

MEDIALIBRO

GIAN CARLO FERRETTI

L'economico fa «classico»

Da quando nacquerò nel 1965, con un riconoscibilissimo Rock Hudson sulla copertina di *Addio alle armi*, gli Oscar Mondadori si sono venuti diversificando in moltissime sottocollane, spesso ma non sempre rispondenti a una reale domanda del lettore. Da allora a oggi la narrativa, per esempio, è arrivata a comprendere nel catalogo 1992 una quindicina di etichette.

In un articolo apparso sulla «Rivista» Gerardo Mastroiusto critica giustamente questa eccessiva proliferazione, con le sue migrazioni e duplicazioni di certi titoli da una sottocollana all'altra. Iniziative, egli osserva, che per lo più rispondono all'esigenza editoriale di «riproporre un determinato libro come nuovo e, quindi, di forzarne la presenza in libreria o in edicola», e che finiscono per disorientare il lettore.

Ma all'interno e al di là di tutto questo, si può cogliere anche un fenomeno più generale: una sempre più accelerata elevazione a «classici», cioè, di scrittori contemporanei e talora viventi. Un processo che si manifesta da tempo per vie dirette e indirette, attraverso antologie, storie, manuali, enciclopedie, collane economiche o scolastiche, e che rientra almeno in parte in una strategia di valorizzazione e promozione a vari livelli del mercato.

È significativo in questo senso l'implicito accrescimento di «valore» e di «immagine» che vengono ad avere nella sottocollana Oscar del *Classici moderni*, accanto a D'Annunzio e Pirandello, scrittori come Vittorini e Pratolini, Buzzati e Bassani, via via fino a Chiara e a Maria Bellonci.

I pendenti editorialmente «alti» degli economici è rappresentato presso le Mondadori dai Meridiani, che allineano Svevo-Bontempelli-Natalia Ginzburg o Pirandello-Vittorini-Lalla Romano. Esempi analoghi si trovano presso Bompiani che nei suoi *Classici* accoglie Campanile e Flaiano, Moravia e Sciascia, Zavattini e Brancati (di cui è uscito da poco il se-

condo volume delle *Opere*, 1947-54, progettato da Sciascia, e con postfazione e apparati di Domenico Perone), e presso Einaudi che nella *Pléiade* italiana a Rimbaud affianca Fenoglio (*Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella).

Certo, ogni caso meriterebbe un discorso a sé, portato anche oltre la sottocollana, e la relativa strategia di mercato. Lo fa Giovanni Falaschi (in *Titiroute*, a cura di V. Spinazzola, Baldini & Castoldi) con un interessante contributo intitolato *Un romanzo a Caluso*, che analizza la sua crescente fama e fortuna di classico moderno, rintracciandone con sicurezza alcune ragioni: la ricchezza della personalità intellettuale, la fisionomia cosmopolita, la emblemizzazione del «personaggio», la convergenza del pubblico tradizionale e moderno sulla sua opera, eccetera. Di Calvino tra l'altro è appena uscito nei Meridiani il secondo volume dei *Romanzi e racconti*, in una edizione diretta da Claudio Milani e a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto (il quale ha pubblicato presso Mursia una *Storia della narrativa neorealista*, con molte pagine su Calvino).

Ma c'è anche e probabilmente una più sottile ragione: che cioè Calvino sia stato letto e apprezzato, almeno nell'ultimo quindicennio, soprattutto per i suoi aspetti più consonanti con un certo clima ideale e culturale: la rinuncia scettica a ogni progettualità, il gioco dell'intelligenza, la costruzione del testo-cristallo depurato da contraddizioni e conflitti, lo scrittore armoniosamente compiuto in se stesso, la spregiudicatezza temperata dalla prudenza e l'avventuroso salto dalla freddezza. Aspetti predominanti, ma non certo esclusivi.

Che infatti, un altro Calvino, rimasto ben al di qua del confine del «monumento», e largamente ignorato, in molte sue pagine giornalistiche, saggistiche e narrative si avverte un senso tragico dell'esistenza, la consapevolezza di infelicità inespresse, e la constatazione di una dolorosa incompiutezza (o colpevole insensatezza) umana.

