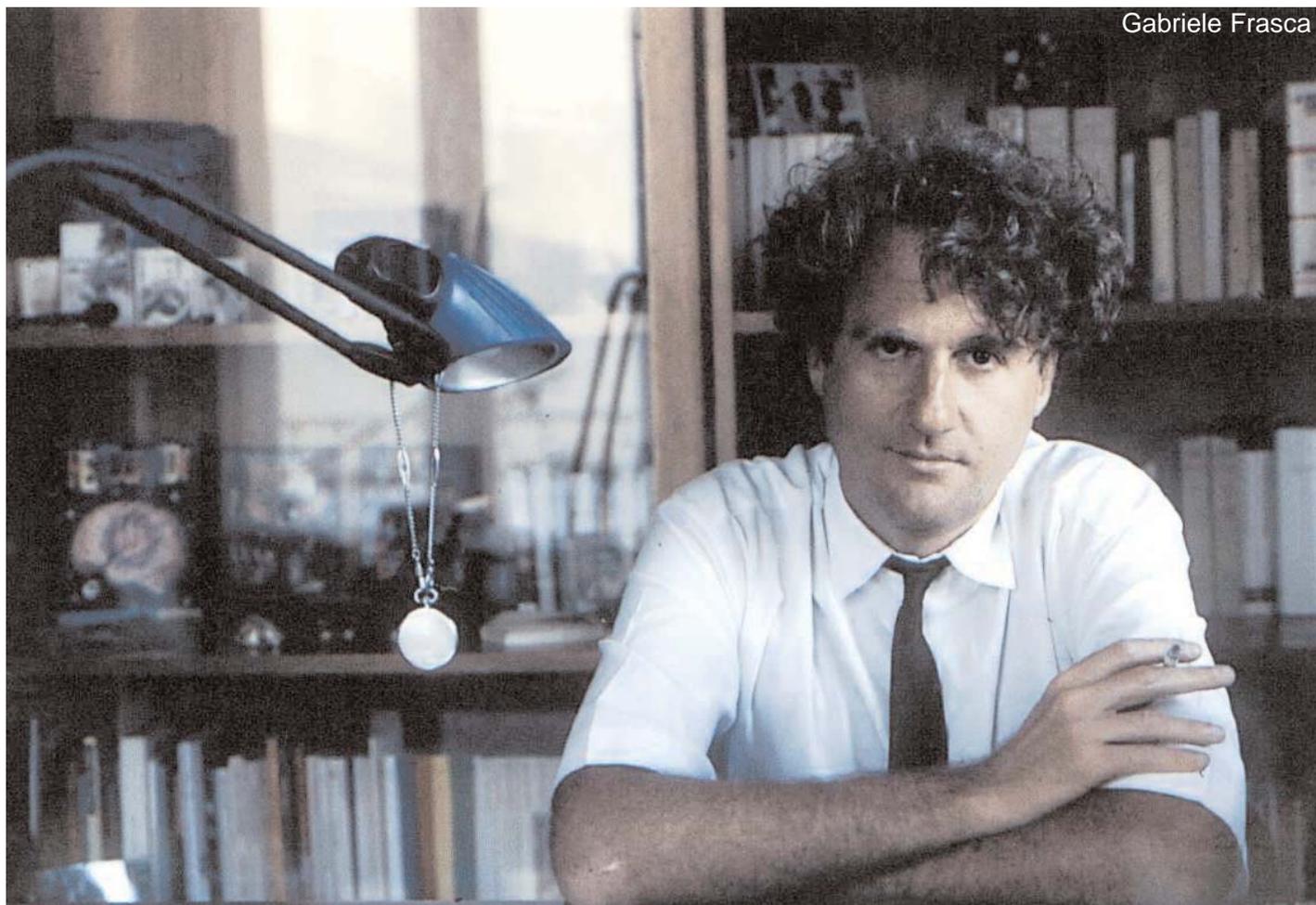
C'è dunque una comunità sotterranea. Proprio come quella dei lettori ruminanti che s'intende realizzare. È l'aspetto politico dell'opera. Isolarsi dai flussi d'informazione dominanti, però, per qualcuno ha un che di regressivo o consolatorio, secondo una certa narcisistica vocazione alla sconfitta tipica della sinistra.

«Siamo invitati tutti nei sotterranei, ma non certo per leccarci le ferite. Vogliamo forme nuove, cioè mezzi nuovi. Oggi quello del libro è un valore in sé, ma il libro non è che la forma principe della grande cultura borghese; mentre a modificazioni impressionanti dell'ordine sociale dovrebbe corrispondere un'analogia modificazione culturale. Quella che ci appare una paura dell'innovazione da parte dell'industria culturale, poi, non è propria-

mente tale. È un preciso progetto politico, invece. Estromettere certi autori significa produrre un certo tipo di lettori, occupando tutto il loro tempo. Ma la riconversione del tempo libero in tempo a sua volta produttivo è quanto predica una precisa dottrina economica iperliberista. Il nostro otium è occupato dal ronron della pagina alla stregua dell'ammiccare di uno schermo televisivo».

Vuol dire che fa più danni Ammaniti di Maria De Filippi?

«Direi proprio di sì. Il lettore di libri vorrebbe accedere a un'élite, uno status diverso da chi se ne sta stravaccato davanti alla tivù. Ma è una nobilitazione allucinatoria: dal momento che quanto consuma è altrettanto appiattente. Pare che oggi si leggano più libri che fumetti. Ma la testa di un lettore di fumetti oggi è ben più sveglia, mediamente, di quella di un lettore di romanzi».



La moda è graphic novel

Mirella Appiotti, *Ttl* – *La Stampa*, 12 aprile 2008

Grandi e piccoli editori, spazio alla letteratura civile: dall'11 settembre, a Ilaria Alpi, a uno sconosciuto Israele

Parola magica 2008 nell'editoria italiana? «Graphic novel». Ci si sono buttati, dai grandi ai piccoli, Rizzoli e Feltrinelli, Sperling e Guanda, Einaudi e Mondadori, Arcana e così via. Con incolmabile ritardo rispetto agli stranieri, Francia superstar, e dopo un certo pionierismo di ormai parecchi anni fa (aperto, va detto, tra gli editori «generalisti» dalla minimum fax). «Graphic novel» come gadget o poco più? Certo che no. Il panorama generale conferma ciò che affermava qualche mese fa Dario Voltolini proprio su *Ttl*: nel mondo, la migliore «graphic novel» sta nelle zone alte della letteratura; il nostro Paese, presunto creativo, è fanalino di coda.

Fatti i necessari distinguo, l'attuale sterzata sembra ora avvenire su un piano più che onorevole per tentare l'aggancio con gli stranieri. Tra le molte all'attacco, due sigle in rilievo: Alet, quasi nuova per la graphic; la «avanguardista» Coconino, al lavoro sulle orme degli Eisler e degli Spiegelman.

Il «Becco Giallo»

Non solo l'editrice padovana dei Tosato, imprenditori «malati di libro», ha una propria linea «graphic» aperta, nel 2007, con 9/11, versione a fumetti del rapporto della Commissione Americana su quel dannato giorno e proseguita con Siberia e Malcom X mentre è in uscita il '68 americano e in autunno sarà di scena Ronald Reagan. Da gennaio ha acquisito il 60% del Becco Giallo, piccola combattiva casa nata nel 2005 ispirandosi, alla lontana, alla famosa rivista satirica di

Guglielmo Giannini. Creata con Guido Ostanel da Federico Zaghis (curatore anche del «graphic journalism» di Alet) conta oltre 25 titoli e una fisionomia ben precisa di letteratura civile. «Utilizzare il linguaggio del fumetto – l'idea di Zaghis – per ricostruire una sorta di cronaca vera, attenta e documentata, di quanto accade in Italia».

Smistati in varie «collezioni», cronaca nera, cronaca storica, quartieri, biografie, sono andati in libreria *Unabomber*, *Il delitto Pasolini*, *La strage di Bologna*, *Ustica*, *Ilaria Alpi*, *Brancaccio, una storia di mafia quotidiana*, nonché *Martin Luther King* e il recentissimo *Luigi Tenco*. In maggio due titoli forti: il *Dossier GenovaG8* e l'intervista a fumetti a Toni Negri, 50 anni raccontati da un «cattivo maestro»; a giugno *Zero tolleranza*, «i 30 migliori disegnatori italiani impegnati su temi caldi: diritti umani, Israele e Palestina, violenza sulle donne...». Ma come ha reagito sinora il nostro lettore? «Cresciamo, però molta strada è ancora da fare...».

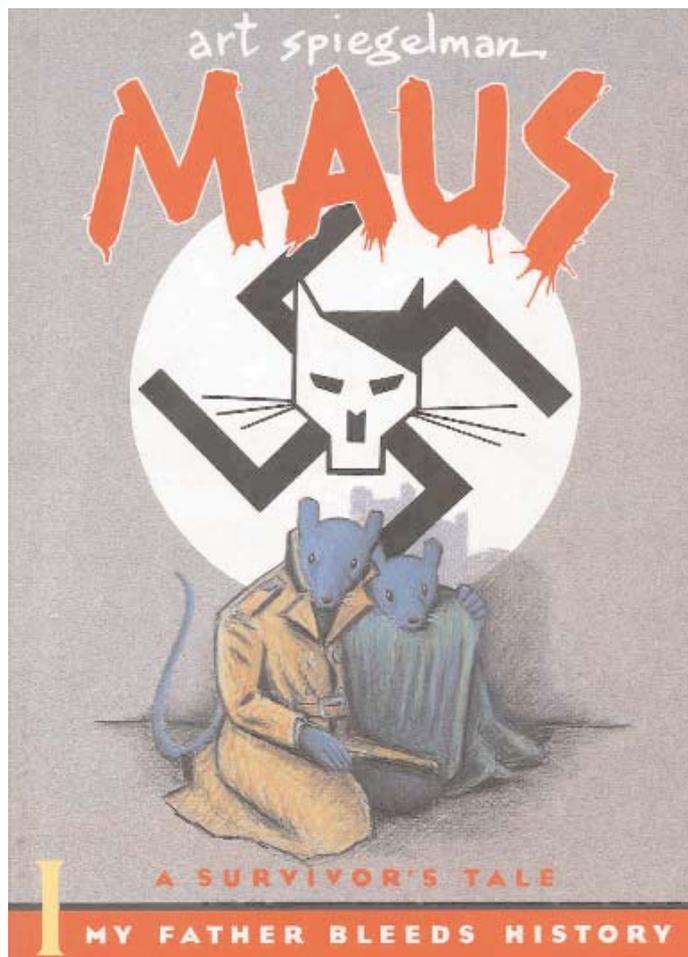
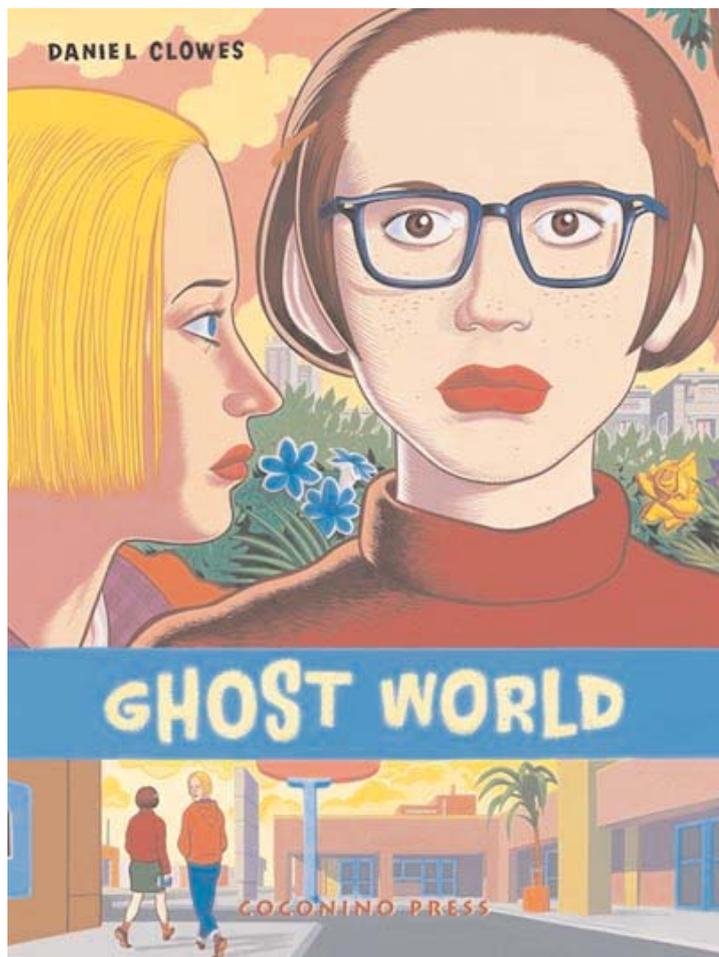
Coconino Press

