

MEDIALIBRO

GIAN CARLO FERRETTI

Tutto rosa quel che luccica

Per molto tempo la lettrice di un romanzo rosa si è esposta al delirio, più di quanto non accadesse al lettore di un romanzo giallo. Ma questo atteggiamento discriminatorio, tra moralista e machista, che ha accomunato intellettuali e non, è stato soltanto una manifestazione del più generale pregiudizio nei confronti della paraletteratura, che ha visto distinguersi invece proprio gli intellettuali, tra disinteressate e disprezzo. Tutto questo è ben noto, come è noto che almeno per il secondo aspetto, anche in Italia le cose sono cambiate. Ci sono stati studi e convegni, ai quali si aggiunge ora una raccolta di saggi. *Il romanzo di consumo* di Carlo Bordoni (prefazione di Giuseppe Petronio, editore Liguori, pp. 212, lire 25.000) parte appunto dall'esempio della lettrice e dedica alcuni interessanti capitoli al fenomeno rosa (con una bibliografia, per la verità, un po' carente).

Bordoni riconsidera anzitutto, in generale, la difficoltà di stabilire una netta distinzione a priori tra paraletteratura e letteratura, constatando la scarsa tenuta delle presunte specificità (considerate più o meno negative) della prima rispetto alla seconda: l'esclusione dalle storie e dalle antologie letterarie, la ripetitività, la serialità, la prevedibilità dell' intreccio, l'atteggiamento professionale degli autori. Cui si potrebbe aggiungere la ricerca di un successo immediato e di un vasto pubblico. Le stesse analogie socioculturali tra «lettrice rosa» e lettrici tout court (buona istruzione, lavoro fuori casa, sostanziale rifiuto della televisione) sembrano andare in questa direzione.

Bordoni osserva poi come la paraletteratura riveli sempre più un'«etichetta convenzionale per distinguere dall'istituzione letteraria, non tanto ciò che non è letterario, quanto ciò che non è istituzionale. La sua emarginazione dall'ortica conclusiva della letteratura ufficiale deriva in primo luogo dalla sua funzione di continuatrice della tradizione culturale antichissima che va sotto il nome di *romance* (classico, medievale, gotico) e risale alla trasmissione orale. Le sue «forti tendenze all'intrattenimento fine a se stesso» e alla

soddisfazione di un «piacere», inducono la borghesia, dal XVIII secolo in poi, a distinguere una produzione elevata (il «*roman*», romanzo popolare) da una popolare (erede del *romance* classico). La distinzione [...] è puramente politica e risponde alle esigenze di una divisione forzata tra due culture finora profondamente intrecciate. All'origine del pregiudizio e della discriminazione, si trovano perciò ragioni squisitamente moralistiche e classiste.

Nel confutare la distinzione aprioristica tra paraletteratura e letteratura, e nello strutturalizzare i relativi pregiudizi, Bordoni continua con argomenti in parte nuovi un discorso teorico e metodologico assai produttivo, che ha consentito in questi anni ricerche e studi prima impensabili. Spesso tuttavia il problema si ripropone sul terreno concreto dei testi: a cominciare dal vasto fenomeno rosa che ha tenuto il mercato in Italia e nel mondo dagli anni Ottanta a oggi (proprio questa età si è tenuta a St. Louis la XIII Convention della *romance Writers of America*, con 1501 partecipanti femminili).

Nel romanzo rosa Harlequin e Harmony-Mondadori in particolare, la ripetitività e prevedibilità appaiono fondate su un livellamento della scrittura, su un anonimato professionale, e su uno schematico problematico, così programmatici e programmati, da dare piena validità alla discriminante della paraletteratura. Bordoni stesso coglie con sicurezza i contenuti di quello schematico problematico: un «schematismo sociale» e l'ideale di un rapporto privato di coppia, che vede la felicità della donna soltanto nella sottomissione all'uomo forte. La sua individuazione e analisi di un messaggio così rozzo (e in questo caso anche retro) contribuisce però indirettamente a confermare quella validità, a proposito del più interessante fenomeno socioculturale. Almeno per questo romanzo rosa in sostanza, la paraletteratura cessa di essere un'etichetta e assume un intrinseco valore critico.