Luca Ronconi porterà in palcoscenico a maggio tre testi dello scrittore friulano. Dopo le polemiche seguite alla pubblicazione di «Petrolio», nella messa in scena emerge un misconosciuto P.P.P. Ne parliamo col regista

L'altro Pasolini

MARIA GRAZIA GREGORII

Dopo un lontano ed emozionante «Calderon» di Pasolini, presentato negli anni Settanta al Laboratorio teatrale di Prato, Luca Ronconi, direttore dello Stabile di Torino, ci riprova con il teatro «irrepresentabile» di P.P.P. A maggio, infatti, andranno in scena contemporaneamente ben tre testi dell'autore friulano, «Affabulazione» con Umberto Orsini e Marisa Fabbri, «Calderon» e «Pilade» con gli allievi della Scuola di teatro da lui diretta. Ma oltre che «intrigato» dal teatro di Pasolini Ronconi è un attento lettore ed estimatore dei suoi romanzi e del suo cinema. Un'occasione, dunque, questo incontro, per ragionare con lui su di una presenza di cui si avverte l'assenza e intorno alla quale la pubblicazione di «Petrolio» (Einaudi) ha rinfocolato polemiche e riflessioni.

è conclusa e tutta la sua produzione letteraria, cinematografica, teatrale è diventata più visionaria, più profetica, più delirante.

La visionarietà, la profezia, il delirio dove possiamo rintracciarli?

Per chi ha la mia età Pasolini è un miscuglio abbastanza curioso ma anche comprensibile di questi tre momenti ai quali aggiungerei anche l'ossessione. Questa ossessione, quasi persecutoria, per Pasolini si incarna-

va nella storia che altri hanno fissato in modo magari conflittuale, ma non ossessivo. Oggi concetti come rivoluzione, neocapitalismo, consumismo, per dei giovani di vent'anni, rischiano di essere solo parole. E questi giovani, che a P.P.P. sarebbero sembrati un po' dei «mostri», sono, da una parte il risultato e dall'altra il superamento, di quelle profezie. Lavorando con degli attori agli inizi mi interessa proprio vedere se, attraverso la rappresentazione, è possibile il recupero di una memoria storica, di una passione civile, che non hanno o che, se l'hanno, è indirizzata verso altri fenomeni.

È vero. La lingua teatrale di Pasolini è letteraria, retorica, qualche volta dialettica. La prima cosa da fare, allora, è vedere, di volta in volta, quello che è, sapendo che non posso teatralizzarla secondo i modi consueti della verità e della verosimiglianza. Mi rendo anche conto che c'è una corrispondenza fra la parola scritta e il gesto dello scrittore e che devo ricostruire quella fisicità, quel rapporto fra mano che scrive e mente che anticipa, emozione che interviene, sospensione, ritorno indietro. Scopro così che nel gesto dello scrivere c'è un tempo teatrale, non narrativo. Recuperare quel tempo, quel tempo largo, è quello che mi interessa.

Si mette fra quelli che si sentono in qualche modo orfani di Pasolini?

Pasolini l'ho conosciuto al tempo in cui mettevo in scena *Il cardelaio* di Giordano Bruno. Ninetto Davoli recitava con me, ma non credo che lui nutrisse una particolare simpatia nei confronti del mio lavoro. Perché, sostanzialmente (basta leggere il suo *Manifesto per un nuovo teatro*), il suo atteggiamento nei confronti delle esigenze del palcoscenico, della sua poetica, era supponente come, del resto, succedeva e succede agli intellettuali e ai letterati italiani che guardano con un sostanziale disprezzo al teatro. Non mi sento orfano di Pasolini anche se gli riconosco una certa profeticità. Ma quando non conta più, come non conta, non serve più, neppure il profeta. Quello che mi colpisce in Pasolini non è il martirio verso il quale è andato ma quello che gli ha dato la forza di fare questa profezia, di vedere il mondo in quel modo. L'importante però è come questa profezia sia ritornata su chi l'ha fatta, come chi l'ha fatta si sia lasciato distruggere dalla sua stessa profezia.