Dal 2000 con 200 uscite, «ha fatto conoscere in Italia i capolavori internazionali del romanzo a fumetti». Le sue firme: in primis il fondatore (con Carlo e Paola Barbieri) e direttore editoriale Igort, celeberrimo, amatissimo da Del Buono, pendolare tra Italia e Parigi. Poi Mattotti, David B. (il francese del *Grande male*), José Muñoz, Jiro Taniguchi, Staino. Dopo *Ghost World* ovvero il ritorno della Generazione X di Daniel Clowes e *Casino*, 11 racconti di emigrazione, ultimo lavoro

Oblique Studio

di Igort, Coconino approda a fine aprile al «Napoli Comicon» con un paio di assi nella manica: *La guerra di Alan* di Emmanuel Guibert, il secondo conflitto mondiale nella vita quotidiana di un ragazzo, e *Il passato è passato*, sette storie da un Israele sconosciuto di Rutu Modan, altri-

ce di punta del fumetto internazionale. «La graphic novel funziona in Italia», dicono alla Coconino. Sarà perché – come Gabriele Frasca ha motivato a Cortellessa – la testa di un lettore di fumetti è oggi più sveglia di quella di un lettore di romanzi».



Hanno ucciso la letteratura

Tzvetan Todorov, *La Stampa*, 18 aprile 2008

Tzvetan Todorov, filosofo del linguaggio e critico letterario, è nato nel '39 a Sofia, in Bulgaria. Dall'inizio degli anni Sessanta vive a Parigi dove è stato allievo di Roland Barthes. Questa sera a Como sarà ospite della Fondazione Ratti e parlerà su "Il potere della letteratura". Anticipiamo parte della sua riflessione. Il suo ultimo libro, *La letteratura è in pericolo*, è edito da Garzanti

La letteratura non ha un posto d'onore nella nostra società, i candidati presidenti della Repubblica non se ne occupano... Al liceo, gli studenti, appena possono, la mettono da parte: in realtà si applicano alla letteratura soltanto coloro che non padroneggiano la matematica com'è richiesto negli studi scientifici ed economici. La letteratura francese non risplende più nel mondo come nel passato. Certo, sopravvive un gran numero di innamorati dei libri, autori, librai, bibliotecari e soprattutto lettori, i quali però vivono la loro esperienza nell'intimità e la loro voce non si percepisce nel mondo. Salvo per quelli che lo fanno per mestiere, la letteratura occupa lo spazio del piacere piuttosto che quello dell'utile.

Questa è la mia idea. Forse perché sono cresciuto negli anni Cinquanta nella Bulgaria comunista dove si verificava una curiosa inversione di ruolo nei testi che potevamo leggere. I giornali e i libri contemporanei, che avrebbero dovuto raccontare il mondo in cui vivevamo, parlavano in realtà di un mondo immaginario, dove operai felici vivevano accanto a contadini sorridenti, tutti in comunione tra loro nell'amore per il comunismo, per la patria e il grande fratello sovietico. Invece erano i classici – Gogol o Dostoevskij, Balzac o Stendhal, Cervantes o Shakespeare – a raccontarci la verità e non mondi di fantasia come si poteva pensare. Loro non mentivano, non falsificavano, non cercavano di compiacere ai potenti di turno. Sembravano avere altri obiettivi: capire al meglio la condizione umana, distinguere il bene dal male, arricchire il mondo di senso e di bellezza. La letteratura ci portava a guardare meglio dentro noi

stessi e a trasformarci; non era soltanto un divertimento, ci aiutava a vivere.

Si possono trovare molte ragioni per spiegare la perdita di prestigio che ha colpito la letteratura oggi in Francia. Se è caduta così in basso a scuola, la responsabilità non andrebbe addebitata all'influenza dello strutturalismo e della linguistica sugli studi letterari? A meno che – come qualcuno pensa – non si tratti di un oscuro complotto ordito nei corridoi del ministero dell'Istruzione al fine di decerebrare gli studenti per farne una docile manodopera al servizio del grande Capitale. Se la letteratura è in ribasso, non si dovrebbe dare la colpa al «Nouveau Roman» degli anni Cinquanta e Sessanta o ad altre forme di sperimentazione verbale, che hanno stravolto i personaggi, i racconti, addirittura il senso del testo?

Tutte ragioni che hanno forse avuto un ruolo in alcuni casi, ma non ci si può accontentare di questa spiegazione, o altrimenti bisognerebbe capire il perché di questo impatto. Guardando più in profondità, ho l'impressione che una certa concezione della letteratura s'è imposta negli spiriti rendendo la scuola, le case editrici e le redazioni dei giornali sensibili a queste nuove correnti di idee. Per dirlo con una frase: tutto avviene come se tra la letteratura e il mondo esteriore non ci fosse alcun rapporto significativo, come se si fosse consumata una rottura tra la realtà che essa racconta e quella nella quale vivono l'autore e i suoi lettori. Ora, se le cose stanno davvero così – mi immagino che pensi un normale liceale –, non dovendo fare l'insegnante di lettere, perché dovrebbe affaticarsi a leggere questi romanzi?

Si può trovare un indizio tra gli altri di questa rottura tra la letteratura e la vita quotidiana di autori e lettori nello spazio crescente che si sta affermando di quella che potremmo chiamare la corrente letteraria nihilista. E con questa definizione intendo quelle opere che ci presentano il mondo in balia di sole forze distruttive, di violenza e crudeltà; un mondo abominevole, un'esistenza orribile, degli esseri umani esclusivamente dedicati alla barbarie.

Ciò che mi fa effetto in questa produzione letteraria non è tanto che esista: riesco a immaginare che un tale individuo possa sentirsi disgustato dalla vita e non vederne che gli aspetti più sinistri. Ciò che trovo invece sorprendente è l'accoglienza favorevole che riservano a questa concezione del mondo coloro che dovrebbero orientare i lettori nelle scelte e nei giudizi: i critici di giornali e periodici. Ne apro uno a caso. Un primo autore è lodato per saper «scorticare il genere umano in tutta la sua decadenza», è di «sconvolgente crudeltà», giu-

bila la critica che si rallegra di vedere come «l'autore si tuffa nell'immondo». In quelle stesse pagine, un secondo autore viene acclamato per aver finalmente indirizzato all'umanità un messaggio di verità per aver guardato la realtà dal punto di vista «degli inganni dell'amore, della viltà delle coppie o della violenza castratrice delle madri». E così via, pagina dopo pagina, settimana dopo settimana... Bisogna concluderne che lettori e autori nella loro vita devono rinunciare a questi «vili rimedi», amore passionale, coniugale, paterno o materno? O invece che sono esattamente questi valori a garantirci una buona vita mentre è la loro negazione ad assicurare una buona letteratura?

Ora, reale e immaginario non sono separati da compartimenti stagni, non più che «io» e «gli altri». Essendo l'oggetto della letteratura l'esistenza ordinaria di uomini e donne, chi la legge e la capisce potrà diventare non un critico letterario, ma un conoscitore dell'essere umano. E chi di noi non ha bisogno di saperne un po' di più su questo argomento?

Wallace come scienziato pazzo

Sergio Garufi, *Il Domenicale*, 18 aprile 2008

Tutti venerano l'autore di *Infinite Jest* come fosse un genio assoluto. In realtà, David produce lussuosi marchingegni romanzeschi che non ci spaccano il cuore. Ovvero: troppa intelligenza fa male al romanzo

Per lungo tempo ho creduto ciecamente all'interpretazione ufficiale di David Foster Wallace. Il Musil del terzo millennio! L'ultimo grande mostro sacro della letteratura mondiale! Un classico contemporaneo! Un temporale d'intelligenza! Curioso come si possa dar credito per anni a queste panzane, come ci si lasci così facilmente gabbare dalla più enfatica propaganda critico-letteraria, eppure il carattere scopertamente agiografico delle interviste in ginocchio e delle recensioni adoranti avrebbe dovuto svelarne subito l'esagerazione. Forse, ciò che gli nuoce maggiormente è proprio questo culto della personalità, questa canonizzazione in vita (Wallace santo subito!), per colpa della quale di una promettente parabola artistica si è fatto carne da macello accademico, materia per tesi di laurea ed encomi solenni. Ed è naturale che, giunti fin qui (cioè al punto in cui il suo nome non si può più discutere, perché appartiene al pantheon dei grandi pur avendo poco più di 40 anni, e quindi esige uno spirito acritico, un atteggiamento fideistico di prona devozione), oggi esprimere delle riserve su Wallace risulti blasfemo, equivalga a sputare nell'acquasantiera, tanto più se si intende intaccare il mito fondante sul quale è basata l'unanime ammirazione dei lettori: la sua prodigiosa intelligenza.

Che parli di rap, di tennis, di rodeo, di tornado o di numeri primi (come fa nei saggi e nei racconti), o che eriga immense cattedrali linguistiche, macronarrazioni polifoniche come il romanzo fluviatile *Infinite Jest*, lo scrittore americano riesce ogni volta a sorprenderci, ad aprire nuove prospettive di senso prima invisibili. Pare un querdenker, un

pensatore laterale che osserva la realtà da punti di vista inusuali. Le sue sono anamorfofi sconcertanti che producono idee geniali a getto continuo. Per adoperare una definizione che a suo tempo fu rivolta, in modo non benevolo, a Sartre, potremmo dire che Wallace è un impresario di idee. Ma sono sufficienti, l'intelligenza e le idee, a fare di un libro un capolavoro? O l'intelligenza non dovrebbe manifestarsi piuttosto come reticenza e discrezione? E non è proprio l'incontinenza dello sguardo dell'autore, il peccato che inibisce intimamente il racconto? E infine, chi l'ha detto che un romanzo dev'essere pieno di idee? Cioran e Céline avrebbero risposto negativamente. Il rumeno nei *Quaderni* scriveva infatti che "niente è più futile e sterile della ricerca esclusiva dell'idea"; mentre il francese esclamava, nei *Colloqui col Prof. Y*, "non ho idee, io; nessuna! Non trovo nulla di più volgare, comune e disgustoso delle idee!".