Sembra riaprirsi allora, anche nel discorso di Bordoni, una sottile contraddizione tra livello letterario e livello testuale, ancor oggi irrisolta.

CITTA' DEL MESSICO

Il deserto sull'altipiano

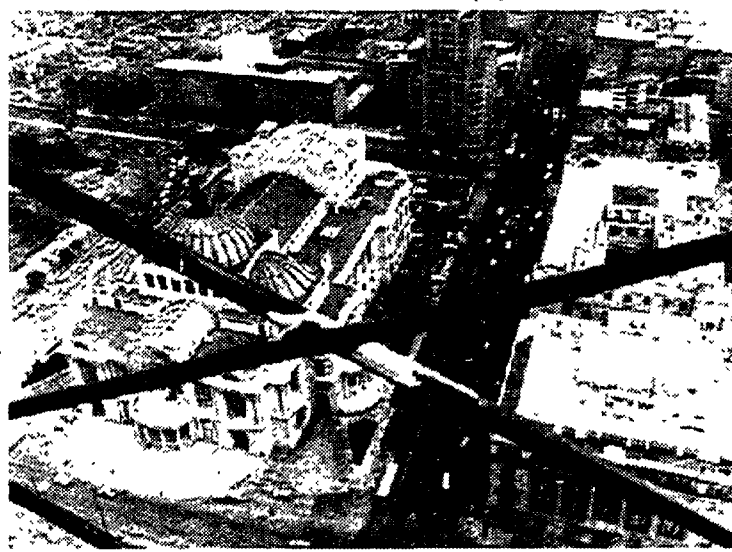
A colloquio con lo scrittore Josè Emilio Pacheco in una metropoli trasformata in paesaggio di rovine

MARIA NADOTTI

Città del Messico, ventuno milioni di abitanti - ma per quel che ne so potrebbero essere anche di più e poi come si fa a contarli veramente? - sta in cima a un altipiano. A colloquio con lo scrittore Josè Emilio Pacheco percorrendo le strade della sua città

Una città estesa e orizzontale, molto piatta nonostante le periferie dall'orografia movimentata. E lì che sono andati a incistarsi quegli enormi agglomerati umani che qui chiamano *ciudades perdidas*, città perdute: le favelas prodotte dall'inurbamento spinto degli anni Settanta e Ottanta. La guardo dall'alto, sedicesimo piano dell'hotel Stouffer Presidente, uno dei tanti alberghi di lusso - identici in tutto il mondo - di cui la città ha voluto dotarsi dopo il catastrofico terremoto dell'85. È in posti come questo che viene ospitato quando ti invitano a incontri internazionali, mercati, fiere, simposi destinati a promuovere il paese al rango di interlocutore credibile del vecchio primo mondo. Che qui, evidentemente, continua a essere un mito e una maledizione. Tra me e l'esterno ci sono il vetro antiscandalo di una parete-finestra che non ammette aperture e un dislivello misurabile non soltanto in metri. Sott'è gli occhi ho il vasto parco di Chapultepec e proprio di fronte quel monumento alla ricostruzione che è il gigantesco Auditorium. Le montagne che circondano il Distretto Federale, i vulcani Popocatepetl e Iztaccihuatl, sono - con buona pace di Malcolm Lowry - spariti. Inghiottiti da quell'ombrello di gas di scarico e fumi industriali che è diventato il cielo della città, soprattutto d'estate. L'incontro con Josè Emilio Pacheco avviene in questa stanza, davanti a questa finestra - schermo su cui scomono le immagini vagamente apocalittiche di un cielo alla *Blade Runner*, carico di vento e di pioggia e di inquietanti transiti aerei a bassa quota in direzione dell'unico aeroporto cittadino, di fatto nel cuore della città. Poeta, narratore, traduttore tra i più grandi del paese, «una Suor Juana de la Cruz di sesso maschile», come lo ha definito il regista teatrale Maurizio Jmenes - Pacheco è nato a Città del Messico, ci è sempre rimasto. Abbiamo appuntamento all'una. Ma sono passata da poco alle dodici e trenta e il mio telefono squilla. È lui che mi chiama dall'«altro» albergo, scusandosi per essere tanto in anticipo. «Qui in Messico», mi dice

scrittore che proprio l'ostinato rifiuto dei cerimoniali mondani e dei giochi di potere - tutta adulazione e maldicenza - che gli si accompagnano deve aver mantenuto schietto e aperto come un ragazzo-