LE CLEZIO

L'Africa dei naufragi

FABIO GAMBARO

L'Africa nera, per i bianchi, è sempre stata una terra di violenze e contrasti, di sogni e follie, un universo d'avventure e di tragedie, di segreti nascosti nel cuore di foreste minacciose. E così in fondo, seppure in modi diversi, ne hanno spesso parlato gli scrittori che l'hanno scelta come sfondo per le loro storie, da Conrad a Celine, da Greene a Hemingway, da Bellow a Crichton. Questi elementi si ritrovano anche in *Onitsha*, il ventesimo romanzo dello scrittore francese J.M.G. Le Clezio, che però li evoca come in lontananza, dato che per lui l'Africa — nel caso specifico Onitsha, un piccolo porto fluviale sulle sponde del Niger — è innanzitutto un luogo di stati d'animo, di sensazioni sfumate, di gesti discreti attraverso cui i personaggi cercano di ritrovare un'identità provata da avvenimenti e sofferenze. E ciò anche perché il libro reca in sé la traccia dell'esperienza personale dell'autore che, ancora bambino, subito dopo la guerra, fece un viaggio in quella terra, ricavandone il ricordo indelebile di un'avventura che per lui fu inizio alla vita e alla scrittura.

L'Africa di Le Clezio è innanzitutto un luogo dove Maou, protagonista del romanzo insieme al figlio Fintan, arriva dopo un lungo periplo attorno alle coste del continente. Qui la giovane donna raggiunge Geoffry, suo marito, un uomo arenatosi in questo lembo sperduto dell'impero coloniale britannico per svolgere un lavoro monotono e inseguire un improbabile mito d'esplosione. Maou scopre però un'Africa che non ha nulla a che vedere con l'esotismo idilliaco dei suoi sogni: qui anzi i sogni si spengono nel caldo umido e opprimente della foresta, nel conformismo della società coloniale, nella barriera di violenza che separa i bianchi dagli africani. Per lei insomma il viaggio africano è sinonimo di delusione e causa di un lento naufragio esistenziale.

Ma il romanzo è anche e soprattutto la storia di Fintan, che a dodici anni incontra un padre che non ha mai conosciuto e che in fondo per lui resterà uno straniero. Per il bambino sarà infatti persino più facile riuscire a entrare in contatto con la magia e il mistero del mondo africano, un mondo così lontano e diverso da quell'Europa fatta di regole e costrizioni in cui ha sempre vissuto. Ai suoi occhi, allora, il soggiorno a Onitsha acquista i colori di una straordinaria avventura di libertà, alla scoperta di un universo affascinante e profondo che continuerà ad accompagnarlo per tutta la vita. E molti anni più tardi, dopo il crollo del mondo coloniale, una volta tornato in Europa, egli continuerà a ricordare con nostalgia la lezione di quel periodo africano, assistendo impotente alla guerra del Biafra con il suo tragico strascico di violenze, carestie e morte. A causa di quella che non fu altro che una guerra per il controllo del petrolio nigeriano, Onitsha sparirà sotto le bombe delle truppe federali: sarà la fine della secessione del Biafra e, simbolicamente, della grazia di Fintan. Proprio del doppio percorso di Maou e Fintan, ma anche dell'evoluzione del continente africano, ha voluto parlare lo scrittore francese.

J.M.G. Le Clezio
«Onitsha», Rizzoli, pagg. 239, lire 32.000



1978: Luca Ronconi prova «Calderon» di Pasolini

Ronconi, perché Pasolini oggi?

Perché Pasolini è ancora, e sempre, una scommessa. Per vedere e sperimentare se c'è ancora la possibilità — e quale — dell'efficacia, della tenuta scenica di questi testi. Per vedere che cosa è rimasto e che valore può ricoprire, oggi, quell'idea di teatro di parola, non scenico, che Pasolini aveva.

È la seconda volta che lei mette in scena dei testi di Pasolini: che cosa la attrae in questo autore?