La consapevolezza sul trono

È la qualità delle ossessioni che si riversano e si rimuginano nello scritto, ciò che fa grande uno scrittore, non le idee brillanti o la sua mirabile intelligenza. L'intelligenza dell'autore va posta al servizio della narrazione senza volontà di sopraffazione, a tal punto da dare l'impressione al lettore che la storia si dipani da sola, quasi che chi scrive non ne conosca previamente gli esiti e non sia in grado di muovere i personaggi come semplici marionette. In un'intervista apparsa in rete tempo fa, Marco Drago, rispondendo a Tiziano Scarpa, lamentava a ragione che in questo periodo "c'è un sovrappiù di intelligenza, nella scrittura in genere

[...]. Parte dell'intelligenza va sacrificata per inselvatichire la scrittura, renderla sfocata, toglierle un po' di lucidità". In *Infinite Jest* non c'è pagina, ma che dico?, non c'è frase, non c'è personaggio o situazione o immagine che non siano intrisi d'intelligenza; che non siano, anzi, l'intelligenza stessa fatta a suono e grammatica, l'ipostasi, la discesa in terra del più puro concetto d'intelligenza.

Wallace è il nume tutelare della consapevolezza esacerbata, il santo patrono degli eternamente lucidi, mentre la creazione artistica implica necessariamente una forma di abbandono, seppur parziale, delle proprie facoltà intellettive. Questa rovinosa vocazione al profondismo, unita ad un compiacimento eccessivo e ad una bulimia fabulatoria, costituisce a mio avviso il suo maggior limite, ciò che lo rende, pur con tutto il suo innegabile e sfolgorante talento, sostanzialmente freddo, distante e non di rado noioso. Somiglia in questo a uno dei suoi personaggi di *Verso Occidente l'Impero dirige il suo corso*, una ragazza con un'autentica vocazione letteraria che partecipa a un corso di scrittura creativa, e che viene però redarguita dal suo insegnante perché il suo stile è troppo "mamma, guarda, senza mani?".

Demoni ed esorcismi

Scrivere è un regolamento di conti con la vita e con i propri demoni, e quelli di Wallace sono libri

esorcizzati. Non inquietano, non fanno male, non cozzano con la pietra, la blandiscono solamente. Ricorrendo a un'icastica immagine di Magris, sono "una Medusa condotta dal parrucchiere per essere resa presentabile". Inoltre la sua lingua è algida ed esangue, priva di una riconoscibile e originale cifra stilistica; e come si può decifrare ciò che non è cifra? I grandi maestri di stile come Gadda, Bernhard, Céline e Joyce erano degli aguzzini, dei persecutori del linguaggio. Lo inquisivano e lo torturavano fino a farlo parlare, ed è per questo motivo che la loro voce ci dice ancora qualcosa: perché possiede una proprietà transitiva, riesce a passare, a giungere fino a noi.

Il genio linguistico è frutto dell'alterazione e della disarmonia, è appannaggio degli squilibrati; e Wallace è troppo continuativamente vigile per possederlo. La verità è che per scrivere un libro importante l'eccessiva intelligenza a volte disturba. Non è improbabile che abbiano ragione le agguerrite schiere dei suoi fan, quando sostengono che l'americano sia il nuovo Musil, tuttavia io la penso come Walter Benjamin che, nel 1933, restituendo a Gershom Scholem una copia de *L'uomo senza qualità*, diceva nella lettera d'accompagnamento all'amico: "Il Musil, tienilo pure. Non ho più nessun gusto a leggerlo, e mi sono congedato da questo autore quando ho capito che è più intelligente di quanto sarebbe necessario".



David Foster Wallace

Né punk, né gothic, né dark. Semplicemente Joy Division

Valerio Mattioli, *Queer – Liberazione*, 19 aprile 2008

Nel riflusso seguito al punk settantasettino, sono stati interpreti dell'introversione adolescenziale, spesso ingenua, destinata a sfociare nel dramma

Più o meno trent'anni fa, dalle parti di Manchester, quattro ragazzi poco-più-che ventenni erano impegnati a tentare quello che molti loro coetanei, all'epoca, ipotizzavano sulla scia dell'onda lunga punk: mettere un po' di soldi da parte per autoprodursi un disco. Quel disco – un Lp in formato 7" contenente quattro brani – avrebbe visto la luce nel giugno del 1978. Titolo: *An Ideal For Living*. Nome del gruppo, riportato in copertina a caratteri gotici accanto alla figura di un tamburino dall'aria un po' marziale un po' naif: Joy Division.

Da lì avrebbe visto la luce una delle esperienze più mitizzate, venerate, e anche enfaticamente delle ultime tre decadi pop. I Joy Division sono stati a tutti gli effetti una meteora: al di là del primo singolo autoprodotta, i quattro mancuniani sarebbero riusciti a incidere due album soltanto, prima di sciogliersi e cambiare pelle per via delle proverbiali cause di forza maggiore. Nell'immaginario collettivo, il gruppo resta indissolubilmente legato alla figura di Ian Curtis, cantante e frontman vittima dell'epilessia e di una depressione mai risolta, morto suicida a ventitré anni, nel maggio 1980. Curtis diventa quindi non solo il volto, non solo la voce, ma il corpo sacrificale di una vicenda per certi versi paradigmatica, calata nella temperie di un riflusso generazionale che agli slogan del punk settantasettino ha sostituito, nel breve volgere di pochi mesi, un'introversione muta, rassegnata. Sono gli anni in cui, tra Inghilterra e Stati Uniti, prende forma quel suono nervoso, teso, glaciale, che va sotto il nome di new wave. Anni in cui, fatta salva la concisione un po' rude dell'effimero evo-

pistolsiano, la musica si piega a un ideale al tempo stesso tecnocratico e romanticamente emotivo, sia questa emotività isterica, dissociata, o esplicitamente depressa. E infine sono gli anni in cui all'immagine rattoppata e un po' circense della coppia Johnny Rotten/Sid Vicious, si sostituisce un campionario di icone per propria scelta minori, dall'apparenza ostinatamente ordinaria, persino impiegatizia. In questo quadro, le camicie a righe, il taglio di capelli middle-class, le cravatte slim dei quattro di Manchester, ci consegnano una cartolina che piace riassumere nelle frasi iniziali di "Decades", brano di chiusura dell'album *Closer* (1980), e di conseguenza testamento involontario della parabola curtisiana: «Here are the young



Ian Curtis

men, the weight on their shoulders» («Ecco i giovani uomini, il peso sulle loro spalle»).

Quasi il riassunto di un'epica adolescenziale e grave, suggerente un'innocenza destinata per forza di cose a sfociare nel dramma, laddove questo è sempre individuale, e solo per deduzione collettivo, generalizzabile. Le liriche di Ian Curtis, assieme a una musica di volta in volta cupa e chiaroscurale, sono state il veicolo attraverso il quale la poetica dei Joy Division ha saputo compiersi fino a diventare ritratto quintessenziale di un'era. Arcana le raccoglie ora in un libro (*Joy Division. Broken Heart Romance*, pp. 320, euro 18,50) a cura di Marco Di Marco, che ne racconta le suggestioni a partire dalla vicenda personale di Curtis senza rinunciare alla biografia del gruppo, e impreziosendo l'altrimenti sterile prassi del "commento ai testi" attraverso riferimenti privati e interpretazioni alle volte soggettive, alle volte debitorie nei confronti di un "mito Curtis" che, per fortuna, non tracima mai nella caricatura.

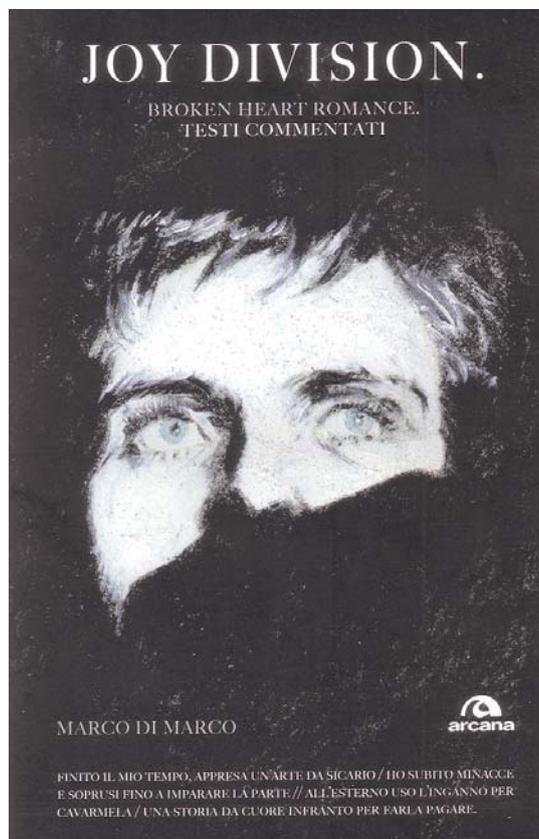
Perché la maledizione dei Joy Division è sempre stata una lettura pericolosamente prossima a qualche grottesca esegesi d'appendice, secondo un decorso che nella morte prematura di Curtis trova l'agognata cifra di un maledettismo rockista virato per l'occasione in chiave intima/dimessa. Non si capisce sennò per-

ché mai il gruppo che fu di album come *Unknown Pleasures* e *Closer* – il primo un aspro sussulto di trame e incastro, il secondo un attonito requiem tra l'industriale e il quasi-pinkfloydiano – abbia finito per fare, ex post, da nume tutelare alla sottocultura dark, quando tutto, nella storia dei quattro, è quanto di più lontano da qualsivoglia pretesa goth.

E non si capisce sennò il perché dei tanti paragoni, goffamente fuori fuoco, tra la fine di Curtis e quella, quattordici anni dopo, di Kurt Cobain. Curtis ha senz'altro raccontato storie che parlano di un'im-

potenza spesso e volentieri cupa, altrettanto spesso ingenua, ma il quadro che se ne ricava non dice di indulgenza alcuna: da esponente (e protagonista suo malgrado) della stagione new wave, il cantante dei Joy Division ne ha semmai ricondotto le pulsioni-base nei pressi di un'"estetica del freddo" che, nonostante le apparenze, ha più in comune con gli inferni postindustriali dei Pere Ubu, con gli squassi urbani dei Throbbing Gristle, con la nausea sordida dei P.I.L. (e in mezzo Ballard, Burroughs, Cronenberg), che con il rito stantio del «live fast die young». Sarà per questo errore di prospettiva che negli anni a venire i tanti seguaci del verbo curtsiano finiranno tutti,

nessuno escluso, a fare la figura non degli emuli, ma degli imitatori di un'imitazione.



Il comunismo in cucina

Fiammetta Cucurnia, *la Repubblica*, 20 aprile 2008

Regola numero uno: la spesa non si fa nei negozi. Regola numero due: meglio lo scambio dell'acquisto. In occasione dell'uscita di un libro sulla "tavola totalitaria" dello scrittore Wladimir Kaminer, ecco le esperienze e i ricordi accumulati in lunghi anni di sopravvivenza gastronomica ai tempi ormai lontani dell'Unione Sovietica

Misteriosa l'anima russa? La cucina russa lo è senz'altro di più. Soprattutto la sua ultima evoluzione, ovvero quel mix di gusti, sapienze e aspirazioni culinarie di popoli diversissimi, europei, caucasici e asiatici, uniti sullo stesso fornello dal piano quinquennale del potere sovietico.

