

**Giovanni Nadiani**

**MILANO A KANSAS CITY\***

**Per una letteratura dalle mani sporche ovvero come *tra-durre* la letteratura e declinarla  
in provincia**

Già nel 1999 la grande „fabbrica dei sogni“, la potentissima macchina dell’immaginario mondiale, etichettabile col termine „Hollywood“, era costretta a prendere atto di un dato che non potrà non incidere sulle sue strategie produttive: i guadagni derivanti dalle sale cinematografiche di tutto il mondo erano stati superati dai guadagni derivanti dalle vendite di Play-Station. Gli ultimi modelli di questa particolare specie di baby-sitter per pargoli ed adolescenti ci fanno percepire con tutti i sensi - come evidenzia Franco Berardi nel suo libro *La fabbrica dell’infelicità. New Economy e movimento del cognitariato* - che qualcosa di decisivo „si sta verificando nel rapporto tra tecnocosmo digitalizzato e mente umana: la macchina digitale incorpora un certo numero, un numero crescente di automatismi emozionali, che vengono inoculati nell’organismo umano fin dall’infanzia, fin dalle prime fasi formative. Non capiremo niente della società che si sta dispiegando se non terremo conto del fatto che le sue cellule costitutive, organismi biocoscianti che per convenzione siamo abituati a considerare esseri umani, stanno attraversando una fase di riprogrammazione neurologica, psichica, relazionale. L’hardware degli organismi biocoscianti è in fase di mutazione, di riproduzione accelerata. Non possiamo pensare che su questi nuovi terminali possa girare lo stesso software che girava sugli organismi generati dalla rivoluzione umanistica“ [Berardi 2001: 19].

Ecco, vi prego di tener presente che quanto dirò, essendo il prodotto di un software trogloditico, andrà rapportato alle conseguenze di questa mutazione antropologica e quindi relativizzato, e che avendo il virus, di cui soffre tale software, infettatone altri, alternerò, secondo il contesto, la prima persona singolare alla prima plurale, intrecciando inoltre esperienze personali con questioni di più vasta portata.

Ma se noi, pur impiegando quotidianamente gli ultimi ritrovati della tecnologia, siamo qui a parlare ancora di letteratura (nella più vasta accezione del termine), probabilmente lo dobbiamo

---

\* La presente, “ibrida” comunicazione, tenuta a Grosseto il 10.11.2001 nell’ambito del convegno di studi “Riviste di cultura e industria della comunicazione” organizzato dalla Fondazione Bianciardi, non avanza alcuna pretesa saggistica (dell’articolo o del saggio mancano tutte le caratteristiche), ma intende essere soltanto un tentativo di riflessione/testimonianza “ad alta voce”, basata più sull’arbitrarietà dell’associazione di idee (con relative letture o ri-letture d’accompagnamento o di stimolo) che sulla coerenza e coesione del discorso. Ringrazio la Fondazione Bianciardi per avermi dato l’opportunità di questo anarchico “ripensare” un percorso svolto o in via di svolgimento.

al fatto che essa ha contribuito in modo decisivo al costituirsi di questo nostro software arcaico, come ci conferma la neurobiologia a proposito della voce, delle voci (materna, paterna, dei nonni o di maestre) che ci hanno narrato o letto storie o filastrocche anche con la corporeità dei gesti e degli sguardi [cfr. Singer 2001], e che essa, attraverso l'esperienza estetica informa non secondariamente il nostro immaginario, perché nella ricezione - stando a Wolfgang Iser - noi proviamo l'esperienza della forma originaria e in questo modo ci avviciniamo al dominio diffuso e intraducibile dell'immaginario [Holub 1989: XXIX], nonché la nostra identità, nel momento in cui in qualità di lettori/ascoltatori accompagniamo la nostra attività estetica (cioè il godimento estetico del vedere discernente e del riconoscere vedente) alla riflessione sul nostro proprio divenire [Jauß 1977: 64], o come afferma Hans Dieter Zimmer: „Non dall'autorità del loro autore - per quanto questa possa essere motivata - proviene il valore dei testi, bensì dal confronto con la storia della nostra vita. Qui *noi* siamo l'autore, poiché ciascuno è l'autore della sua storia personale“ [Zimmermann 1977: 172]. Insomma: la nostra identità, figlia della rivoluzione umanistica, potrebbe essere dovuta anche all'adesione volontaria all'assoluta gratuità di un „incontro“ con un testo (orale, scritto ecc.) che ci ha segnati per sempre, inoculandoci una passione (anche in senso etimologico di „patire“) che nella potenzialità-di essere-altro, apertaci dall'atteggiamento estetico, ci permette di esperire noi stessi [Jauß 1977: 59]; una passione che diventa col tempo uno stile di vita e, in ultima analisi, il nostro situarci nel mondo, il nostro prendere posizione nella (nostra) storia.

Se l'euforia che aveva accompagnato l'ambizioso progetto dell'estetica della ricezione di riuscire a dimostrare la funzione della letteratura nella formazione della coscienza storica, cioè di quanto la ricezione della letteratura possa incidere sul consolidamento, sulla problematizzazione e sullo sviluppo delle strutture sociali esistenti partendo dal presupposto che le esperienze acquisite durante la lettura di testi letterari modificano quel patrimonio di esperienze, quel dominio del sapere sociale che fonda l'agire quotidiano dei lettori e che tale modificazione in ultima istanza può incidere sul cambiamento delle strutture sociali, è andata giustamente spegnendosi [Gumbrecht 1989: 175-176], sia per la mancanza di dati verificabili sia per l'affievolirsi dello statuto letterario nella nostra epoca (basti pensare alla forza di ben altri *media*), resta pur sempre aperta la questione del contributo della letteratura al costituirsi della nostra piccola, singolare identità.

“La lettura di testi letterari, quindi senza fini tecnici immediati impronta, in-forma l'individuo; perché la lettura contribuisce a dispensare identità. Un'identità che non è più richiesta, che anzi in una tecnocrazia efficiente deve essere impedita, negata, poiché essa limita la disponibilità dell'uomo, mentre ciò che proprio si richiede oggi è la sua totale disponibilità, compatibilità al sistema, elasticità, adattamento, flessibilità assimilazione e una dote non indifferente di