Attrarre non è la parola giusta. Direi piuttosto che sono «incuriosito» da Pasolini. Mi incuriosiscono, per esempio, alcuni luoghi ricorrenti nella sua drammaturgia e non solo in quella. In *Pilade*, in *Calderon* e in *Petrolio* — dunque in due testi teatrali e in un romanzo, anzi in un abbozzo di romanzo — ritroviamo lo stesso tema: la divisione in due di un personaggio, la proiezione di una metà in un'altra metà. *Calderon* è la storia di qualcuno che, attraverso il suo sguardo, si immagina di essere qualcun altro: Pilade e Oreste sono due aspetti della stessa persona. Quando Pasolini era vivo ho letto una sua primissima commedia, scritta quando ancora stava in Friuli, e mai pubblicata: il protagonista era un prete innamorato di una bambina che, in sogno, si trasformava in ragazza. In *Petrolio*, poi, il nucleo narrativo è proprio lo sdoppiamento del protagonista in Carlo I e Carlo II: un Carlo che svolge un'attività pubblica e un Carlo che si trasforma in donna, anzi viene metamorfizzato in donna dall'apparizione di un camion che porta dei giovani comunisti.

Secondo lei è molto forte la componente autobiografica nella scrittura di Pasolini?

In teatro l'autobiografia è pericolosa e quando la si rappresenta in forme convenzionali — come drammaturgia — è insopportabile. Nel caso di Pasolini questo non avviene. Nei suoi testi non ci sono personaggi autobiografici, ma piuttosto la rappresentazione di un'autobiografia. Come succede nei sogni, i suoi personaggi sono delle figure opposte che si immaginano al posto di altri. Se noi guardo ai primi romanzi — *Una vita violenta* e *Ragazzi di vita* — e guardo al loro realismo mi rendo subito conto che Pasolini non ha scritto lo stesso testo in teatro: sapeva benissimo che avrebbe finito con il fare dei bozzetti. Piuttosto il realismo dei suoi primi romanzi si rispecchia nei suoi primi film, il suo teatro nei film più tardi con *Uccellini* e *uccellini*, *Salò-Salè*, *Teorema*. Vedo come una cesura in tutto Pasolini: a un certo punto la sua spinta realistica si

popolata di uomini ragni, discendenti di monaci irlandesi del VI secolo, donne guerriere, e che nel suo viaggio si troverà ad avere a che fare con aviatrici in difficoltà, visioni di funghi allucinogeni, e a lottare con la sua stessa ombra.

Insomma, Pratt, lasciati da parte i solidi intrecci del romanzo d'avventura, fa galleggiare il suo personaggio in un percorso iniziatico in cui le azioni paiono svolgersi più su una sequenza di associazioni mentali che su una rigida trama. Ci si trova così a seguire uno sviluppo narrativo più simile a quello di un'adventure game da computer, costruito su vari livelli comunicanti, che a un romanzo tradizionale; una specie di morbida

fluttuazione tra diversi stati di coscienza. Pare quasi che, supportato da un vecchio amore per Borges e la letteratura fantastica, Pratt voglia mettere in scena una personale interpretazione del tempo in cui viviamo; sempre più simile a una rete in cui rimangono impigliate, senza alcun ordine apparente, schegge di informazioni della più svariata provenienza.

Certo, se questo si rivelsse un passaggio senza ritorno nell'evoluzione delle storie di Corto Maltese, finora sempre giocate sulla coesistenza fra romanzo d'azione e divagazione onirica, ciò vorrebbe dire che anche l'ultimo avventura romantico del fumetto di questo secolo si è rifiutato in antiche e confortanti favole.

Ma forse il suo autore, pur abituato ad ambientare le gesta del personaggio in periodi storici di grande confusione e disordine, si rende conto che questi anni sono talmente confusi e disordinati da tollerare forse gli avventurieri, ma non i romantici. Perciò, attendendo tempi migliori, Corto Maltese sogna.

VIDEO DISCHI FUMETTI SPOT VIDEOART PUBBLICITA' VIDEO DISCHI FUMETTI SPOT VIDEOART PUBBLICITA' VIDEO DISCHI FUMETTI SPOT VIDEOART PUBBLICITA' VIDEO DISCHI

VIDEO - Si veste di nuovo il padre della sposa

RENICO LIVRAGHI

Remake, cioè rifacimento. Di vecchi film, solitamente di grande successo, ripetuti anni dopo (a volte molti anni dopo) sulla base di nuove sensibilità e di nuove estetiche, la storia del cinema è piena. Basti pensare allo straordinario *Cape Fear* di Martin Scorsese, remake dell'omonimo film del '60 di J. Lee-Thompson. Oppure a *Il padre della sposa* di Vincent Minnelli (1950), rifatto nel '92 da Charles Shyer. Anche in cassetta, ovviamente, il materiale non manca. Il suddetto film di Minnelli, appunto: chiunque ora può divertirsi a una visione «comparata» con il remake di Shyer, anch'esso disponibile in cassetta da pochi giorni (Buena Vista Home Video).