La prima volta che mi trovai a tu per tu con gli enigmi della cucina totalitaria era l'inizio degli anni Ottanta, in un grande negozio di generi alimentari della via Pravda. Mi misi in fila al banco della carne, dove avevano appena «gettato», i russi dicevano proprio così, qualche tocco di carne surgelata e del pollame. Quaranta minuti più tardi, al mio turno, chiesi al macellaio di aprirmi un pollo a metà, per favore, pensando già a come cucinarlo. Ricevetti un'occhiata in tralice, che attribuii alla lunghezza della fila: con tutta quella gente che aspettava, non erabello fargli perdere tempo. Comunque, bofonchiando, il macellaio si voltò di spalle ed eseguì la mia richiesta. A casa, quando aprii l'involto, scoprii che il pollo mi era stato tagliato in orizzontale: da un lato ali e collo, dall'altro due cosce che ricadevano molli all'ingiù. Imparai così la prima lezione, confermata negli anni: mai fidarsi di un macellaio russo. Sembra un macellaio, ma non lo è. Al massimo, è un venditore di carne. Sarà per questo che le poche ricette russe a base di carne, *beefstroganov*, ad esempio, o *zharkoe*, vengono realizzate in spezzatino: è molto più facile da tagliare, se ti devi improvvisare macellaio.

In ogni caso, come spiega benissimo Wladimir Kaminer nel suo divertente libro *La cucina totalitaria*, per realizzare una ricetta totalitaria la cosa più

importante non sono gli ingredienti. Alcune regole di base sono da tenere sempre a mente. Primo: la spesa totalitaria non si fa nei negozi. L'approvvigionamento dei negozi è una cosa del tutto casuale, decisa dal fato e dalle regole impercettibili del mercato pianificato. Se ci si dovesse basare sui negozi, si finirebbe per mangiare solo formaggio fuso Druzhba (di cui erano sempre pieni i banconi) e conserve di pesci al sugo di natura pressoché sconosciuta. Solo di tanto intanto nei negozi veniva «gettato» qualcosa di appetibile e per questo la massaia russa girava sempre armata di una avoska, una retina di sicurezza, pronta ad esser riempita di qualche in spe prelibatezza nel caso che un destino fortunato l'avesse fatta apparire proprio al suo passaggio.

Per lo più, la spesa era un complicato lavoro di scambio combinato tra amici e conoscenti solidali. Non un baratto. Piuttosto un incrocio, un passaggio clandestino e complicato di merci e servizi. Visto che la spesa totalitaria non si sceglieva, ma arrivava da sola, essa finiva per accumularsi in ogni spazio della casa, sotto al letto o negli armadi, pronta ad essere recuperata nel momento del bisogno. Ogni lavoratore aveva l'abitudine di portare a casa qualche piccolo ricordo dal lavoro da scambiare al momento opportuno. Più ampia era la cerchia dei conoscenti, più ricca risultava la spesa. In più, ogni fabbrica, istituzione, scuola o luogo di lavoro che dirsi voglia poteva contare, di tanto in tanto, sui famosi zakazy, le ordinazioni. I zakazy più invidiati erano, ovviamente, quelli del Partito comunista. Ma perfino Gorbaciov ha raccontato

che, quando lavorava al Comitato Centrale, Leonid Breznev gli faceva spesso recapitare in dono qualche bestia catturata durante le sue battute di caccia.

Anche a noi, a un certo punto, poco prima delle feste del 7 novembre (anniversario della Rivoluzione d'Ottobre) fu offerto un *zakaz* dal giornale del partito, la *Pravda*. Accettammo molto volentieri, e non solo per curiosità. Costava circa 27 rubli e si rivelò un autentico scrigno: un filetto di manzo, una scatoletta di caviale nero, una scatoletta di *shproty* (pesciolini sott'olio che i russi adorano), una scatoletta di polpa di granchio, un pezzo di salame rosato *doktorskaja*, che non avevo mai visto prima, e mezzo chilo di una specie di porchetta chiamata *buzhenina*. Mi venne in mente una barzioletta che all'epoca andava perla maggiore. Un signore entra in un negozio e chiede due etti di *doktorskaja*. «Non c'è», dicono le commesse. «Va bene, allora due etti di *buzhenina*». «Non c'è», ripetono le commesse. «Beh, se non c'è, mi dia due etti di salame ungherese». «Non c'è», rispondono di nuovo le donne. Il vecchietto se ne va, deluso. Una commessa lo guarda e commenta: «Questo è pazzo». «Pazzo, sì», dice l'altra, «ma che memoria!».

Con la memoria, in effetti, i russi andavano forte. Circolavano racconti quasi mitologici sulle meraviglie dei tempi andati. Si favoleggiava di bacinelle stracolme di caviale, nero, rosso, grigio e pressato, esposte nei negozi ai tempi di Stalin. E poi uova di quaglia protagoniste di succulente ricette scomparse, pernici e piatti di cacciagione di cui solo pochi fortunati depositari ricordavano ancora la ricetta. La leggenda sembrava confermata dall'esistenza in diverse città, inclusa Mosca, di una catena di negozi dall'esotico nome *dary, prirody*, doni della natura, dove l'economia pianificata avrebbe dovuto dispensare i doni siberiani. In quali giorni e a che ora ciò avvenisse, resta un mistero.

Apparentemente i russi non davano troppa importanza a queste cose. Non ne ho mai conosciuto uno che amasse davvero il caviale. Per le feste, certo, si facevano i *bliny*. Si metteva il latte sul termosifone, parte fondamentale della ricetta, e poi si accompagnava con un po' di caviale, prezzemolo e coriandolo freschi, un bel piatto di funghetti sotto sale (magari preparati in casa durante l'estate), cetriolini, aglio, cavolo e carote in salamoia. E, ecco il vero cibo che non poteva mancare, la

vodka. La quale, come ogni pietanza che si rispetti, aveva le sue regole: il primo bicchierino si manda giù tutto in un colpo (e il bicchiere non si rompe alle spalle); il secondo anche, si trangugia in un sol colpo; al terzo, nessuno si accorge più di che cosa c'è sulla tavola. Comunque, di solito, alla fine della serata di cetriolini e salamoie non resta più neanche l'ombra, mentre il caviale è ancora al suo posto.

Sono le rare occasioni in cui la cucina totalitaria, tra cognac armeni, vodkae russe e acquaviti georgiane, dà il meglio di sé. Nel resto dell'anno, invece, la cucina svolge un'infinità di compiti tra i quali quello strettamente legato al cibo è l'ultimo e il più marginale. Nelle cucine si riunivano i dissidenti negli anni Ottanta (dopo aver messo una matita nel telefono, che secondo loro impediva al Kgb di ascoltare) per discutere la loro battaglia contro il regime. Lì, in cucina, si ricevevano gli amici, si rivelavano i segreti più inconfessabili, si raccontavano le notizie importanti che il regime censurava e i giornali tacevano, e si dava il via al tam tam popolare che faceva circolare nel Paese le novità più scottanti e segrete. Insomma, la cucina totalitaria sfornava davvero di tutto, cibo a parte.

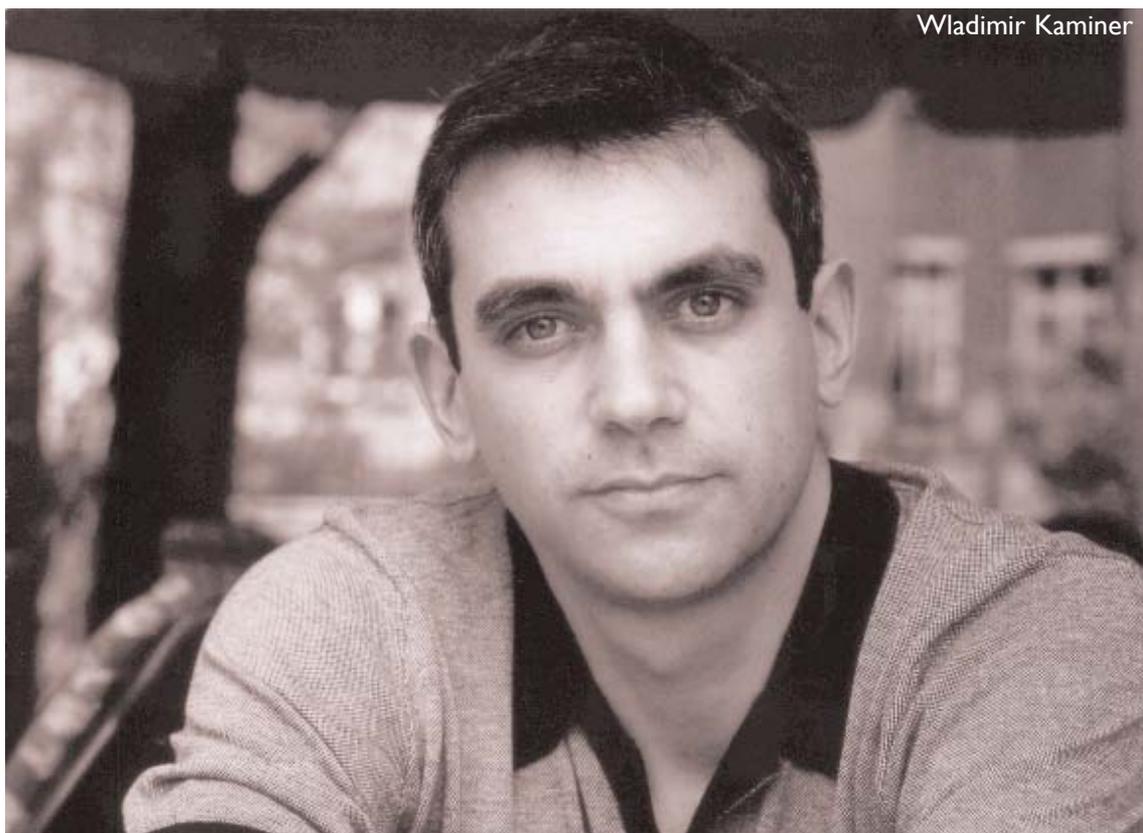
Una delle cose che più faceva ridere i russi era l'imitazione degli stranieri a tavola: «Assaggia questo pesce, è buono e sano», dicevano, prendendoci in giro, e ridevano a crepapelle. L'idea che il cibo debba fare bene o male pareva inconcepibile e ridicola.

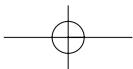
Così, non è stata una sorpresa scoprire che tra i mille ristoranti aperti a Mosca dopo la perestrojka, quello che ha avuto più successo è il Cafè Pushkin, grande ristorante russo, un po' retrò. Il suo creatore, Andrej Dello, ha avuto un'idea vincente, anche se molti stranieri l'hanno giudicata un po' kitsch. Ha arredato il locale con mobili ispirati al periodo di Pushkin e propone ricette della cucina russa pretotalitaria, *bliny* e caviale, certo, ma anche ravioli siberiani e ai frutti di bosco, insalata russa, detta insalata Olivier, dal nome del cuoco francese che serviva la corte imperiale e che la inventò nella metà del secolo Diciannovesimo. E poi, decine di ricette ritrovate spulciando nelle biblioteche tra gli antichi ricettari. C'è chi sospetta che molte di esse siano inventate di sana pianta, riadattando piatti della cucina francese. Sia come sia, il Pushkin va a gonfie vele, al punto che pur essendo aperto giorno e notte, senza prenotazione non è riuscita ad entrare neppure la famosissima

Rassegna stampa 1-30 aprile 2008

cantante Alla Pugaciova. In quelle sale la favola diventa realtà, i russi vi cercano la propria memoria e trovano la prova della loro identità nazional-

culinaria. Autonoma, grande, che non ha bisogno delle ricette georgiane alle noci, degli spiedini azeri o dei formaggi baltici per farci leccare i baffi.