opportunismo. Adattarsi rapidamente e senza riflettere alla situazione che si ha davanti, valutare i vantaggi e porli come obiettivo primario: queste sono le virtù dell'efficienza. Non riconoscerle, anzi fors'anche disprezzarle, può essere indicatore di una cultura 'arcaica', basata sull' 'identità univoca' figlia della lettura, su un'identità che si interroga e interroga, denotante -perché non supina- una 'distorta' relazione con la società: distorsione, per il sistema, da eliminare, perché dubitativa e disturbante. Oggi quel che si richiede è invece un' 'identità molteplice' di per sé mobile, non ancorata, dunque malleabile, a cui non corrisponde più una ben definita persona: il tutto in cambio di qualche prestigioso *objet nomade* (Jacques Attali) [...]. Questa 'identità molteplice', che da un punto di vista 'tradizionale', tra-mandato, potrebbe essere definita identità di grado zero e vista come un'assenza, una perdita di umanesimo-umanità, ha trovato il suo terreno di sviluppo nell'uso annichilente dei mass-media più pervasivi e alla moda, e la letteratura può esserle solo d'intralcio: un'impronta culturale duratura, una forte identità portano l'individuo a prendere posizione ” [Hein 1994]. Probabilmente la questione è più complessa del quadro così disegnato da Christoph Hein, uno dei maggiori scrittori dell'ex-DDR. In realtà ormai l'identità non è più considerata da studiosi di vario indirizzo come una sostanza, come un attributo immutabile dell'individuo o delle collettività. L'immagine e la stima di sé si elaborano mediante l'interazione tra gli individui, i gruppi e le loro ideologie, essendo la base di identificazione psicologica, e questa si costruisce e si attualizza in continuazione [Ruano-Borbalan 1998: 3]. “L'identità di ognuno di noi è variabile, plurale, multidimensionale [...]. Proprio perché essa è un fenomeno relazionale e dinamico, piuttosto che di identità occorrerebbe parlare di *processi* e di *strategie identitarie*” [Gallissot 1997: 117]. Tante sono le posizioni che pongono l'accento sulla possibilità, data anche dalla volontà, di poterci muovere tra le nostre identità [cfr. Canevacci 1995; Remotti 1996; D'Eramo 1998; Hobsbawm 1983; Wieseltier 1995; Walther 1994 ecc.]. Se è ormai assodata la grande stratificazione della nostra identità ovvero personalità (tra le due esiste infatti un rapporto strettissimo), ci si deve chiedere quanto in realtà sia possibile cambiare il proprio modo di essere, quanto dunque sia veramente mobile la nostra identità. “La verità - ci dice la psicologia per voce di Giovanni Jervis - è che, probabilmente noi possiamo cambiare noi stessi molto meno di quanto siamo inclini a credere. In circostanze favorevoli, possiamo maturare più di quanto possiamo cambiare. [...] se l'identità personale viene considerata [...] come l'insieme delle caratteristiche della personalità, non c'è dubbio che quest'ultima dipenda molto - e probabilmente in gran parte - da fattori genetici. Quanto, è però difficile dire. Intanto vale la pena di precisare meglio che la personalità di un dato individuo è tutto ciò che lo differenzia sul piano psicologico da qualsiasi altro: ed è dunque costituita dalle sue attitudini e talenti così come si sono sviluppati nel corso dell'infanzia, dalle forme della sua intelligenza, e in una parola dallo stile personale che lo caratterizza in tutti gli atti della vita

quotidiana. [...] la personalità non consiste, invece, negli atteggiamenti sociali abituali; e meno ancora si identifica coi nostri giudizi sulla realtà. Gli atteggiamenti sociali [...] e i giudizi [...] risentono sì, e non poco, del tipo di personalità del soggetto, ma soprattutto dipendono da fattori che non fanno parte della personalità: questi fattori sono, tipicamente, le credenze e i valori. Mentre la personalità di un individuo cambia piuttosto poco nel corso della vita, atteggiamenti e giudizi (e credenze e valori) possono subire mutamenti profondi e anche rapidi” [Jervis, 1997: 66-67].

Tenendo presente quanto sostiene la psicologia e una definizione di identità che sottolinea il *continuum* esperienziale del singolo -,l’identità può essere definita come il complesso di reazioni psichiche all’ambiente che rendono possibile a un organismo cosciente di riconoscere la propria continuità esperienziale da un momento del tempo a quello successivo“ [Berardi 2001: 180] – potremmo senz’altro sostenere la volontarietà dell’adesione a quella „voce“, e nell’indossarne l’atteggiamento estetico, alla *libertà* data dalla letteratura di cui abbiamo fatto una volta per sempre esperienza, perché, nelle parole di Claudio Magris, essa “inventa il linguaggio, trasgredisce la grammatica e la sintassi, ma creando un nuovo ordine; crea parole, quasi tornando ogni volta all’origine della vita. Quest’ariosa libertà è forse il dono più grande della letteratura, un lievito che vivifica la persona” [Magris 1996: 50]. Noi riconosciamo noi stessi in quella libertà, in quella „voce“, che non ci lascerà mai più, che indirizzerà la nostra storia in un ben determinato stile di vita.

E quella „voce“ non è solo una metafora, è la concretezza, la fisicità della lingua che ci parla, ci identifica: „Il suono, l’elemento più sottile e più duttile del concreto, non ha forse costituito, e non costituisce ancora, nel divenire dell’umanità come in quello dell’individuo, il luogo d’incontro iniziale tra l’universo e l’intelligibile? La voce è infatti voler dire e volontà di esistere [...]. Anteriore a ogni differenziazione, indicibilità adatta a vestirsi di linguaggio, la voce è una *cosa*: di essa possiamo descrivere le qualità materiali, come il tono, il timbro, l’ampiezza, l’altezza, il registro...[...] Tra le società animali e quelle umane, solo le seconde sentono emergere dalla molteplicità dei rumori la propria voce come *oggetto*, intorno a cui si stringe e si solidifica il legame sociale, mentre prende forma la poesia. [...] Il soffio della voce è creatore [...]. La voce è ciò che de-signa il soggetto a partire dal linguaggio“ [Zumthor 1984: 7-9]

Per me e per molti della mia generazione il linguaggio che primariamente ci narra, ci identifica, ci de-signa, ci segna, e a cui aderiamo nel momento di „vocalizzarlo“ letterariamente, è la lingua di un *luogo*, anche quando questa in realtà è una lingua plurima (come per l’oltre il 70% della popolazione mondiale): „ciò che mi rivela la voce del poeta è in maniera duplice, un’identità. L’identità connessa alla presenza in un *luogo comune*, in cui ci si scambia degli sguardi; l’identità che risulta da una convergenza dei saperi e dall’evidenza antica e universale

dei *sensi*“ [Zumthor 1984: 315]. E una volta indossata quella „voce“ anche nelle lingue straniere, studiando, leggendo, girando per il mondo, rifacendo ogni volta l’esperienza dell’incontro di fronte a testi e ai loro testimoni, tornando al *luogo* con l’impellenza di liberare anche la propria voce, ecco provare amaramente l’assenza di un *luogo comune*. Ecco il silenzio. Due sono le alternative al silenzio: il mondo o il luogo: Milano o Kansas City.