Geniale artigiano al servizio di una major come la Mgm, Minnelli era brillante nella commedia quanto era sublime nel musical. La sua versione di *Il padre della sposa*, cioè quella originaria, aveva un cast che oggi si direbbe eccezionale: Liz Taylor (ancora giovanissima, nella parte della figlia), Joanne Bennett, Don Taylor e Spencer Tracy nella parte del padre, cioè nella parte principale. La storia è nota. Un tranquillo avvocato di provincia si vede sconvolta la vita dal matrimonio della figlia con un giovanotto benestante. Complice la moglie e il promesso sposo, la ragazza riesce a imporre un matrimonio in chiesa, accompagnato da un lussuoso ricevimento nella casa paterna. Il vecchio avvocato arriva vicino al crollo psico-fisico, travolto dalla follia dei preparativi, dal costo dell'organizzazione, dalla marea degli invitati, e

FUMETTI - Hugo Pratt da Platone ai Maya

GIANCARLO ASCARI

Molti sono i modi in cui si può utilizzare un mezzo narrativo, ma in fin dei conti essi possono ricondursi a due grandi categorie: l'accumulo o la sottrazione di messaggi. Nel primo caso avremo opere barocche, dense di vari strati di lettura; nel secondo ci troveremo di fronte a situazioni scame ed essenziali, fortemente simboliche. Tra gli autori di fumetti ne esiste però uno, Hugo Pratt, che, col passare degli anni sta maturando una singolare propensione a servirsi contemporaneamente di entrambi questi metodi; applicandone però l'uno ai testi e l'altro al disegno. Il suo ultimo lavoro, «Mù», pubblicato prima da Corto Maltese e ora raccolto in volume (Rizzoli-Milano Libri, lire 40.000), ennesimo episodio della saga di Corto Maltese, evidenzia bene questa scissione: quanto più i disegni si fanno sintetici e leggeri, tanto più i testi si caricano di echi e rimandi complessi. E come se Pratt fosse conscio che ormai non gli è necessario tracciare le figure con la definizione di un tempo, ma che gli è sufficiente un segno veloce per evocare nel lettore tutto il reservoir di immagini di Corto Maltese: una vera banca della memoria.

Nello stesso tempo, il tema attorno a cui si dipana «Mù», Atlantide e la somma di storie e leggende che a quel mito si rifanno, gli consente di arricchire il testo di miriadi di citazioni, da Platone ai druidi, dai Maya agli storici arabi; rendendolo un piccolo compendio di riferimenti esoterici. Ci troviamo così di fronte alla costruzione di un universo circolare in cui ogni leggenda rimanda a un'altra, in un gioco di specchi che ricorda il pendolo di Foucault di Eco. Per accentuare questo clima di citazioni, Pratt richiama dalle avventure passate del suo marinaio anche antichi partners, personaggi come Bocca Dorata, Levi Colomba e Rasputin; e costruisce



Corto Maltese: in un volume Rizzoli

un racconto tutto sul passaggio tra il mondo reale e quello del sogno. È praticamente impossibile elencare qui le mole di riferimenti che si possono ritrovare in «Mù» ma ci sono Verne e Castaneda, Garcia Marquez e Alice nel Paese delle Meraviglie.