“Quindici” colpisce ancora

Andrea Cortellessa, *Nazione Indiana*, 23 aprile 2008

Esce in libreria, nell'«Universale Economica» Feltrinelli, *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, un'ampia antologia della rivista uscita fra il '67 e il '69. L'ha curata Nanni Balestrini, io ho scritto una postfazione che s'intitola *Volevamo la luna*. Non se n'è mai stato con le mani in mano, Balestrini. Ma a settantatré anni vive un periodo di straordinario dinamismo. Alla fine del 2007 ha riproposto – per le edizioni DeriveApprodi che da qualche anno stanno ristampando l'intera sua opera narrativa – un altro splendido reperto dei più fulgidi Sixties, il «romanzo multiplo» *Tristano* che per l'occasione ha remixato e, grazie a una macchina digitale della Xerox, stampato in più di tremila esemplari ciascuno diverso dall'altro (ciò che nel '66 non era tecnicamente possibile). L'esperimento ha destato grande interesse, non solo e non tanto da parte dei letterati quanto di filosofi, semiologi, persino giuristi ed economisti: i quali hanno di che ragionare sulle implicazioni che questo gesto comporta nel nostro modo di concepire un libro o una qualsiasi opera dell'ingegno (se ne parlerà il 17 e il 18 maggio, a Venezia, in un convegno promosso da Paolo Fabbri allo IUAV). Balestrini intanto continua, sempre forbici alla mano, la sua sorprendente attività di artista visivo, pure all'insegna della combinatoria dei linguaggi (al festival di poesia di Parma, il 18 giugno, si inaugura una sua antologia). L'ho incontrato a Roma, nella sua casa di via Merulana.

Perché, oggi, di nuovo Quindici?

Avremmo dovuto farlo già da un pezzo, per la verità. Libri come questo sono complicati, bisogna

procurarsi i diritti di tanti testi, le autorizzazioni ecc. A me premeva che uscisse da Feltrinelli perché l'ho sempre vista come il suo editore «naturale»: all'epoca di «Quindici» gran parte della redazione e dei collaboratori era composta da suoi redattori, come eravamo Enrico Filippini, Valerio Riva e io stesso, o da autori comunque da Feltrinelli pubblicati come Giuliani, Manganelli, Arbasino e Sanguineti. C'è in questi casi sempre un'occasione «esterna», a far decidere le case editrici; stavolta è la ricorrenza dei quarant'anni del Sessantotto. La rivista, che fu tra le prime a ospitare i documenti delle proteste studentesche, fu però anche molto altro: e il libro mi pare che lo mostri. Peraltro non mi spiace che lo si legga anche come un libro del, o sul, Sessantotto: perché al riguardo sono usciti tanti libri che non mi esaltano.

Per lo più testimonianze soggettive, per non dire intime.

Quando quella fu un'esperienza squisitamente collettiva. Neppure al cinema s'è visto granché. C'era quel terribile *La meglio gioventù*, di un buonismo sdolcinato... ma anche il film di Bertolucci, *The Dreamers*... o *Buongiorno notte* di Bellocchio... magari meritevoli su altri piani, ma in quel tempo non hanno scavato... restano sempre fermi al privato. L'antologia di una rivista è perfetta, invece, per cogliere questo spirito pubblico, e collettivo, che al tempo ci prese tutti.

La rivista era completamente autogestita; c'erano degli editori (oltre a Feltrinelli, Bompiani, Einaudi ed Etas Kompas) che le fornivano pubblicità, ma a questo si limitava la loro presenza (basti vedere come certi loro libri da

«Quindici» venissero stroncati). Oggi sarebbe concepibile una simile libertà?

Era tutto all'insegna del volontariato, come si direbbe oggi. Tutte le collaborazioni, e anche il lavoro redazionale (che si faceva nella mia casa di allora, a Roma), erano a titolo del tutto gratuito. Ci aiutò molto l'invenzione grafica di Giuseppe Trevisani, che aboliva in sostanza l'impaginazione: gli articoli si susseguivano l'un l'altro senza interruzione salvo autore e titolo, una specie di salame di parole... non c'erano immagini...

... tranne i famosi manifesti...

... sì, quella fu una mia idea, dovuta al grande formato della rivista, che permetteva di piegarli dentro senza problemi. Fare una rivista oggi non è difficile. Il problema è diffonderla. «Quindici» arrivava persino nelle edicole, ma oggi le riviste non hanno accesso neppure alle librerie, che una volta erano il loro luogo deputato, quello dove le novità si incontravano, si confrontavano, si discutevano...

... spazi oggi deputati ad altro. Tu di riviste ne hai fatte tante. L'ultima che ha segnato la nostra cultura è stata «Alfabeta»: che pure, dal '79 all'88, ha raggiunto le edicole. Certe trasformazioni dell'economia già allora erano avvertibili, però come mai fare una rivista allora aveva un senso che oggi non pare avere?

Il problema è che oggi non esistono più gruppi di lavoro, tra scrittori e intellettuali, che abbiano idee e obiettivi comuni. Una rivista nasce sempre per questo. Sono i tempi che corrono, quelli che spingono le persone a incontrarsi. «Quindici» fu il prodotto della fase ascensionale delle innovazioni culturali e sociali, «Alfabeta» invece intendeva contrastare la marea montante del riflusso, la cappa del ritorno all'ordine.

«Alfabeta» fu dunque, vista da oggi, una forma di resistenza?

Esattamente. Poi è venuta un'altra generazione.

C'è qualcuno, fra quelli che vennero travolti dai «fatti», negli anni Settanta, che li ha attraversati e si è poi riproposto in modo convincente?

Beh, Celati... coi movimenti ha avuto un rapporto tutto suo ma quell'aria l'ha respirata eccome... poi Tondelli senz'altro...

Sì, Tondelli è una cartina di tornasole di quella generazione. Che nasce nell'humus dei movimenti per poi affrontare

un percorso solitario, distaccarsi da quel clima... il suo è un percorso interrotto dalla morte precoce, ma che ha avuto grande influsso. Solo che i tanti giovani che l'hanno preso a modello tranne pochissime eccezioni sembrano guardare solo alla parte terminale, agli esiti del suo percorso. Senza capire che, amputandolo delle sue radici, non se ne percepisce lo spessore, il vero significato.

Il rinnovamento seguente è quello degli anni Novanta. Ottonieri, Voce, Nove, Scarpa...

Dunque termina «Alfabeta» e spuntano da un lato il Gruppo '93, dall'altro i Cannibali. Due gruppi che però, in quanto tali, si disgregano subito lasciando una serie di percorsi individuali, più o meno interessanti...

Forse fu un equivoco proprio il considerarsi «gruppo», da parte loro. Non è più tempo di gruppi, il nostro.

Ma perché?

Dipende dallo strapotere del mercato, dall'ideologia del successo editoriale come unico obiettivo.

Ai vostri tempi non era un fine, semmai un mezzo.

Se il successo editoriale fosse stato considerato l'unico obiettivo non avremmo avuto Gadda, per dire. Ha ragione Arbasino, che da sempre protesta sulle classifiche di vendita. Che senso ha, per un lettore, sapere qual è il libro più venduto? Allora il miglior ristorante è McDonald's! Le dinamiche di gruppo abbiamo provato a restaurarle col festival Ricerca a Reggio Emilia... ma non era neppure quella un'iniziativa dei giovani: come venivano, poi se ne andavano. C'era un po' di paternalismo, via. Il punto è che la preminenza del mercato mette gli autori in feroce concorrenza tra loro. Quando lavoravo nell'editoria, negli anni Sessanta e Settanta, era considerato normale pubblicare libri senza mercato: era un investimento sul futuro. Nelle case editrici del resto lavoravano tanti intellettuali...

... il che è testimoniato proprio dai redattori di «Quindici», che erano in gran parte redattori editoriali...

... mentre oggi gli intellettuali sono relegati in ruoli marginali, da collaboratori esterni. E spadroneggiano i manager. L'ultimo parere, sulla pubblicazione di un libro, lo dà l'ufficio commerciale. Regna il marketing, insomma: come in qualsiasi altra impresa.

Magari alcuni di loro un certo spazio all'innovazione sarebbero disposti a lasciarlo; ma subentra un tipico feno-

meno del nostro tempo che è l'introiezione preventiva del veto. Sono i redattori editoriali che non osano rischiare: più realisti del re. Invece negli anni Sessanta un libro radicale come Tristano poteva uscire in una collana importante come «I Narratori» di Feltrinelli. Questo libro è un vero e proprio segnatempo. Dà il senso di quel tempo, ma anche di questo. Nel carattere di uno come Giangiacomo Feltrinelli c'era poi una componente di sfida, di provocazione nei confronti dei propri rivali: vedete? Siamo in grado di far soldi anche con questa roba! Oggi non ne circola molto di questo spirito.

Questo è stato sempre anche il nostro, di spirito; per questo ci trovavamo bene con lui. Anche in termini economici era il tempo del boom, un tempo tutto proiettato in avanti, si viveva con una tensione, un'emozione... la voglia di lasciarsi alle spalle la farragine dell'Italia rurale eccetera. L'elemento di scommessa, di sfida come dici tu, era anche quello una forma di marketing. Ma non quello dall'orizzonte ristretto, tutto in difesa, che domina oggi. Si doveva capovolgere una debolezza – il ridotto appeal commerciale – in un elemento di forza. Magari attraverso la provocazione, lo scandalo. Se guardiamo la pubblicità editoriale di quel tempo, questa cosa si capisce al volo. E tanti libri di quel tempo si riuscirono anche a vendere, infatti.

Questa è una cosa molto importante. Anche oggi si fa innovazione culturale ed editoriale, ma quasi mai accompagnata da un'adeguata immaginazione editoriale. Non ci si sforza di trovare la giusta comunicazione, trovare l'aria adeguata a far sopravvivere quella che consideriamo cultura. Naturalmente servirebbero investimenti... quelli che uno come Feltrinelli poteva fare e che oggi non si possono permettere i piccoli editori nei quali s'è dovuta rifugiare la ricerca letteraria...

Il bello dell'editoria, nonché il suo lato stressante ovviamente, è che ogni titolo è una novità. Nel senso che ogni libro che esce è un unicum, una scommessa. Che ha una sua storia, una sua identità; e deve dunque avere un suo lancio specifico. Non si possono concepire in serie, in batteria. In editoria io mi sono sempre occupato del lato promozionale. L'ufficio stampa, in una casa editrice, è tutto.

La comunicazione col pubblico è stata sempre un tuo obiettivo. Il che consente anche di capire le «svolte» della tua produzione narrativa. In ogni periodo, da Vogliamo tutto a Sandokan, i tuoi libri – al di là del loro valore specifico – hanno sempre voluto segnare il loro tempo. E ci sono riusciti: perché hanno lasciato un segno, ma anche perché recano

i segni del loro tempo. Oggi gli scrittori, anche i più bravi, sembrano meno preoccupati di fare qualcosa del genere.