Ma se la letteratura ci anima, ci attraversa, è nostra parte fondante, non hobby domenicale né soltanto mestiere, bensì quella passione di cui si diceva che contempera un’esperienza/visione del mondo e uno stile di vita afferenti alla libertà, alla gratuità, alla solidarietà dei testi, alla loro sobrietà e lentezza nel maturare e nel maturarci, allora la domanda di dove radicare questa passione - e qui abbandonando i territori astratti, trasfigurati e misticheggianti vengo gradualmente alla vicenda personale che si vuole sentir narrare - può avere solo una risposta: il sogno del luogo. Non si tratta dunque più di seguire la strada dei padri alla volta di Milano e del Bar Giamaica, come il nostro Bianciardi, alla ricerca di un’ormai mitizzata società letteraria coi relativi contatti, amicizie e contratti per arrivare alla pubblicazione, al „successo“; o alla volta di Roma, come due scrittori che amo molti quali Tonino Guerra o Ennio Flaiano o come tantissimi altri intellettuali di provincia spinti dall’esigenza “di una partecipazione più diretta e fattiva alla direzione politico-economica del paese ai processi di produzione culturale, come necessità di realizzazione intellettuale e carriera personale, o come accettazione più o meno consapevole di un fenomeno oggettivo e irreversibile, di una realtà industriale (o comunque metropolitana) e di una condizione professione ineludibili” [Ferretti 2000: 7]. In realtà la solitudine (non quella ovvia della scrittura, ma quella dell’ambiente operativo) dello scrittore-drammaturgo provinciale, raffigurato da Flaiano coi propri tratti somatici nella sceneggiatura del film di Fellini „I vitelloni“, è ormai condizione ineludibile dello scrittore contemporaneo. Condizione ben fotografata un paio di anni fa da un autore coetaneo da me stimato e stroncato troppo presto da una brutta malattia, Sandro Onofri: „Stiamo ai fatti: un’opera letteraria, a meno che non trovi una giustificazione esterna nelle esigenze di mercato, dovuta a motivi generazionali o legati alla cronaca più contingente (e che per la maggior parte delle volte finiscono per impoverire il libro, e svuotarlo della sua personalità più profonda) quasi mai riesce a trovare un contatto col pubblico [...]. Gli scrittori [...] sono ormai da molto tempo incastrati in una separatezza che, a starci dentro, sembra piena di vitalità, di idee, di iniziative (alcune delle quali sicuramente valide e stimolanti), ma che appare niente di più di un debole, sfiatato e patetico sussurro se messo a confronto coi clamori che si alzano in questa fine di millennio. Si scrive un libro, si entra nel vortice della promozione, si tonifica e irrobustisce il proprio narcisismo con una sfilza di interviste adulatorie, si collezionano recensioni [...], si vendono sette o otto copie e poi all’improvviso è già tutto finito“ [Onofri 1995].

Questo sistema della comunicazione editoriale, questo schiamazzante, vuoto e inutile circo che, certo, per una manciata di nomi può avere un ritorno concreto, e che per l'ego del semi-sconosciuto produttore di letteratura continua a mantenere un incredibile fascino inversamente proporzionale alla sua effettiva importanza mediatica e sociale, „Milano“ insomma, non può costituire un'alternativa al *luogo*, perché l'importante nella prospettiva della citata passione non è il comunicare in sé e per sé (o l'illusione di farlo), per il quale qualsiasi mezzo è giustificato, compresa la svendita di madri figlie e amanti, bensì il come e a chi si comunica e chi, recependoti, come ti si comunica, tanto più se la „voce“ ha il marchio della dialettalità, della marginalità espressiva o di genere. Non dunque gl'immaginati anonimi lettori distanti e solitari su un treno o nella loro cameretta che ti fruiscono - per i poeti, ma anche per la stragrande maggioranza dei narratori, per non parlare degli autori di forme brevi e stravaganti [Giusti 1999] quantificabili in poche centinaia -, bensì interlocutori reali in carne, ossa e storia, pronti ad assumere due ruoli: quello del destinatario e quello del co-autore [Zumthor 1984: 288], pronti a spartire con te una storia comune in un *luogo comune*, in cui „per chi parla o canta, si scioglie una solitudine, e si stabilisce una comunicazione“ [Zumthor 1984: 289], disposti alle potenzialità dell'esperienza estetica, perché se la letteratura non salva la vita può però mediare un'immagine, un modo di vedere le cose alternativo alla falsa realtà comunicata dai mass-media. In questo senso, sostiene Philip Roth, la letteratura significa “redenzione”. Essa dà ai lettori un punto di vista in grado di stabilire una scala di valori, in grado di giudicare. Insomma un ampliamento della coscienza attraverso l'attività dello spirito e della fantasia. È questo in fin dei conti lo spazio, l'attività, della letteratura [cfr. Scheck 2000]. Uno spazio in cui possano crearsi i presupposti dell'incontro che continua a segnarci, in cui venga abolita non solo quella separatezza tra sé, il testo e il lettore, ma anche quella tra un autore e l'altro, in cui mettere in relazione autori con altri autori in una sorta di intertestualità di produttori inserentesi in un'esile ma non per questo meno tenace trama di nuovi spazi di ricezione in un determinato territorio.

Nasce così l'utopia dell'autore di Kansas City, marginale, esponente di quella inutile genia da me già in passato ironicamente definita *intelligentja* periferica o locale, animato dalla convinzione che è possibile creare un'altra logica sociale [cfr. Houtart 2000: 84]. Chi è l'intellettuale periferico?

Permettetemi un tentativo di risposta, limitata al secondo termine del sintagma, riprendendo vecchi appunti.

“L'aggettivo ‘periferico’ è tutt'altro che restrittivo, anche se un po' d'ironia non fa male. Il nostro intellettuale è periferico perché da una parte, agisce in provincia, nell'immensa periferia padanmaremmanoscosalentina; e, dall'altra, perché assolutamente marginale, debole, inincidente sul popolo auditel e snobbato dai danarosi acculturati locali, e dunque impossibilitato a

contribuire alla costruzione di benché minimi immaginari, di opinioni, di valori collettivi. Egli viene inoltre marginalizzato, e reso perciò innocuo, anche dal meschino burocratizzato potere politico locale che non vuole ingerenze gestionali (cioè idee da concretizzare) e non sa come impiegarlo, visto che l'eventuale riflesso da lui irradiato è pari a quello di un accendino di un vucumprà. Ma proprio da questa coscienza di inutilità legata alla contemporanea scelta di operare in provincia, l'intellettuale di campagna trae le forze per acuire le proprie antenne e, con altri pochi di buona volontà, farsi portatore di un'individualità del luogo, di un'unicità di una presenza, da salvaguardare e da valorizzare contro l'omologazione del territorio, delle idee, del modo di vivere e di produrre, poiché esiste ancora un brandello di peculiarità delle singole province dell'impero, che oltre ad avere una loro storia - e qui l'intellettuale si fa garante della memoria dei fatti e misfatti, dei beni paesaggistico-architettonici, delle lotte e delle speranze di chi lo ha preceduto in quel luogo - hanno un loro preciso volto, per quanto sfigurato, unico nel suo porsi o dirsi (anche linguistico). *Intellegere* (riflettere, trasegliere, comprendere) e agire in questi termini non significa affatto rinchiudersi in un bieco e gretto municipalismo. Significa prendere coscienza di come abbiamo potuto accettare, esangui, la nostra manipolazione, la nostra progressiva e inesorabile deterritorializzazione (fisica e psichica), secondo la volontà neoliberista, tentando di limitare i danni. Significa opporsi al processo di reazionaria riterritorializzazione fantasmatica e rassicurante, di identità e tradizioni inventate, che si pretendono autentiche ma che si fondano su strategie aggressive nei confronti dell'altro [cfr. Deleuze - Guattari 1975; Hobsbawm - Ranger 1983]. Significa verificare l'esistente acquisendo gli apporti umani e culturali *altri* dei nuovi venuti; o di quelli indotti a tutte l'ore dai grandi mezzi di comunicazione, affrontandoli criticamente, mescidandoli, metabolizzandoli, rielaborandoli autonomamente attraverso la propria personalità periferica. Affatto il contrario del consueto e anonimo atteggiamento di periferia, realmente provincialistico pur se centro metropolitano, consistente nello scimmiettare supinamente l'internazionalità, nel seguire e nel subire da replicanti pedissequi i modelli proposti dal vincitore mediatico, prodotti altrove e riscaldati a casa propria. Ed è qui che il critico periferico, né apologeta, né filosofo sdegnato, emerge dalla sua circoscritta comunità - o da quella che egli si illude ancora sia - restandone lontano all'interno, moralmente coinvolto, e tuttavia in grado di dire no, di delimitare il confine verso l'interno municipalistico e verso l'esterno sradicante e appiattente, capace comunque di assicurare nel suo raggio d'azione la presenza e la messa in opera - spesso contro la volontà, o meglio, l'indifferenza, dei suoi ipotetici referenti - di quei *mobiles* (impulsi) di cui parla Simone Weil ne *L'enracinement* [Weil 1949], corrispondenti al suo voler condurre la propria collettività verso il bene. La perifericità, l'inutilità, la debolezza del nostro intellettuale, ma anche la sua duttilità nel cercare *comunque* di leggere e interpretare i fenomeni investenti la comunità in cui