Città del Messico

anche da noi (Giunti, 79 pagine, lire 10.000, traduzione di Paola Argento, postazione di Fabio Rodriguez Amaya). È il crepuscolo, Camminiamo lentamente e la passeggiata si trasforma in una sorta di pellegrinaggio involontario e malinconico. Ci fermiamo ogni due passi e Pacheco, che nella mirabile pagina conclusiva del racconto ha scritto «Hanno demolito la scuola, hanno demolito il palazzo di Ariana; hanno demolito casa mia, hanno demolito il quartiere Roma. È finito tutto per quella città. È sparito il paese. Non esiste memoria del Messico di quegli anni. E a nessuno importa: chi può avere nostalgia di quell'«ore...», si trasforma in un momento accorato e messimino. Al posto della casa dove è nato è rimasto uno spiazzo vuoto subito inghiottito da un parcheggio improvvisato. La grande fontana a forma di otto della piazzetta alberata sui cui marciapiedi ha imparato a camminare è vuota e piena di foglie secche. La casa dove ha trascorso l'infanzia è in piedi per miracolo: un cartello che deve essere lì da anni intima di non avvicinarsi, a rischio che crolli tutto. La sala cinematografica all'angolo tra calle

terreno riciclato nell'ennesimo estacionamento per auto private, che sembrano rappresentare il morbo più grave di una città vitalissima e morente insieme. E poco più tardi, quando le tenebre precoci dell'estate di Città del Messico saranno complete, ci capiterà di perdere l'orientamento in piena Zona Rosa. In calle Varsovia, dove venivo tutti i giorni, dove abitava mia zia, dice lo scrittore confessando un turbamento che va molto al di là dell'occasione. C'è umiliazione e malinconia nella sua voce, come se i confini oron e le devastazioni inflitte alla città avessero eliminato per sempre la possibilità del ricordo, il quieto rassicurante stratificarsi di un tempo interiore sintonizzato su una mutazione esterna dal senso riconoscibile. Trasformando il paesaggio in rovina e in vuoto il passato. I temi centrali della sua poesia, «Messico nel deserto / che si bosco e laguna / e oggi è terrore o chissà». «Questa città non ha storia / solo martirologia. Paese del dolore, / capitale di pena, / centro sfatto / dell'immane interminabile disastro».

nell'ennesimo estacionamento per auto private, che sembrano rappresentare il morbo più grave di una città vitalissima e morente insieme. E poco più tardi, quando le tenebre precoci dell'estate di Città del Messico saranno complete, ci capiterà di perdere l'orientamento in piena Zona Rosa. In calle Varsovia, dove venivo tutti i giorni, dove abitava mia zia, dice lo scrittore confessando un turbamento che va molto al di là dell'occasione. C'è umiliazione e malinconia nella sua voce, come se i confini oron e le devastazioni inflitte alla città avessero eliminato per sempre la possibilità del ricordo, il quieto rassicurante stratificarsi di un tempo interiore sintonizzato su una mutazione esterna dal senso riconoscibile. Trasformando il paesaggio in rovina e in vuoto il passato. I temi centrali della sua poesia, «Messico nel deserto / che si bosco e laguna / e oggi è terrore o chissà». «Questa città non ha storia / solo martirologia. Paese del dolore, / capitale di pena, / centro sfatto / dell'immane interminabile disastro».

Prima di tutto la sua analisi del fascismo, che proprio nel Polesine ebbe una delle prime espressioni politiche oltre che una parte del personale dirigente. Matteotti emerge come uno dei pochi dirigenti dei contadini, che comprese con sicura intuizione gli aspetti di reazione agraria del fascismo e come, per farvi fronte, occorresse creare un largo fronte unito comprendente una varietà di forze sociali e politiche. Fra i tre potenziali «nemici» del fascismo, Giolitti, Amendola e Matteotti, quest'ultimo fu quello che risultò più pericoloso per il regime allora nascente, cioè quello capace di creare uno schieramento realmente alternativo al fascismo.