Ogni tempo ha la sua realtà, il suo orizzonte. Gli anni Sessanta furono un grande laboratorio che produsse strumenti in grado di interpretare quel tempo. Negli anni Settanta ho poi incontrato dei fatti che mi appassionavano, mi incuriosivano. Oggi non saprei davvero a cosa appassionarmi, e immagino che gli scrittori più giovani a loro volta facciano fatica... già negli anni Ottanta sono stato ridotto ad appassionarmi agli ultrà del calcio... non che mi piacesse loro, o il calcio che in quanto tale detesto, ma il mondo di tensioni e di energie che si veniva a creare...

Perché ci appassioniamo, un fenomeno, non deve farlo del resto per forza in positivo. Quando scrivi Sandokan non è che ti attragga la camorra con la sua sottocultura... ti appassiona quel mondo, un mondo di conflitti dove ci sono anche persone che a quella cultura si ribellano...

Come ai tempi dei *Furiosi* per il calcio, mi sono incuriosito di questa dimensione enorme, questo coinvolgimento totale di un territorio, di una società... una dimensione imperiale, sbalorditiva... certo qui non c'era partecipazione, ma interesse sì: per un fenomeno che appare oggi sempre più uno dei problemi più grandi del nostro paese. Oggi fenomeni così giganteschi sembrano espulsi dalla narrativa che va per la maggiore, o dal cinema... non parliamo del teatro. Ai tempi di *Quindici*, quello teatrale era il discorso trainante della cultura... oggi ci sono artisti interessanti – penso ad Antonio Rezza, al Teatro Valdoca o a un gruppo di giovani, l'Accademia degli Artefatti, che ha fatto delle messe in scena bellissime di un nuovo drammaturgo inglese, Martin Crimp – ma non hanno nessuna reale udienza nella società, nessuna visibilità.

Sembra che oggi ci sia spazio solo per Ascanio Celestini. Anche Sanguineti stravede per lui, non so proprio perché. Certo il suo, come quello di Marco Paolini che lo fa molto meglio, è un teatro politico. Ma solo a livello contenutistico. Da quando l'arte è moderna, invece, la sua politicità più profonda consiste nello scontrarsi di una grande tensione linguistica e formale con una realtà urgente e appassionante, come dici tu, che deve trovare nell'arte una sua risposta. Anche questo è un conflitto: dal quale né il linguaggio dell'arte né il senso del suo tempo possono restare immuni. E questo scontro, nel linguaggio teatrale di uno come Celestini, io proprio non ce lo trovo.

Questo impoverimento si vede ancora meglio nel cinema. In Italia non sono neppure più capaci di fare delle commedie che funzionino. Una cosa che mi colpisce, nel cinema italiano di oggi, è che non ci sono più cattivi. Sono tutti buoni! Anche quello che sembra cattivo all'inizio, alla fine si scopre che è buono pure lui. Ma senza cattivi non c'è dramma, non c'è narrazione che tenga. Guarda che cattivi meravigliosi ci sono nel cinema americano! Ma proprio cattivi cattivi...

...senza giustificazioni...

... sì, che fanno cose tremende! Prendi per esempio questo film sui movimenti femministi degli anni Settanta, *Vogliamo anche le rose* di Alina Marazzi. Una cosa lodevolissima, per carità. Dopo un po' però mi sono chiesto, si vedrà a un certo punto il conflitto con gli uomini, si vedranno degli uomini cattivi... invece no, anche lì gli uomini sono tutti dei bonaccioni! Oppure *Cover boy* di Carmine Amoroso, sui precari gli immigrati eccetera. Anche qui nessun padrone cattivo, niente. Mentre se la stessa storia la racconta Ken Loach sono cattivi tutti, anche gli operai!

Insomma, il cinema, il teatro e la narrativa di oggi non hanno più tensione drammatica perché hanno espulso da sé la dimensione del conflitto. Anche la campagna elettorale appena consumata, del resto, è stata tutta all'insegna dell'eliminazione dei cattivi. Sembrava che di cattivi in Italia improvvisamente non ce ne fossero più.

Una volta almeno avevamo Berlusconi. Ora invece il motto è diventato: Vogliamoci tutti bene. D'altronde questo è un paese che riconduce sempre tutto all'orizzonte della famiglia, la quale è lì per assolverci, appunto.

Come la Chiesa, del resto. Dopo tutto quello che si è visto, e con tutto quello che succede nel mondo, questo è un paese che negli anni Duemila sembra aver voglia di pensare solo alla famiglia. Il che riconferma un carattere di lunga durata dell'antropologia italiana. Che però per un certo tempo, un po' si era messo da parte; oppure interpretato con ben altro piglio. Quella dei Pugni in tasca era sì una famiglia ma anche un ospedale psichiatrico, un lager, un campo di battaglia!

Ma anche nei film americani, da Robert Altman a Paul Thomas Anderson, la famiglia è rappresentata come è veramente: un luogo di massacro.

Già, come diceva Manganelli (che non a caso cita uno scrittore decisamente non italiano come Orwell) in uno dei pezzi

raccolti da Marco Belpoliti in Mammifero italiano: «Quando si trova un coniuge ammazzato, la prima persona inquisita è l'altro coniuge; questo la dice lunga su quel che la gente pensa del matrimonio».

Statisticamente, la maggior parte degli omicidi avviene in famiglia. Anche lì negli anni Settanta, da Laing a Cooper, certe cose erano state spiegate in modo definitivo. E oggi vengono bellamente ignorate. Non sarebbe invece questo un buon argomento? Ma è sempre il buonismo che ce lo impedisce. Gli italiani non possono fare i conti con se stessi, con la propria storia individuale e collettiva. Il fascismo in fondo non ha fatto nulla di male, e anche papà era un buon diavolo.

Mai parlare male di Garibaldi o della mamma! Il problema è che il disagio familiare viene sì affrontato, ma sempre già mirando all'ottica della riconciliazione, del riequilibrio finale del disordine. L'orizzonte della ricomposizione è iscritto già dall'inizio.

Che è esattamente il contrario della realtà: dove all'apparenza nella famiglia regnano l'ordine e l'equilibrio, che nascondono le magagne che vengono fuori col tempo. Guarda per esempio come tratta invece questa cosa Carver! Questo familismo allargato produce poi l'egemonia della mafia.

*Anche lì, difficilmente in Italia si produce qualcosa di radicale. Penso a un film di qualche anno fa di Abel Ferrara, *The Funeral*, dove proprio la famiglia e la mafia erano il tema di una sinfonia nera che alla fine non lasciava nulla, ma proprio nulla in piedi... Nella nostra narrativa, su carta o per immagini, si è terrorizzati dall'esperienza della rottura. Che invece fa così parte della nostra esistenza... tutti noi la conosciamo, tutti noi vediamo come l'orizzonte non si ricomponga necessariamente, come certe rotture restino lasciandoci danneggiati definitivamente.*

Una delle cose interessanti dei Cannibali era che di fronte a queste cose non si tiravano indietro, anzi. Ma con l'eccezione di Ammaniti, che sono riusciti a trasformare in un'altra cosa, non mi pare che gli altri siano riusciti mai a imporsi davvero. Oggi prevalgono scrittori che si rifanno a modelli narrativi precedenti, collaudati, senza rischiare niente, fanno ancora il romanzo «ben scritto». Piperno, per esempio... poi c'è questa voga del noir...

Ah, questo m'interessa molto!

Mah, io lo apprezzo molto ma appunto in quanto noir. Il noir è sempre stato paraletteratura, perfetta per passare il tempo in treno. È produzione di

consumo, come le canzonette o com'è sempre stata la maggior parte del cinema.

Invece oggi prevale una certa ideologia secondo la quale ciò che consuma la maggioranza è popolare, e in quanto tale più democratico. Non solo, ma diversi autori oggi per lo più in buona fede – penso a Carlotto o a Evangelisti – vogliono usare questa forma di narrazione a larghissimo consumo per trasmettere messaggi politici, rappresentazioni della realtà che invece non arretrino di fronte al negativo, al male, eccetera. Che ne pensi di questo?

Ma anche in passato autori di genere sono riusciti a sfondare le convenzioni, pensa a Chandler. Solo che i meccanismi del genere ti impongono di affrontare la realtà con un'unica chiave di lettura, in questo caso il crimine.

Un po' l'opposto di quello che si constatava in una certa narrativa neoborghese che ha eliminato i cattivi. Qui invece ci sono solo cattivi (sino, in certi casi, a più o meno preterintenzionalmente glorificarli). Da una parte c'è un pubblico che vuole essere a tutti i costi assicurato, dall'altra un pubblico che vuole solo essere terrorizzato o orripilato.

Tutti e due modi per evadere dal conflitto, in effetti. A proposito dell'ideologia dell'arte popolare, a me ha sempre dato fastidio il gusto di una certa sinistra, per esempio in una certa parte del «manifesto», per il trash, per i B movies, le canzonette, la cultura di massa insomma. Anche negli anni Sessanta, Eco la trovava interessante e la studiava: ma appunto in quanto tale. E poi se n'è appropriato: ma per fare delle narrazioni al quadrato. Anche questo s'è sempre fatto, dai surrealisti per esempio. Altra cosa è goderne in modo scriteriato trovandolo, per così dire, in natura. Questo ha avuto effetti deleteri sull'abbassamento del gusto. Senza parlare dello snobismo mostruoso che denota.

Già. Perché inebriarsi del beccero a partire da una cultura sofisticata è una cosa, ammannirlo a un pubblico giovane e impreparato è tutto un altro discorso. Quel pubblico sarà educato, per così dire, a considerare quella, arte. E a vedere tutto il resto come astruso, incomprensibile, illegittimo. Viene meno, così, tutto il sistema di ricezione postmodernista che proprio Eco ha spiegato meglio di tutti, il double coding.

Così assistiamo anche a forme di reazione che estremizzano, al contrario, lo squisito e l'elitario in quanto tali... Prassitele...

Anche qui, in un certo senso, si evade dal conflitto. Si creano due monoculture che non dialogano l'una con l'altra, non

si corrompono, non si mettono in discussione. Cioè esattamente quello che i grandi postmodernisti americani hanno fatto e continuano a fare.

Siamo sempre al familismo, al buonismo... bisogna sempre assicurarsi e assicurare, piacere il più possibile a tutti, convincerli che i loro gusti vanno benissimo, non vanno educati in alcun modo. Guarda Baricco!

Tutto questo assume ormai i contorni di un'epoca culturale. Cosa sia stato il berlusconismo, al di là e ben prima dell'attività politica di Berlusconi, lo sappiamo da tempo e infatti comincia a venire storicizzato. Mi pare che il veltronismo, che è una sua variante più raffinata e sottile, cominci a far sentire i suoi effetti.

Sì, "Vogliamoci tutti bene". L'ho anche votato, Veltroni, ma la cultura che esprime... personalmente Berlusconi mi è più simpatico, se dovessi scegliere tra i due quello con cui fare una scampagnata non avrei dubbi. D'altra parte lui esprime una parte del temperamento italiano che tutti abbiamo dentro, ben nascosta: la vigliaccheria, la cialtronaggine, l'arroganza, la menzogna, il vittimismo aggressivo. È un riassunto vivente di tutto ciò che l'educazione e la cultura, una volta, servivano a reprimere in ciascuno di noi. Per questo Berlusconi è incompatibile con l'educazione e con la cultura, non dipende neppure dalla sua volontà, sono proprio gli opposti che si respingono.

Quest'analisi è verosimile. Ma giustifica allora chi, tra i più intelligenti dei berlusconiani, pensa o finge di pensare che proprio per questo Berlusconi è l'unico politico davvero democratico. Quello che ha capito gli italiani, li ha interpretati, li ha giustificati.