Possiamo dire per sommi capi che Corto si trova ad esplorare un'isola misteriosa

DISCHI - Berg-Tate: gli incanti di Lulu

PAOLO PETAZZI

Nuove registrazioni per gli ultimi due capolavori di Alban Berg, il Concerto per violino e Lulu, l'opera incompiuta di cui soltanto nel 1979, con la rivelazione del terzo atto reso eseguibile da F. Cerha, si è conosciuto il disegno complessivo come Berg lo aveva concepito e per la massima parte realizzato. Da allora la versione in tre atti ha trovato notevole diffusione nei teatri; ma ne esisteva un'unica, bellissima incisione, quella diretta da Boulez con gli interpreti della prima a Parigi: è dunque un fatto di particolare rilievo la recente pubblicazione di una registrazione dal vivo compiuta nel 1991 al Théâtre du Châtelet, complessivamente pregevole (Emi Cds 7546222).

L'Orchestre National de France (non priva di limiti, ma preparata con cura) è diretta da Jeffrey Tate con sicuro equilibrio e nitida articolazione dei piani sonori, in una prospettiva controllata che propone una immagine compiuta della complessità e delle ambivalenze del linguaggio di Berg nella Lulu, degli incanti incanti, delle tensioni drammatiche e dell'ironia che coinvolgono in modo impenetrabile questa partitura. Il confronto con lo scavo più teso e incisivo di Boulez è assai difficile da sostenere: ma Tate può da una volta uscire dal tutto persuasivo. Notevole, ma non priva di punti deboli la compagnia di canto; nell'ardua parte di Lulu Patricia Wise (che in disco non può far valere le sue doti sceniche) si rivela piuttosto fragile e discontinua; Wolfgang Schönb è un valido Dottor Schön, Peter Straka un Al-

DISCHI - Vecchie glorie: McCartney, Baez, Trenet

DIEGO PERUGINI

Vecchie glorie tornano. Speranza di rievocazione dal buio che c'è intorno a noi canta Paul McCartney

C'è troppa negatività intorno, cattive notizie e l'economia che va a picco; allora ho deciso di uscire da questo clima e lanciare alla gente un messaggio di speranza». In attesa di altre liete notizie ascoltiamo questo cd-single dove, oltre al brano portante, ci sono tre inediti che non faranno parte del nuovo album: *Big Boys Bickering* è un lento nostalgico, con tanto di fisarmonica; *Long Leather Coat*, composta con la moglie Linda, ostenta qualche velleità «rockstar»; *Kicked Around No More* naviga in acque più calme, una «mattonella» d'atmosfera nel classico stile McCartney.

Ritorno sulla lunga distanza invece già disponibile per *Joan Baez*, uscita con *Play Me Backwards* (Virgin), opera che vede la storica compagna di Bob Dylan alle prese con un pugno di brani di matrice cantautorale. Joan ha l'intelligenza di limitare vocalizzi ed enfasi retorica, regalando interpretazioni sobrie e intense. Suoni acustici, arrangiamenti raffinati e l'aiuto di compositori di rango come John Hiatt, Janis Ian, Mary Chapin-Carpenter.

DISCHI - Fleetwood Mac, gruppo rock inglese passato attraverso crisi, mutamenti d'organico e piccole grandi svolte musicali. Altrettanto curioso *The Great Deciever* (Virgin), box di quattro cd che ospita materiale «live» inedito dei King Crimson registrato tra il novembre 1973 e il giugno 1974, vero e proprio oggetto di culto per i fan di Robert Fripp e soci. E in Italia? Ecco due capitoli riepilogativi di altrettanti capisaldi della canzone: la Rcdi pubblica *Un altro... appuntamento*, sedici classici di Ornella Vanoni rimasterizzati e «ripuliti» di rumori e fruscii. La Cgd oppone un *Super Best* di Adriano Celentano, diciotto pezzi per una riuscita celebrazione delle straordinarie doti d'interprete del «Molleggiato».

Il nuovo disco è reso particolarmente interessante dall'originale e intelligente idea di accostare al Concerto di Berg una novità del più affermato tra i nuovi compositori tedeschi Wolfgang Rihm (nato nel 1952). Il pezzo, scritto per la Mutter nel 1991-92, si intitola *Gesungene Zeit* (tempo cantato) e si caratterizza proprio per l'estrema tensione al canto (legata in primo luogo alla bellezza del suono della Mutter nel registro più acuto); è una pagina di immediata evidenza espressiva, dove qualche impenetrabile drammatica contrasta il prevalere del trasparente lirismo.