In secondo luogo, viene colta la modernità del suo pensiero politico e economico; egli unisce infatti a una serie di competenza tecnica (specie in campo finanziario) una capacità di delineare una politica diversa da quella perseguita dai governi liberali. Il terzo aspetto è costituito dal delitto, qui ridisceso con nuove testimonianze e riflessioni; è un «affaire» ancora aperto all'indagine, la cui spiegazione rimane essenziale per comprendere la storia italiana di questo secolo.

Infine un ultimo e forse più interessante risultato storiografico: per la prima volta tre storici stranieri esaminano quali sono state le reazioni che la vicenda di Matteotti ha provocato nella stampa e entro le forze politiche della Francia, della Germania e dell'Inghilterra. Ne esce uno spaccato nuovo, in cui peraltro emerge la piena consapevolezza che quel delitto politico costituì uno spartiacque nella storia italiana e nella stessa caratterizzazione del fascismo. Un'influenza non marginale esso ebbe anche entro lo stesso Partito comunista, tanto da accelerare il distacco di Gramsci dal bordighismo. Gramsci comprese che le grandi manifestazioni di massa successive al delitto di Matteotti avevano rivelato che esisteva nel Paese un largo antifascismo boghese deciso a contrastare il fascismo, e proprio su questa base egli vedeva la linea politica del Partito comunista.

Autori vari
«Giacomo Matteotti, la vita per la democrazia», Minelliana, pagg.312, lire 35.000

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

DISCHI - Anche il rock ha il suo Jurassic Park

DIEGO PERUGINI

Nostalgici, vecchie glorie e dinosauri: tra passato e presente, dolcemente schiavi del tempo che fu. Prendete **James Taylor**, per esempio: in giro da vent'anni e passa con quel suo repertorio bello e zuccheroso, fatto di canzoni d'autore dalla melodia efficace, figlie di certo «easy listening» di cui gli americani sono maestri. Le ritroviamo più o meno tutte in questo *Live* (Columbia), rimandato negli anni e oggi finalmente disponibile: un doppio cd dal vivo, per la cui realizzazione è stato impostato uno speciale tour di tre settimane. Trenta pezzi, un «greatest hits» confezionato col solito garbo e una folta band che sa regalare arrangiamenti più agili e spigliati a polverose memorie: da *Your Smiling Face a You've Got a Friend*, tormentoni di feste liceali e canti in compagnia. Con qualche concessione a più recenti tracce tipo *Shed a Little Light* e *Copperline*: ritratto di un amore garbato e sensibile, dotato di grande musicalità e sporadiche impennate. Che rimarranno, comunque, nella storia del rock, assieme a certi ritorni identici: replicativo. Tutto nuovo, invece, il disco di **Billy Joel**, altro cantautore in odor di «facile ascolto», ma più disponibile a trame rockettarie: *River of Dreams* (Columbia) si presenta - come tranquilla «compilation» di morbido rock e ballate «beatlesiane», con giocini reggae nel divertito riff della «title-track» e sfumature soul-blues nell'avvolgente *A Minor Variation*. Ricetta vincente pur fra alti e bassi, sciogliando su una laguna ninna-nanna come *Lullaby* e risa-

FUMETTI - Con Cathy canta la striscia

GIANCARLO ASCARI

In attesa che l'editoria a fumetti riprenda il suo ritmo pieno dopo la pausa estiva, va segnalata l'apparizione in edicola di un documento assolutamente imperdibile per chi vuol serbare memoria di una stagione in cui i comics godevano di un'attenzione più alta e vivace di quella attuale. Non si tratta né di un libro né di una rivista, ma di un compact disc della collana «Symponia» dal titolo *Cathy Berberian*. Nel labirinto della voce (lire 14.900). In questa splendida raccolta di interpretazioni della cantante, che in una felice contaminazione tra musica colta e popolare spaziano da Kurt Weill a Eric Satie, da Lennon e Mc Cartney ai canti popolari americani, è contenuta una delle più brillanti sperimentazioni realizzate a partire dal fumetto, «Stripody», da Cathy Berberian, nata negli Stati