vive e, quindi, di prendere posizione, critica propositiva e originale, sono i segni della sua vita“ [Nadiani 1995a]. In sintesi, per riprendere le parole dell’urbanista Magnaghi, egli contribuisce alla *produzione di territorialità* (intesa come produzione di qualità ambientale, abitativa, come valorizzazione di identità territoriali e urbane, di nuove municipalità e appartenenze, di crescita delle società locali) [cfr. Magnaghi 2000: 48].

Facendo la tara a un certa enfasi posta su concetti “immaginari” quali comunità o collettività [cfr. Anderson 1983], e sottolineando ulteriormente la consapevolezza ossimorica di un agire inutile, è stato questo l’ambiente ideale in cui ha preso forma quasi vent’anni fa, il *mobile*, l’impulso dell’operare letterario e artistico mio e di altri compagni di strada che ha portato al progetto della Cooperativa Tratti-Mobydick.

Nasce così a Faenza alla fine del 1984 la rivista „Tratti“, ad opera di un pugno di persone di varie città romagnole, che si erano incontrate per mezzo dei loro primi libri, pubblicati - vista l’impercorsibilità, per tutto quello che si è detto, della strada per „Milano“ - ovviamente a proprie spese presso amici tipografi compiacenti, eludendo il sottobosco degli editori esclusivamente a pagamento.

L’“impresa“ non è sostenuta, come avviene di solito per le riviste, da una precisa poetica di tendenza, prescrittiva, ma soltanto, per così dire, da una poetica operativa: quello che si vuole è *tratteggiare* uno spazio di comunicazione letterario in quello che si presume essere il deserto, indicare possibili tratti di un percorso. Un percorso fatto però non solo di carta: difatti la prima uscita di „Tratti“ è un incontro tra una ventina di persone in una sala a lume di candela, con una carta che si fa voce nelle parole di poeti e scrittori, nelle note di musicisti sciolte in fiaschi di sangiovese...O, forse, alla base di tutto c’era, più o meno consapevolmente, quello che lo scrittore creolo Edouard Glissant ha definito la poetica della Relazione: „L’importante oggi è proprio saper discutere di una poetica della Relazione così che si possa, senza annullare il luogo, senza diluire il luogo, aprirlo. Abbiamo i mezzi per farlo? È possibile per l’uomo, per il genere umano, per l’essere umano? O dobbiamo accettare una volta per tutte che per preservare il luogo bisogna preservarne l’esclusività?“ [Glissant 1998: 25] Ecco quindi la rivista, da palestra in proprio, aprirsi ai contributi di tutti coloro che la incontrano, per diventare con gli anni un preciso punto di riferimento, non solo per la trama degli abbonati e dei lettori, ma soprattutto per le giovani scritture contemporanee (ma non solo, ovviamente), inondanti da tutta Italia e dall’estero settimanalmente la redazione (e prima o poi bisognerà studiare perché tantissime persone, che hanno poppato Milupa, televisione, videogiochi e play-station, inizino a scrivere; soltanto per quel malinteso, anacronistico pseudoprestigio rilegato o in brossura? Non credo). Scritture, che per lo stesso fatto di esistere - parafrasando Peter Bichsel - („La letteratura ha il compito e il senso di continuare la tradizione del narrare, poiché noi possiamo sopportare la

nostra vita solo narrando. Io racconto, dunque, sono, e nel momento in cui lo racconto, resisto“ [Bichsel 1982: 84]) mantengono in vita la tradizione della letteratura e che pertanto meritano rispetto, attenzione, cioè lettura, severo *editing* da parte dei redattori, senza mai illudere nessuno, facendo capire agli interlocutori i tempi lunghi e l’ingratitude della letteratura (o meglio che la sua gratitudine non è quasi mai tangibile e che avviene a un livello “altro”, diverso da quello dell’esteriorità), che l’obiettivo di una pubblicazione su questi fogli da una provincia dell’impero – come recita il sottotitolo – può costituire l’inizio di un cammino verso una propria voce, verso una certa qualità e poco più. A questo proposito permettetemi la citazione di un passo dall’editoriale n.38 del 1995: „Qui si intravede uno degli scopi fondamentali dei nostri fogli - e con tali intenzioni essi erano nati -: da una parte, come redazione „scrivente“ imparare da chi ha magistero da donare (letterariamente e umanamente) e confrontarsi coi „compagni di strada“; dall’altra, come redazione referente di tanti scriventi dal fondo delle campagne e delle metropoli, selezionare rigorosamente - compito molto arduo - secondo criteri qualitativi e di gusto mobili (si ripete: non siamo una redazione con una poetica prescrittiva, bensì un insieme di forti individualità che credono nella possibilità e nella forza del lavoro comune partendo da posizioni diverse) e entrare in dialogo costruttivo con chi già denota talento e necessità di scrittura“ [AA.VV. 1995].

Aprire il proprio „luogo“, la propria „voce“, senza annullarli, anzi arricchendoli: di qui nasce il desiderio di con-vocare „Milano“ a „Kansas City“, gli „altri luoghi“ (come recita una rubrica dedicata alla traduzione, presente fin dal primo numero sulla rivista), le altre „voci“, scrittori, poeti, editori, giornalisti, musicisti, performers ecc, in modi e forme sempre diverse: convegni, laboratori, letture, spettacoli, conversazioni, festivals. Da 14 anni a Faenza e comuni limitrofi ad esempio si incontrano autori, traduttori e musicisti di tutta Europa, scambiando con gli organizzatori, il pubblico le loro „voci“, le loro esperienze, le loro emozioni. Mai ricercando, anche nei momenti di maggior disponibilità finanziaria, il mega-evento in cui “fruire” fugacemente il Premio Nobel o la star televisiva, ma sottolineando sempre la possibilità dell’incontro, dello scambio effettivo di idee ed esperienze, documentandole, nei limiti del possibile, sulla rivista e in pubblicazioni autonome, perché rimanga una traccia per chi la vuole seguire.