Come la mamma!

Mentre noi comunisti li abbiamo sempre moralisticamente repressi.

Ma andavano repressi! Cos'abbiamo contro la morale?

Fai l'elogio della morale pubblica?

Chi ha detto che a scuola gli alunni dovrebbero riprendere ad alzarsi quando entra l'insegnante? Ma è normale, quando entra qualcuno mi alzo e lo saluto, che c'è di strano? Cos'abbiamo contro i gesti di cortesia, di educazione? Ma guarda come la gente cammina per strada, guida l'automobile, parla al telefono in treno! Guarda invece la società giapponese. Loro vivono in grandi concentrazioni urbane, milioni di persone in pochi chilometri qua-

drati, e si sono educati a una forma di cortesia estrema, cerimoniale, continua. La concentrazione urbanistica associata al crollo del rispetto reciproco porta a una situazione come quella degli Stati Uniti, dove la gente si scanna per strada tutti i giorni.

Sai benissimo che la sinistra giapponese ha sempre protestato contro questo formalismo che interpreta come perdita della libertà individuale.

Ma certo, non bisogna esagerare. In Giappone, come in altre società più formali della nostra, questa repressione la si paga con lo scatenarsi privato in tutte le forme...

Diciamo che il disordine privato è il corrispettivo di quest'ordine collettivo. Ogni forma di società consiste a ben vedere proprio in questo: nel pagare corrispettivi. In Italia le due grandi culture che abbiamo evocato, il berlusconismo e il veltronismo, concordano esattamente in questo: che non si debba mai pagare il conto.

La cosa più odiata, non a caso, sono le tasse. Se il motto di Veltroni è "Vogliamo tutti bene", quello di Berlusconi è "Così fan tutti". Ci aveva già provato Craxi ma non passò. Allora ci fu una bellissima reazione, contro l'arroganza del potere. Oggi pare impossibile. Ci restano solo i giudici.

Che proprio tu faccia l'elogio della magistratura poi è il colmo!

D'accordo, ai tempi del processo 7 aprile non furono molto corretti. Però nella sostanza non avevano torto: io ero davvero un sovversivo, ero contento di esserlo e sono contento di esserlo stato. Ma dal loro punto di vista andavo perseguito come tale.

Non come un terrorista, però.

Infatti da quello sono stato assolto. Guarda, ti dirò: in Italia la cosa migliore sono i giudici. La famiglia ci assolve, la Chiesa ci assolve, ci restano solo loro. Non a caso Berlusconi li odia, gli vuole fare l'esame psichiatrico.

Sì, lui che ha il terrore dei comunisti ha detto l'unica cosa squisitamente stalinista che si sia sentita in questo paese da

decenni! La psichiatria come strumento di governo, manco fossimo negli anni Trenta! Senti. Abbiamo cominciato con Quindici, vorrei finire con Tristano. Come mai ora è di nuovo il tempo di Tristano?

Anche in questo caso, come in *Quindici* con la ricorrenza del Sessantotto, c'è stata un'occasione esterna e cioè la disponibilità di questa macchina digitale della Xerox che permette di fare copie tutte diverse, il che ai tempi non era possibile. D'altra parte sono sempre stato affascinato da questa possibilità combinatoria, le mie poesie di allora erano già improntate a questo principio.

Mi hai detto che stai pensando a trasportare il procedimento anche in forma cinematografica...

Sì, l'idea è quella di ricombinare a caso frammenti di sequenze, storie e ambientazioni. Si potrebbe trasporre il tutto su un cd che ogni volta dia una versione diversa della storia annullando le precedenti. Anche al cinema avrebbe senso: ogni spettacolo una storia diversa. Per me è una forma di realismo estremo: ogni giorno fai più o meno le stesse cose ma ogni giorno ti capita qualche variazione a cui non fai caso. Ogni volta insomma è una storia un po' diversa, imprevedibile. E la storia del giorno prima in realtà non la puoi mai replicare esattamente.

Ma questo, come in Tristano, andrebbe realizzato con materiali ritagliati, desunti dal repertorio?

No, bisogna rendere il tutto più omogeneo, più realistico. Bisogna girare dei frammenti ex novo, che poi si ricombinano. Altrimenti viene fuori un altro tipo di operazione...

... un Blob...

... oppure un'altra cosa straordinaria che è *La verifica incerta* di Baruchello e Grifi, alla quale Ghezzi del resto s'è dichiaratamente ispirato. Quella è l'estetica del collage, come nel vecchio *Tristano* diciamo... no, qui vorrei proprio fare una cosa molto realistica, ex novo. Scrivilo: cerco un produttore.

Le case editrici americane alla scoperta del mondo

Mariarosa Bricchi, *il manifesto*, 25 aprile 2008

A lungo accusato di trascurare la produzione estera, il mercato editoriale statunitense si dimostra più attento a quanto accade oltre i confini del paese. E nascono nuove sigle e nuovi siti

Ci sono tanti modi di cominciare a fare l'editore. James Laughlin, fondatore di New Directions, nei primi anni trenta studiava a Harvard e scriveva versi. Durante un viaggio in Europa, incontra a Rapallo il suo idolo letterario, Ezra Pound. Gli fa leggere qualche poesia e quello gli scrive «Non sarai mai un poeta. Fai qualcosa di utile, diventa un editore». Era, in parte, un consiglio interessato: Pound sperava che Laughlin avrebbe pubblicato i suoi libri e quelli dei suoi amici. In realtà Laughlin ha fatto tutte e due le cose: ha fondato nel 1936, in piena Depressione, una casa editrice che esiste ancora oggi; e ha continuato a scrivere poesia, pubblicando nel corso della sua vita numerose raccolte (oltre a una serie di saggi letterari, alcuni davvero belli).

Il libro più recente su New Directions è *The Way It Wasn't. From the Files of James Laughlin*, che è stato selezionato da «Art Forum» tra i dieci best books del 2007. È una collezione di scritti brevi di varia natura (frammenti di poesie, note stese in vista di una mai conclusa autobiografia, lettere), ordinati dai curatori per temi, in sequenza alfabetica. Prevalgono le schede dedicate agli autori, da Auden al poeta modernista Louis Zukofsky. Ma non mancano le riflessioni, spesso disincantate, sul mestiere editoriale: «Più continuo a fare l'editore meno capisco cosa fa vendere un libro», scrive Laughlin a proposito di *Siddharta* di Hesse. Lui lo trovava leggibile ma «un po' troppo tedesco», comunque zuccheroso nella sua semplificazione della dottrina buddhista. Glielo aveva consigliato Henry Miller, che invece ne era entusiasta. Alla fine, più che altro per accontentarlo, New

Directions pubblica *Siddharta*: il primo anno si vendono in tutto quattrocento copie, ma i numeri salgono e al culmine del successo si toccano le duecentocinquantamila copie in un anno.

Passione letteraria ed esibita attitudine anti-commerciale (combinata però con continue, brillanti trovate per promuovere i libri) sono il primo ingrediente della ricetta editoriale di New Directions. Una serie di buone idee diventa, ovviamente, il secondo. Per esempio, i New Directions Classics. Negli anni Trenta e Quaranta autori oggi canonici come Henry James, Scott Fitzgerald, E.M. Forster erano poco letti in America e i loro libri non li ristampava più nessuno. Laughlin ottiene una serie di licenze e si mette a pubblicarli lui. Con successo. Vincente è anche la collaborazione con Alvin Lustig, il geniale grafico autore di copertine che contribuiscono a definire l'immagine della casa editrice, da quelle astratte e coloratissime, una più bella dell'altra, a quella della serie paperback, con foto in bianco e nero destinate anche loro a rimanere a lungo un emblema. *The Way It Wasn't* è un libro illustrato, dove la documentazione iconografica non ha minore importanza di quella scritta: e, tra le molte foto, quelle delle copertine spiccano. Ma il tratto forse più caratterizzante è stato, fin dall'inizio, l'attenzione agli autori stranieri. L'esempio più vicino a noi? Nel 1949 esce *Conversazione in Sicilia* con una prefazione di Hemingway. Si vendono cinquemila copie e tra Laughlin e Vittorini nasce un'amicizia testimoniata da un carteggio trentennale.

New Directions, si diceva, esiste ancora oggi. E continua a pubblicare quello che altri editori trova-

no impubblicabile: poesia e traduzioni. Che la poesia non venda, è una lamentela transnazionale. Più interessante il caso delle traduzioni, che costituiscono in Italia, come tutti sanno, una fetta molto significativa dei libri pubblicati, e coprono invece uno spazio minimo della produzione libraria americana. I numeri parlano chiaro: secondo l'Index Translationum dell'Unesco, dal 1979 a oggi le traduzioni in inglese sono di poco superiori, per esempio, a quelle in olandese (lingua madre, ovviamente, di un numero di persone infinitamente inferiore rispetto a quello degli anglofoni). Questi e altri dati sono stati ripresi in uno degli ultimi numeri della rivista «The New Criterion» e, prevedibilmente, letti come indice di (scarsa) curiosità culturale. In effetti, un luogo comune tra i più ostinati in materia editoriale è che «gli editori americani non traducono». In termini quantitativi, è vero. I cataloghi dei grandi gruppi e delle sigle commerciali in genere includono pochi libri in traduzione, e il mercato americano è certo più orientato alla vendita dei diritti esteri che al loro acquisto.

Un fenomeno che però, in termini storici o culturali, non ha nulla di scontato. Dan Simon, fondatore di una piccola casa editrice indipendente, Seven Stories, che fa della letteratura in traduzione uno dei suoi punti di forza, ha ricapitolato in un saggio sul «Publishing Research Quarterly» gli ostacoli alla diffusione dei libri stranieri: acquisti centralizzati delle catene di librerie; politica editoriale dei megagruppi; difficoltà di presentare un autore non anglofono attraverso i mezzi promozionali mediatici; costi di traduzione. Tutti problemi, puntualizza Simon, che riguardano il rapporto tra editoria e mercato, mentre non esiste, da parte dei lettori, alcuna forma di diffidenza. Al contrario, la curiosità per il lontano e il diverso appartiene allo strato più profondo dell'identità americana (in fondo, negli Stati Uniti tutti sono stranieri, perché tutti arrivano da qualche altro posto), e i lettori sono aperti all'esperienza dell'incontro con mondi che non conoscono. La morale, alla fine, non è nuova: agli ostacoli, per chi sappia coglierle, si affiancano le opportunità.

In effetti, a guardar bene, e se si è disposti a ragionare in termini non quantitativi ma qualitativi, le traduzioni, in America, ci sono eccome. Certo, non di romanzi rosa, o di thriller, o di manualistica pratica (tutte cose che loro fanno meglio di noi). Ma la letteratura e la saggistica di qualità non mancano, anzi a volte le traduzioni arrivano prima che in Italia.

Altri editori che traducono? Si può citare la già citatissima collezione dei New York Book Review Classics, nata nel 1999 – ormai oltre duecento titoli pubblicati – con autori classici e contemporanei dalle letterature di tutto il mondo. Due nomi dal catalogo, per continuare il confronto con la situazione italiana: *Vita e destino* di Vassilij Grossman, un capolavoro che da noi è irreperibile da anni; e *The Slynx*, romanzo di Tatiana Tolstaja accolto positivamente dalla critica internazionale ma ignorato in Italia.