VIDEO - Vivere e morire nel ghetto a Los Angeles

ENRICO LIVRAGHI

Il «black cinema», quello pensato, interpretato, girato dai neri americani, sembra aver conquistato uno spazio consolidato dopo anni finora ignorati o quasi negli Usa, costretto a battere i festival più o meno importanti, o le rassegne specializzate, con grandi riconoscimenti di critica e poco sostegno di pubblico. Merito di film-makers dal grande talento, come Burnett, Gerima (an-



sh», che costituiscono la silenziosa colonna sonora dei comics; e che divengono in questa elaborazione una scoppiettante sequenza vocale. Si tratta di un gioco condotto con un divertimento e un rigore formale che risultano ancor oggi stupefacenti; e che regala a quei suoni, fuori dal loro contesto, un senso nuovo e inatteso. «Stripody» rimane un esempio di quello che può essere un approccio al fumetto capace di estropolar-

alcune componenti per rielaborarle in altri linguaggi creando qualcosa di totalmente nuovo. Va anche detto che negli anni a cui risale questa composizione, che è del '66, le immagini dei fumetti venivano spesso usate come icone capaci di conciliare con grande immediatezza eleganza grafica e disaccensione della cultura ufficiale; e basti pensare all'uso che ne fecero l'arte pop, i manifesti politici, la moda. I comics furono dunque se-

DISCHI - Amore e potere nell'ultimo Rossini

PAOLO PETAZZI

Registrata dal vivo al Festival di Pesaro dell'agosto 1992, la *Semiramide* di **Rossini** della Ricordi/Fonit Cetra (3 Cd RFCD 2018) è la prima versione integrale dell'edizione critica curata da **Philip Gossett** e **Alberto Zedda**, e ciò basterebbe a conferire particolare rilievo: senza gli ampi tagli consueti l'ultima opera composta da Rossini in Italia (per Venezia nel 1823) rivela tutta la sua ricchezza, la sfacciatissima ambiguità, la complessità eterogenea delle dimensioni stilistiche. L'impostazione meno «sperimentale» rispetto ad alcune delle opere composte a Napoli non comporta la rinuncia alla maturità conquistata attraverso quelle esperienze. Vi sono intuizioni drammatiche intensissime; ma accanto alle architetture mirabilmente dilatate delle scene di più ampio respiro (tra le più complesse, variegate e grandiose scene d'insieme di Rossini), accanto ai momenti di cupa tensione, dove le voci angosciate si piegano ad una scrittura più lineare, vi sono le molte pagine dove tria la vocazione rossiniana a trasfigurare e sublimare l'espressione nell'abbandono voluttuoso alla pura bellezza della vocalità fiorita. Enigmatica è l'ambiguità determinata nella *Semiramide* dalla compressione di questi diversi aspetti; ma affascinante e irripetibile è l'equilibrio della partitura compiuta. Sembra che le suggestioni del soggetto della *Semiramide* (da Voltaire), con il lato incombente gli eventi sanguinosi, i teneri amori e le crudeli lotte per il potere, abbiano spinto Rossini

a una sintesi imponente e fastosa, le cui reali dimensioni si colgono solo conoscendo l'opera nella sua completezza, ovviamente con interpreti adeguati. Questa prima registrazione integrale persuade grazie all'equilibrio e alla sicura adesione della direzione di Zedda, a capo dell'Orchestra del Comune di Bologna e dell'Orchestra Coro Filarmonico di Praga, e grazie a una compagnia in cui emergono voci nuove. Le protagoniste non raggiungono il magistero belcantistico della mirabile coppia Sutherland-Horne, cui si deve una registrazione storica (Decca), dove per la prima volta si canta un'ora di musica (un quarto dell'opera); ma lano Tamar nell'ardua parte di Semiramide rivela autorevole e non priva dell'impetuosa forza drammatica che manca alla Sutherland; Giona Scalchi (Arscace) si conferma una delle voci più promettenti in questo repertorio; Gregory Kunde (Ildreno) e Michele Perfusi (Assur) sono validissimi.

Ritroviamo Giona Scalchi come protagonista della *Fuonte* di Donizetti, registrata da lui a Bergamo nel 1991 (3 Cd Ricordi/Fonit Cetra RFCD 2015), utile perché si attiene al testo integrale della nuova edizione critica dell'originale francese (che rivela l'esatta collocazione stilistica dell'opera). Purtroppo non persuade del tutto la vibrante e un poco sbragata direzione di Renzetti, la Scalchi non appare a suo agio, Luca Canonici (un Fernando immaturo, René Massis un Alfonso XI di scarsa eleganza, Giorgio Surjan un debole Bathazar