Nella prima metà degli anni Novanta, il „Tratti Folk Festival“ diventa coi suoi laboratori di traduzione faccia a faccia, a sentire la stampa estera, il „luogo vivo della traduzione poetica in Europa“, una formula ripresa poi da altri fino all’ultima fiera del libro di Torino. Tutto questo è possibile a un manipolo di „voci“, più o meno abbandonate a loro stesse dalle istituzioni culturali locali - detto per inciso: avete mai fatto caso che nel nostro paese a fronte dell’importanza attribuita alla troppo spesso soporifera letteratura dall’istituzione scolastica, non esiste quasi

nessuna amministrazione comunale, provinciale o regionale che *istituzionalmente*, e non solo sporadicamente, registri nel suo bilancio culturale un capitolo di spesa alla voce „letteratura“ al pari del cinema, del teatro o della musica? [cfr. Nadiani 1995b] -, tutto questo è possibile a patto di non avere le mani da letterati. A patto di essere disposti a sporcarsela montando e smontando praticabili, sedie, transenne e microfoni in piazze e giardini; passando le notti a predisporre traduzioni di servizio da consegnare ai poeti invitati, a scrivere comunicati stampa per la pigra giornalaglia locale o decine di lettere a enti ed istituzioni straniere perché si accollino le spese dei loro autori e musicisti da noi individuati (uno dei tanti trucchi pragmatici); facendo i tassisti di notte; mendicando minisponsorizzazioni dall'improbabile ritorno d'immagine; litigando settimanalmente col funzionario di un dato ufficio cultura che impiega sei mesi a spostare una lettera di richiesta all'assessore competente; viaggiando per vedere e capire altre esperienze; o - cambiando completamente situazione, una tra le tante - a sporcarsela con gioia risvegliando per classi elementari durante intere mattinate col suono della voce le belle addormentate dalle maestre, la poesia e la narrazione; eccetera, eccetera. Il tutto condito dalla lettura e dallo studio continui, dall'artigianato della scrittura; dal confronto permanente con altri artigiani.

È chiaro che un operare in questi termini, alla lunga - sì perché anche gli stimoli letterari esterni, come la letteratura in sé, ha bisogno di tempo e, soprattutto, di continuità - ha dei costi, anche umani (ad esempio, esso diventa impossibile se non si ha un partner sulla stessa lunghezza d'onda, che spartisca fatiche, apprensioni e intime, soffuse soddisfazioni): nel corso degli anni molte sono le state adesioni, molte le defezioni e le presunte amicizie andate in frantumi, quasi sempre però dovute alla mancanza di chiarezza nei confronti delle motivazioni ultime, delle aspettative, dell'atteggiamento di fondo: al più o meno incoffessato pensare, cioè, che questo lavoro di bassa manovalanza servisse in realtà da trampolino di lancio per „Milano“.

Un operare in questi termini, alla lunga, significa professionalizzazione. È ora di finirla di pensare che il professionista della letteratura sia solo lo scrittore da decine di migliaia di copie, il poeta o il critico docenti universitari, collaboratori di giornali, radio e periodici. Perché è la coscienziosità, la capacità, la bravura, la qualità, l'impegno con cui si svolge un lavoro a determinarne la professionalità, ricondotta all'etimologia del termine tedesco *Be-ruf*, vale a dire *chiamata, vocazione*, oltre il magro importo della “busta-paga”, oltre la mera fonte di sostentamento. In tal modo nasce alla fine degli anni Ottanta, dopo i primi tre-quattro libri annui pubblicati a partire dal 1986 da Moby-Dick, una costola della rivista, la cooperativa culturale *senza scopo di lucro*, non-profit, „Tratti-Mobydick“, in cui delle persone, a partire dalla loro diretta esperienza di produttori di testi, musiche o quadri (sì, perché la multidisciplinarietà caratterizza da sempre il lavoro di queste persone) sceglie di giocare, o meglio, di guadagnarsi uno stipendio da fame impegnandosi a tempo pieno, innanzitutto in un lavoro editoriale. Così si

scriveva anni fa in un altro editoriale della rivista in un modo che a molti sembrerà enfatico e irrealistico stante i cinici e scafati tempi, che riprendeva alcune idee di Guido Leotta, cofondatore di „Tratti“ e direttore editoriale di Mobydick: „Il problema della letteratura, del leggere e dello scrivere, potremmo intenderlo come problema politico. Questo forse spiega la nostra necessità di „militare“ da sempre come rivista-cooperativa su un territorio specifico con sempre nuove attività. Perché a ben guardare e con la voglia di sporcarsi a lungo le mani - e non con medialmente rumorose ma effimere „imprese mitiche“ - la fame di poesia, di letteratura, esiste, eccome, e là dove non esiste è possibile indurla, con la disciplina e il lavoro. ‘Disciplina che - nel nostro caso - è diventata tutt’uno col *fare* trasformandolo in *essere*. Un’esigenza, non un vanto. Per noi leggere o far leggere, suonare o ascoltare musica, tradurre o inventare workshop internazionali, e tutto, tutto il resto contingente a ciò che amiamo, è diventato un continuum dove il margine fra *vita* e *tempo libero* si è via via assottigliato. Per poi scomparire infine [...]. Si è capito che noi - con la nostra scelta - abbiamo deciso per una partita a tutto campo e comunque da giocare. Indispensabile è continuare a *divertirsi*, certo, ma nel senso di proseguire a mettere gioia, ardore e creatività nel calderone insieme a fatica, dubbi, asprezze’ [Leotta 1994]” [AA.VV. 1996: 5-7].

Mobydick occupa attualmente cinque persone, e attorno all’editrice orbitano e collaborano professionalmente in modi e misure diverse, oltre ai soci della cooperativa, autori, traduttori, grafici, lettori, critici, organizzatori ecc. in numero difficilmente quantificabile, in una sorta di allegorico e rozzo *shareware* (ma questo vale per tutta l’attività della cooperativa). La concezione dello *shareware* presuppone che il rapporto tra produttori e consumatori abbia le caratteristiche della condivisione, della cooperazione, della partecipazione a un medesimo ciclo produttivo, piuttosto che le caratteristiche del mercato; idealmente con lo *shareware* ci si trova di fronte a un modello del processo produttivo che sfugge concretamente alle regole dell’economia capitalista, e che prefigura la possibilità di creare delle comunità produttive culturalmente motivate, capaci di elaborare le proprie regole di autosostentamento e di allargamento, in cui il *fantomatico luogo comune* sfrutta la massima apertura dell’immaterialità deterritorializzandosi e ricostituendosi come sapere, intelligenza comune, riterritorializzandosi in un progetto di sviluppo locale che “incontra sul territorio i soggetti e i comportamenti, che sono portatori di relazioni virtuose con il patrimonio territoriale e in quanto tali si qualificano come attori del processo di costruzione di società locale” [Magnaghi 2000: 91]. Una simile attività attiene a quella idea di fare società locale, di fare comunità – che nulla ha a che vedere con un repressivo e regressivo localismo – intesa come “fattivo operare di soggetti che si fanno carico in prima persona della costituzione di reti sociali, culturali e progettuali, protese alla definizione di scenari socioterritoriali del futuro, che investano qualità della vita, concezione della civiltà, nuove forme

della produzione economica e culturale, nuova partecipazione democratica e nuove modalità di risoluzione dei conflitti” [De La Pierre 2000].