Altri editori che fondano molto del loro prestigio sulle traduzioni sono Harcourt, con una storia importante (Günter Grass, Wislawa Szymborska, Eco, Calvino) e un futuro tutto da vedere (è entrata l'anno scorso a far parte del gruppo Houghton Mifflin); Metropolitan, una piccola sigla parte di Henry Holt, che fa saggistica di qualità; New Press, che però ha una storia un po' diversa perché è nata, nel 1990, come impresa not-for-profit, finanziata da una serie di fondazioni e impegnata a reinvestire i profitti nella produzione di nuovi libri. Altre case editrici sono davvero piccole, ma fanno un lavoro la cui qualità viene sempre più spesso riconosciuta. È il caso di altre due sigle not-for-profit. La prima, Graywolf, con sede a St. Paul, Minnesota, pubblica un'apprezzata serie di traduzioni, anche da testi poetici, con un occhio particolare per gli autori di lingua araba. La seconda, Archipelago, ha appena ottenuto il Miriam Bass Award for Creativity in Independent Publishing: la vittoria è stata annunciata nei giorni scorsi, e la cerimonia di premiazione si terrà in maggio a Los Angeles, durante il BookExpo, la grande fiera annuale dei librai americani.

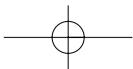
Archipelago, nei suoi quattro anni di vita, ha pubblicato una quarantina di libri, tradotti da quindici lingue diverse (inclusi il croato e il coreano, il greco e il polacco). Il catalogo, come altri appena citati, mescola autori classici e contemporanei, secondo un'ottica che assimila la lontananza cronologica a quella culturale, e cerca di colmarle entrambe. Così Rilke e Novalis si affiancano, per esempio, ai romanzi della polacca Magdalena Tulli, nata negli anni Cinquanta, traduttrice di Proust e di Italo Calvino, scrittrice pluripremiata al suo paese e nel mondo anglosassone, ancora non disponibile in Italia. La direttrice editoriale, intervistata in occasione del premio, ha detto che quello delle traduzioni che non vendono è un mito che si autoalimenta: «Invece gli ame-

ricani hanno fame di sapere cosa si pensa e cosa si scrive fuori dai loro confini, specialmente ora che il nostro governo fa di tutto per inimicarci il resto del mondo».

E poi ci sono le University Press, le case editrici universitarie, un mondo ancora diverso che, accanto alla saggistica accademica, propone non di rado classici contemporanei di lingue lontane: testi rivolti in primis agli studenti di college ma disponibili per la curiosità di un pubblico più vasto. Nell'insieme, il luogo comune va sfatato,

almeno sul piano qualitativo: a volte risulta addirittura più facile trovare autori importanti del presente europeo ed extraeuropeo in traduzione inglese che in italiano.

Certo, questi editori non sfornano best seller a getto continuo. Ma, in fondo, nessuno lo fa. In un saggio intitolato *Some Irriverent Literary History* James Laughlin, ricordando il ruolo di Pound nella sua vocazione editoriale, precisa: «Però non mi aveva detto come sarebbe stato difficile vendere i libri».



Libri fuorilegge a un centesimo

Mirella Appiotti, *Ttl – La Stampa*, 26 aprile 2008

Marcello Baraghini sfida le leggi del mercato con l'autore di *La vita agra*, Longanesi e i nuovi scrittori del Burkina Faso

Una contadina, sua vicina di casa a Sorano (il paese più bello del mondo, in Maremma) lo chiama «l'editore all'incontrario». L'intelligenza che viene dalla terra difficilmente sbaglia: da una trentina d'anni Marcello Baraghini, con la sua Stampa Alternativa, ha fatto e fa l'opposto degli altri editori riuscendo, come con l'invenzione dei celebri Millelire, a mettere addirittura a soqquadro l'industria del libro che in qualche modo dovette venirci dietro.

L'eccezionalità di questo spilungone magrissimo («pane e mortadella e gli altri pochi soldi per pagare gli interessi alle banche, i collaboratori, i traduttori...») è che, contestatore da sempre, contestatore è rimasto anche oggi «con un tasso di rivoluzionarietà massimo» ma la sua contestazione nella fattispecie è rivolta ai contestatori di Israele e alla scelta di farne ospite d'onore al Lingotto (luogo principe nei decenni passati, per gli exploit verbali di Baraghini un po' contro tutto e tutti).

«Contestatori stupidi, settari, incapaci di distinguere. Gli scrittori israeliani non a casa sono la sola forza salvifica rispetto a ciò che sta succedendo, non scappano dal ruolo critico senza il quale le società muoiono...» (e di qui il «j'accuse» ai critici e ai letterati italiani che invece «hanno abdicato alla denuncia, zerbini dell'industria culturale di massa... ho visto questo Paese finire...»).

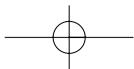
Così Marcello arriverà alla Fiera (oltre che con *Onda pazza*, la registrazione in carta e in dvd di 8 trasmissioni di quella Radio Out inventata da Peppino Impastato assassinato nel '78 dalla mafia a Sinisi di Palermo) con l'ultimo romanzo dell'israeliana Orly Castel-Bloom considerata – come scrive Elena Loewenthal, anche sua traduttrice – il

riferimento della letteratura postmoderna del suo Paese. Il che non basterebbe a creare l'avvenimento se *Dolly City*, in cui l'autrice «scardina tutti i canoni, formali e di sostanza del romanzo», non fosse la storia, efferata e generosa, grottesca e ironica di una yiddische mame, anzi una sua «controfigura» fuori da ogni schema.

Stampa alternativa sforna 50 novità l'anno in 7 collane, nessuna di «comodo» né «tranquilla» ma a Baraghini pare tutto questo non bastasse se dalla riscoperta della rabbia, dell'anarchia, della ribellione che hanno animato i brevi anni di vita di Luciano Bianciardi e dall'incontro con il figlio Ettore sono nati (sotto l'egida dell'«antifondazione Bianciardi», in polemica con due antimeridiani della Isbn dedicati all'autore della *Vita agra* al prezzo di «69 euro ciascuno») i «bianciardini» da un centesimo, «libri fuorilegge rispetto alle leggi di mercato, affidati alla passione dei lettori che si sostituiscono alla catena distributiva editoriale».

Ne sono usciti 8, i primi quattro con testi editi o seminediti dello scrittore eponimo, da *Come si diventa un intellettuale* a *La mamma maestra* a *Un occhio a Cracovia*, alla *Tradotta*, gli altri dedicati a Leo Longanesi e presto arriveranno i «bianciardini» dei nuovi scrittori del Burkina Faso. «16 pagine ciascuno che diventano complici di resistenza estrema». Perché se poi il lettore darà qualche centesimo oltre il prezzo di copertina «diventerà anche finanziatore, praticamente coeditore nella sfida per traghettare il libro da sfinito, com'è oggi e come lo vuole l'industria editoriale, a infinito come lo vogliamo noi». Inutile naturalmente cercare i «bianciardini» in libreria, richiederli a almenouncent@riaprireilfuoco.org dal nome dell'ultima opera di Bianciardi.

La contestazione continua.



Il labirinto della traduzione

Ilide Carmignani, *il manifesto*, 29 aprile 2008

Complesse mediazioni letterarie in «Incroci interlinguistici» per Franco Angeli

Scrivendo Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*: «Il linguaggio è un labirinto di strade. Vieni da una parte e ti sai orientare; giungi allo stesso punto da un'altra parte, e non ti raccaprezzi più». A esplorare gli intricati percorsi e gli smarrimenti di chi giunge «allo stesso punto» addirittura da un'altra lingua arriva il bel volume *Incroci interlinguistici. Mondi della traduzione a confronto* (a cura di Fabiana Fusco e Renata Londero, Franco Angeli, pp. 320, euro 25), che indaga i problemi correlati alle divergenze e alle convergenze del processo di mediazione sia del testo letterario, analizzato in un'ottica lessicale, stilistica e glottodidattica, sia di quello tecnico, dal linguaggio giuridico al doppiaggio.

Quanto sia lungo il percorso di avvicinamento a un testo è ampiamente illustrato da svariati saggi della raccolta. In ambito letterario, per esempio, Andrea Baldissera e Paola Faini analizzano la resa italiana dei caratteri ritmici e sonori della prosa, rispettivamente, di Antonio Muñoz Molina e Jane Austen, evidenziando complessità e limiti dell'operazione, mentre Salvatore C. Trovato osserva la restituzione in spagnolo del plurilinguismo di Vincenzo Consolo, i cui regionalismi finiscono non di rado col trarre in inganno. Particolarmente stimolante è il tema scelto da Franco Nasi, la traduzione della parodia, che per sua natura pone in primo piano la figura del lettore e quindi mette, almeno per il momento, fra parentesi l'annosa questione di quale sia la traduzione corretta, allargando gli orizzonti della discussione a comprendere le modalità di ricezione del testo, committente incluso.

Se la parodia, infatti, è uno sviamento semantico di un testo realizzato attraverso una trasforma-

zione minimale che può essere pienamente fruita solo da un lettore in grado di cogliere il «contrappunto», non è difficile immaginare quanto sia arduo per il traduttore far avvertire il rinvio intertestuale là dove l'enciclopedia del lettore della lingua di partenza è molto diversa da quella del lettore della lingua di arrivo, e soprattutto quanto pesi nella scelta delle strategie di mediazione la tipologia di lettore a cui il committente chiede di rivolgersi. L'analisi di Nasi si esercita su un classico della letteratura per ragazzi, famoso per la ricchezza di rimandi parodici, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, con esempi tratti dalla prima traduzione italiana, realizzata nello stesso anno di uscita dell'originale, il 1872, da Teodorico Pietrocola Rossetti, iscritto alla Giovane Italia, condannato a morte ed esule in Inghilterra. Ponendosi come scopo precipuo quello di risultare comprensibile e divertente per i bambini (all'epoca ad Alice non si chiedeva di più), Rossetti punta sull'accettabilità, addomesticando il testo attraverso la ricerca di un'equivalente dinamico, ora sostituendo l'opera parodiata con una simile italiana, ora ripiegando su un testo comico di primo grado, strategie poi adottate dopo di lui da molti altri traduttori. Inutile dire che una versione filologica, dal ricco paratesto, avrebbe consentito maggiore adeguatezza e minore etnocentrismo, ma avrebbe altresì richiesto un lettore adulto e competente. Come scrive Nasi, tradurre la parodia obbliga il traduttore «ad assumere un punto di vista, uno dei tanti possibili punti di vista da cui prenderà corpo e voce un nuovo testo». E tuttavia non bisogna dimenticare che l'intertestualità su cui si basa la parodia non è che una raffinata variante

delle tante difficoltà legate alla mediazione della differenza culturale: non è solo la conoscenza del contesto letterario di un'opera a consentircene un'adeguata comprensione, ma più in generale la dimestichezza con la cultura che l'ha partorita.

Altrettanto complesso appare il caso analizzato da Fabiana Fusco, il doppiaggio di *Spanglish*, un film che vede la compresenza di due lingue e culture diverse, l'inglese e lo spagnolo, con i loro stereotipi, ai margini di quella *frontera* che separa e

unisce Stati Uniti e Messico. Assai interessanti, infine, appaiono le metamorfosi letterarie, studiate da Laura Dolfi, del racconto di Romano Bilenchi *Le stagioni*, riscritto nel 1958 da Jorge Guillén sotto forma di tre composizioni poetiche intitolate *La fuente*, poi a loro volta «nuovamente» tradotte in italiano da Mario Luzi in un processo che riporta alla mente «il riflusso incessante, la continua e muta fecondazione» per cui, secondo Octavio Paz, «traduzione e creazione sono operazioni gemelle».