All’attivo, oltre ai 58 numeri della rivista, passata da 16 a 130 pagine, vi sono circa 350 libri e una ventina di CD (attualmente il ritmo, volutamente limitato, è di poco più di 30 pubblicazioni all’anno), suddivisi in cinque collane, abbracciando luoghi marginali quali la prosa e la narrativa breve, la poesia (anche in dialetti e lingue minoritarie europee), storie per la prima adolescenza, prime traduzioni di opere di classici moderni e quant’altro. Ma è bene sottolineare che ogni „prodotto“ (ebbene sì, per quanto si lavori d’idealità, nel momento in cui si ha a che fare con tipografie, rilegatorie, sale di registrazione ecc., ci si trova di fronte a una merce, che però viene considerata in funzione di ciò che è - *indispensabile espressione umana* - e non del valore aggiunto che produce) ha una sua singolarissima storia e viene seguito passo a passo con infinita pazienza, cercando di non lasciare nulla al caso, e in particolare di avere sempre ben presente quella „poetica del relazionarsi“, del „come“ e del „chi“, anche con la merce. Evitando, in questo, di entrare nel vortice perverso (e di esserne una sottobranca) della cosiddetta infoproduzione, pur sfruttando le attuali tecnologie che hanno resi sempre più mentali il processo di produzione e l’oggetto di produzione. Infatti „grazie alla digitalizzazione si trasforma l’intero sistema di produzione delle merci. Le merci rivelano sempre più il loro carattere semiotico e il processo di produzione e circolazione delle merci è sempre più riducibile al suo carattere comunicativo“ [Berardi 2001: 102]. „La comunicazione, che in fondo è quello che sono in realtà i nuovi media e la tecnologia digitale, non è solo un settore dell’economia. La comunicazione è l’economia“ [Kelly 1999: 11].

In tale contesto a salvarci è, ancora una volta, la poetica della relazione. La relazione per avverarsi necessita, oltre che della responsabilità insita nel gesto autentico della comunicazione, di tempo, ed è il tempo la condizione inalienabile della letteratura, la sua sequenzialità, la lentezza. Viviamo un assurdo: la letteratura, in tutte le sue forme, dall’orale all’ipertestuale, ha bisogno per dispiegarsi, nella produzione e nella fruizione, della successione temporale (e tanto più estesa sarà questa, tanto maggiore saranno probabilmente la profondità e l’intensità della ricezione); a questo dato incontrovertibile, pena l’assenza della lettura-ascolto-visione, il sistema della grande editoria, per sua propria natura, oppone la negazione del tempo/lentezza fagocitandoli nella quotidiana iperproduzione, oppone la velocità irrefrenabile della perenne novità, e con essa la scomparsa della nostra capacità di percezione graduale, di memorizzazione e elaborazione delle esperienze reali, concrete, personali di ricezione [cfr. Nadiani 1994]. Il tempo mentale socialmente disponibile non è illimitato quanto lo è l’espansione produttiva possibile. Una contraddizione in termini: uccido il lettore trasformandolo in cliente (non tanto in consumatore): l’importante è che *possessa* i miei oggetti non tanto che li consumi, li recepisca.

La logica del sistema editoriale del pensiero unico persegue, anche con la merce „letteratura“, sempre e solo il vecchio obiettivo: il profitto, la ricchezza, per quanto infimi rispetto ad altre merci mediatiche. Ma dalla nostra prospettiva recettiva, cosa significa „ricchezza“? Possiamo valutare la ricchezza in base alla quantità di beni da consumare, oppure in base alla qualità del godimento che l'esperienza è in grado di produrre nel nostro organismo. Per il discorso economico, e quindi per il sistema editoriale, ricchezza è disponibilità di denaro, di credito, di potere, insomma proiezione di tempo accumulato a guadagnare potere di acquisizione e di consumo. L'alternativa è la ricchezza intesa come capacità di godimento del mondo disponibile: tempo, concentrazione, libertà. „Si tratta proprio di due modalità diverse del rapporto con il mondo, con il tempo, con il corpo. Quanto più tempo dedichiamo all'acquisizione di mezzi per poter consumare, tanto meno tempo ci rimane per poter godere del mondo disponibile. Quanto più investiamo le nostre energie nervose nell'acquisizione di potere d'acquisto, tanto meno tempo possiamo investirle nel godimento“ [Berardi 2001: 57-58]. Non si tratta allora di produrre, stampare sempre più testi, inventare a ogni stagione improbabili mode, bensì di essere parsimoniosi, o come dicevano i nostri vecchi, di „farsene conto“, di „fare economia“, di ogni testo, di accudirlo, di seguirlo in una crescita, in una durata alla volta di un incontro, dopo anni e anni dalla sua stesura e pubblicazione. Testi che si oppongano all'offerta ininterrotta della televisione - su cui sembra ricalcata quella editoriale. Testi che, in qualità di convincente alternativa *letteraria*, in ogni punto tengano testa alla modificata abitudine ricettiva indotta da un'offerta ritagliata sul mero consumo del *medium* letteratura. Questa però non è un *medium*, bensì sempre un vis-a-vis, un invito all'altro, un dialogo, non destinato al mero e fugace consumo.

Questo non vuol dire che se la Mondadori acquista i diritti di poesie inedite di Pessoa, vendute da Mobydick in 4.000 copie, per piazzarne nella collana “ I Miti” 100.000, o se la Rizzoli acquista quelli di libri per ragazzi di scrittori cosiddetti sconosciuti per lanciarli in alcune decine di migliaia di esemplari, ci si tiri indietro: esse operano semplicemente all'interno della loro logica, che non può essere quella di Mobydick, che - a parte una possibile, indiretta apertura del luogo - dopo aver spartito equamente gli introiti con gli autori, investe il rimanente in altri progetti, che seguono un diverso modello e un diverso campo d'azione, rientranti a tutti gli effetti in quelle misure di regolamentazione (economiche, ecologiche, sociali, politiche e culturali) alla base delle strategie di nuove teorie di “progresso” *in nuce*, alternative al dio neoliberista: tempi più lenti di espansione produttiva, consumi più sani e ridotti, sostegno di modelli evolutivi locali e autocentrati eccetera [cfr. Castagnola 2000: 18; Houtart 2000: 92-93]; afferenti a quella sostenibilità economica vista come capacità di un modello di crescita di produrre valore aggiunto territoriale [cfr. Magnaghi 2000: 71].

In un lontano articolo circa la letteratura tra consumo e ricerca, Giancarlo Ferretti aveva introdotto la categoria della „consumabilità“: „categoria estetica, anzitutto, rispetto a una categoria socioeconomica e socioculturale; realizzazione delle potenzialità dell’opera sui tempi lunghi, rispetto al finish del prodotto sui tempi brevi; e così via. Ma tale criterio [...] ne richiama inevitabilmente un altro: quello di una consumabilità dell’opera come possibilità del lettore di accedervi, del grado di realizzabilità di quelle stesse potenzialità. In sostanza, alla consumabilità come durata [...] viene a sovrapporsi la consumabilità come risultato di una pratica sociale che vede i dislivelli di coscienza e di conoscenza riproporre continuamente, attraverso quelle stesse fasi di alterna fortuna, il problema di una reale accessibilità. [...] in termini marxiani, l’opera apparirebbe come una merce in cui valore d’uso e valore di scambio possono avere una consumabilità molto più lunga delle altre merci o addirittura inesauribile: una merce, insomma, inconsumabile“ [Ferretti 1984: 29-30]. È dunque un’accessibilità reale che deve essere garantita con la volontarietà dell’azione che sarà inversamente proporzionale alla quantità dei prodotti: dunque meno testi, più accurati, non abbandonati coi loro autori a sé stessi, ma immessi in una trama di storie reali in un *luogo comune*. Ma questa volontarietà dell’azione per un’accessibilità dovrà anche tener conto a livello di produzione del mutato statuto letterario e delle nuove condizioni di ricezione.

Si tratta quindi di battere terreni nuovi di “mediazione” della parola, com’è il caso della collana Carta da musica“ (libretto più CD), in cui negli ultimi anni sono confluiti due miei lavori: una sorta di *Gesamtkunstwerk* che, finalmente, unisce oralità, musica e scrittura in’opera unica, nata in stretta collaborazione con musicisti e attori, comunque solo supporto all’esecuzione dal vivo, in cui la mia – in particolare, ma non esclusivamente – personale poetica della relazione sembra trovare la migliore realizzazione, a partire dall’apertura del proprio luogo, della „voce“ di quella lingua plurima che mi porto dentro, nella fedeltà alla tradizione della letteratura.

Perché, se il mio ego può essere gratificato per qualche ora dalla richiesta di un medio editore come Marsilio (ora parte integrante di una grande concentrazione editoriale) di stampare un mio libro di versi che diventa potenzialmente reperibile in qualsiasi libreria italiana, a differenza della fortunosa distribuzione a macchia di leopardo di Mobydick, la mia realtà di scrittore di versi non cambia: trecento copie vendute erano, e trecento rimangono; ben poca cosa rispetto (scusate l’immodestia) alle migliaia di persone incontrate nel corso degli anni nel progetto delle letture-concerto o che hanno acquistato il CD/libro. E se il signor Aldo Nove quasi un anno dopo aver ricevuto in omaggio in qualità di redattore della rivista „Poesia“ copia di questo prodotto, lancia per Bompiani, con la grancassa dei relativi media la stessa idea di libro/CD, ciò vuol dire che forse quell’idea non era malvagia. Ma come si sarà capito, l’obiettivo era ed è un altro e prescinde dai „numeri“: è qui, nell’esecuzione dal vivo (e pallidamente nella riproduzione della

registrazione) che l'opera consegue la sua accessibilità, la sua fisica, corporea consumabilità. Perché l'esecuzione dell'opera (e di nuovo si tratta di usare le mani, oltre che nella gestualità, nel montaggio e smontaggio di amplificatori e microfoni) costituisce il momento cruciale di una serie di operazioni, che sono per così dire le fasi dell'esistenza del testo/spartito da interpretare: produzione; trasmissione; ricezione; conservazione; ripetizione. L'opera diventa ciò che è comunicato qui e adesso: testo, sonorità, ritmi, elementi visuali: la totalità dei fattori dell'esecuzione; la poesia, la narrazione, la melodia dell'opera è il testo, senza che vengano presi in considerazione gli altri elementi; il testo sarà la sequenza linguistica uditivamente percepita, sequenza il cui senso globale non è riducibile alla somma degli effetti particolari prodotti dalle sue componenti successivamente percepite. Il messaggio è *pubblicato* nel senso più pregnante del termine. L'esecuzione diventa un evento sociale creatore, atto pubblico di rifiuto della privatizzazione del linguaggio, in cui l'ascoltatore con la sua azione ricettiva - durante la quale egli ricrea a suo proprio uso, e secondo le sue proprie configurazioni interiori, l'universo significativo che gli è trasmesso - contribuisce in modo determinante, diretto, alla produzione dell'opera in esecuzione. Stando ai termini leggermente apologetici di Zumthor, l'esecuzione *simboleggia* un'esperienza, ma al tempo stesso lo è, un'esperienza sempre ripetibile eppure sempre nuova. Il testo che si propone nello spettacolo vissuto, non sollecita l'interpretazione; esso rifiuta l'esegesi, il suo senso non è di natura tale da poter essere esplicitato da un'ermeneutica „letteraria“, perché questo senso è, in profondità e nell'accezione più ampia del termine, politico. Esso proclama l'esistenza di un gruppo sociale (autore - esecutori - ascoltatori), poiché la funzione permanente dell'esecuzione è quella di unificare e unire, rivendicandone il diritto di parola, il diritto di vivere [Zumthor 1984: 32; 95; 184; 287; 293; 294]. Ecco abolita la separatezza, eccoci di fronte all'incontro, alla relazione. Ecco la „voce“, è attorno ad essa che si crea in forme e misure diverse (a seconda che sia *dal vivo*, o *mediata* cioè trasmessa da un supporto), il barlume di una sorta di *luogo di una comune diversità*, di socialità, altrimenti solo immaginarie; il luogo, in cui - come sostiene il filosofo Rocco Ronchi - „quando una parola funziona, quando una *comunicazione* accade [...] sentiamo, per un istante almeno, il brivido di un'esistenza condivisa“ [Ronchi 2000: 14]. Un'esistenza condivisa nel presente, che si scontra con la concezione dell'arte moderna votata alla negazione del presente in una perenne ricerca del presunto nuovo per non cadere succubi del proprio tempo, per rimanere autonomi, liberi dalle forze circostanti - così si diceva - perché il tempo e la verità (le verità) erano legati. Ed anche per chi non credeva più nelle capacità dell'arte di prospettare dei mondi, passati o futuri, quello che si doveva negare era il presente, perché in esso stava l'errore: in questo essente errato doveva irrompere epifanicamente l'arte, il sempre e obbligato nuovo. Ma non è forse estenuata, al termine delle Grandi Narrazioni della Modernità, politiche, economiche e culturali, di quelle

positive e di quelle negative, compresi tutti i „post“ e i „neo“, l'enfasi posta sull'obbligata e continua trasgressione su cui si basava l'arte moderna? E non ha cominciato a vacillare una ben determinata forma di strutturazione del tempo data dal linguaggio?

Una volta impallidite le ideologie, che avevano ancorato la forma a determinate funzioni, restano i singoli, con l'infinita dei sentimenti e delle storie - una pienezza nel presente che nessun potere con la forza può annientare. E col graduale putrefarsi delle Grandi Narrazioni (delle Verità), di „Milano“, soprattutto dell'Unica e Onnipotente Narrazione pur così granitica, tenace e vorace nell'agonia del dominio -, vengono a cadere anche i pre-giudizi sulla forma, ovvero si rende nuovamente possibile la forma nella ricchissima varietà dei singoli, delle storie, coi loro ritmi unici e irripetibili. A questa molteplicità di storie deve corrispondere una forma che non neghi la varietà delle voci, che anzi dia voce a tutte nella loro pienezza e che, tuttavia, produca quel sentimento del luogo nel presente, che contribuisca al passaggio “dalla coscienza di classe alla coscienza di luogo” [Beccattini 1999]: questa armonizzazione sarebbe all'altezza della consapevolezza che i nostri modi di appropriazione del mondo sono soltanto temporanei, cioè modificabili. Un flusso ritmico, dunque, in cui l'opposizione ideologica di verso e prosa, di regola e trasgressione sia superata, caratterizzato dal cambio dei toni (dietro al quale non si nasconde nessuna verità preconcepita). Ritmo come espressione di una socialità disordinata, non orientata eppure aperta alla possibilità, priva di un rigido futuro o di un passato adattato, strumentalizzato; una ritmica creola in un nuovo territorio che dica: noi siamo.

Questo racconto, potrà sembrare ad alcuni, nel cibernazio e nel cibertempo in cui siamo immersi, *postumo* [cfr. Ferroni 1996], frutto di un software e di un hardware (non dimentichiamo le mani, il corpo!) anacronistici e lillipuziani. Non fa nulla, esso voleva semplicemente affermare, che forse ancora per la durata della generazione di questo computer ovvero organismo biocosciente *una letteratura diversa è possibile!*

Dorfmark, 28.7-6/22.8.2001

### **Riferimenti bibliografici**

- AA.VV. (1995). “Una questione di senso”. *Tratti*. 11, 38 (primavera). Faenza: Mobydick. 5-8.
- AA.VV. (1996). „Il brivido della bellezza: la scrittura come esistenza comune e condivisa“. *Tratti*. 12, 41 (primavera). Faenza: Mobydick. 5-7.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*. London: Verso.
- Beccattini G. (1999). *Lo sviluppo locale*. Artimino: Iris.

- Berardi, F. (2001). *La fabbrica dell'infelicità - New Economy e movimento del cognitariato*. Roma: DeriveApprodi.
- Bichsel, P. (1982). *Der Leser. Das Erzählen*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand.
- Castagnola, A. (2000). „Presentazione dell'edizione italiana“. *Globalizzazione delle resistenze e delle lotte - L'altra Davos*, a cura di F. Houtart, F. Polet. Bologna: Emi. 7-18.
- D'Eramo, M. (1998). “L'identità inventata”. *Il Manifesto* (8 gennaio).
- De La Pierre S. (2000). “La rappresentazione delle identità comunitarie”. *Rappresentare i luoghi. Metodi e tecniche*, a cura di A. Magnaghi. Firenze: Alinea.
- Delueze, G.; Guattari, F. (1975). *L'antiedipo*. Torino: Einaudi.
- Ferretti G.C. (1984). „Consumabilità e durata“. *Letteratura tra consumo e ricerca*, a cura di Luigi Russo. *Aesthetica*, 10. Bologna: Il Mulino.
- Ferretti G.C. (2000). *La morte irridente. Ritratto critico di Luciano Bianciardi uomo giornalista traduttore scrittore*. Lecce: Manni
- Ferroni, G. (1996). *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. Torino: Einaudi.
- Gallissot, R. (1997): “Identità-identificazioni”. *L'imbroglio etnico. In dieci parole-chiave*. A cura di R. Gallissot, A. Rivera. Bari: Dedalo
- Giusti, S. (1999). „Prose brevi e stravaganti“. *Tratti*. 15, 52 (autunno). Faenza: Mobydick. 3-4.
- Glissant, É. (1998). *Poetica del diverso*. Roma: Meltemi
- Gumbrecht, H.U. (1989). „Conseguenze dell'estetica della ricezione o la teoria letteraria come sociologia della comunicazione“. *Teoria della ricezione*, a cura di R.C. Holub. Torino: Einaudi. 155-184.
- Hein, C. [1994]. “Über die Schädlichkeit der Literatur und des Lesens”. *Frankfurter Rundschau* (6. Oktober). Frankfurt am Main.
- Hobsbawm, E., Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holub, R.C. a cura di (1989). *Teoria della ricezione*. Torino: Einaudi.
- Houtart, F. (2000). „Le alternative al modello liberista“. *Globalizzazione delle resistenze e delle lotte - L'altra Davos*, a cura di F. Houtart, F. Polet. Bologna: Emi. 79-94.
- Jauß, H.R. (1977). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Jervis, G. (1997). *La conquista dell'identità. Essere se stessi, essere diversi*. Milano: Feltrinelli.
- Kelly, K. [1999]. *Nuove regole per un mondo nuovo*. Firenze.
- Leotta, G. (1994). “Mica siamo la muraglia cinese” *Teatar. Foglio di informazione*

dell'attività del teatro due mondi+ tratti. 3, 1 (novembre). Faenza.

Magnaghi, A. (2000). *Il progetto locale*. Torino: Bollati Boringhieri.

Magris, C. (1996) "I poeti espulsi dalla Repubblica? Letteratura e formazione della personalità". *Nuova Antologia*, 131, 2197 (gennaio-marzo). Firenze: 44-52.

Nadiani, G. (1994). „Il tempo assassinato - Elogio della lentezza“. *La Città*, 10 settembre. Faenza.

Nadiani G. (1995a). „Quell'inutile intellettuale periferico - Fare cultura in provincia nell'era delle autostrade informatiche“. *La Città*, 18 marzo. Faenza.

Nadiani, G. (1995b). „Lettura, letteratura, identità“. *Produzione & Cultura*. 9, 1-2 (gennaio-aprile). Roma: Arlem. 23-25.

Onofri, S. (1995). "Lo scrittore solo nel circo della promozione". *L'Unità*, 26 giugno.

Remotti, F. (1996). *Contro l'identità*. Bari: Laterza.

Ronchi, R. (2000). „In nessun Luogo“ (Prefazione). *Sens*, di Giovanni Nadiani. Verucchio - Rimini: Pazzini. 9-16.

Ruano-Borbalan, J-C. [1998]. "La construction de l'identité". *L'identité. L'individu. Le groupe. La société*, a cura di J-C. Ruano-Borbolan. Auxerre Cedex: Editions Sciences Humaines. 1-13.

Scheck, D. (2000). "Bleib nicht, wo du bist! Ein Zeit-Gespräch mit dem Schriftsteller Philip Roth". *Die Zeit*, 38 (14. September). Hamburg.

Singer, W. (2001). "Lernen, bevor es zu spät ist. Das Gehirn und seine Zeitfenster: Warum es so wichtig ist, Kindern das Richtige zum richtigen Zeitpunkt beizubringen". *SZ am Wochenende. Feuilleton-Beilage der Süddeutschen Zeitung* (28/29 Juli). München.

Walther, R. (1994). "Was ist nationale Identität?". *Die Zeit* (12. August 1994).

Weil, S. (1949). *L'engracement*. Paris: Gallimard.

Wieseltier, L. (1995). "Against Identity: Wider das Identitätsgetue". *Die Zeit* (17. Februar).

Winkels, H. (1997). *Leselust und Bildermacht. Über Literatur, Fernsehen und neue Medien*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Zimmermann, H.D. (1977). *Vom Nutzen der Literatur - Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der literarischen Kommunikation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Zumthor, P. (1984). *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: Il Mulino.