



*Il gatto di Arnheim e altri scritti clandestini*

di Luca Lenzi

ISBN 978-88-6438-556-3

Collana: ZONA Contemporanea

© 2015 Editrice ZONA

Sede legale: Corso Buenos Aires 144/4, 16033 Lavagna (Ge)

Telefono diretto 338.7676020

Email: [info@editricezona.it](mailto:info@editricezona.it)

Pec: [editricezonasnc@pec.cna.it](mailto:editricezonasnc@pec.cna.it)

Web site: [www.editricezona.it](http://www.editricezona.it) - [www.zonacontemporanea.it](http://www.zonacontemporanea.it)

ufficio stampa: Silvia Tessitore - [sitessi@tin.it](mailto:sitessi@tin.it)

progetto grafico: Serafina - [serafina.serafina@alice.it](mailto:serafina.serafina@alice.it)

in copertina: illustrazione a cura di Arianna del Ministro

foto autore: Valentina Faleri © Altomare

Stampa: Digital Team - Fano (PU)

Finito di stampare nel mese di novembre 2015

Luca Lenzini

**IL GATTO DI ARNHEIM  
E ALTRI SCRITTI CLANDESTINI**

ZONA Contemporanea



# Indice

Con la delicatezza di una ruspa. Congedo in forma di premessa	7
Tre paragrafi sulla paura della critica	13
I guanti di Maroni	31
Un libro di Bellocchio	37
Il fluido che uccide (progressismo e sottocultura)	58
Questioni di stile	68
Nel regno di Tepoimajnarte. Per Scabia	74
«Dunque sono l'ultimo». Said e lo "stile tardo"	81
Il traduttore: Renato Solmi	90
Tracce di Ranchetti	96
Storie di spettri	101
I veri vinti. Il carteggio Saba-Sereni	106
Notturmo italiano, con lucciole	113
L'interruzione	129
Saluto impenitente al signor G.	132
Ludmilla e le altre	137
«Come una pioggia obliqua d'estate». Su tre autori in prosa	142
I cari estinti	155
«Tutto il contrario»: Calvino e le interviste	161
Il critico come <i>voyeur</i> . Asor Rosa e Scalfari	170
La perseveranza: Cristina Alzati	177
A lezione da Maggie. In quattro tempi	185
Un solo dubbio su Carrère	193
Il benefico tarlo pazzo	202
Il gatto di Arnheim	209
«Scusi, lei è toscano?»	220
L'impermeabile scuro. Ricordando Franco Fortini	226
Un'altra stanza. Rileggere Turgenev, nel terzo Millennio	234
Indice dei nomi	247



## Con la delicatezza di una ruspa. Congedo in forma di premessa

In una conferenza del 1987 intitolata *La condizione che chiamiamo esilio* Iosif Brodskij parlò di «un' antica e forse infondata convinzione, secondo la quale se i padroni di questo mondo avessero letto un po' di più, sarebbero un po' meno gravi il malgoverno e le sofferenze che spingono milioni di persone a mettersi in viaggio»<sup>1</sup>. Poco prima Brodskij aveva chiarito a quali persone in viaggio pensasse: «Certi *Gastarbeiter* turchi che si aggirano per le strade della Germania occidentale, incapaci di afferrare la realtà che li circonda o capaci solo di invidiarla»; «i *boat people* del Vietnam, sballottati dal mare o già insediati in qualche plaga dell'entroterra australiano»; «gli straccioni messicani che strisciano negli anfratti della California meridionale per eludere le guardie di frontiera e sgattaiolare nel territorio degli Stati Uniti»; «i pakistani [...] che sbarcano su qualche costa del Kuwait o dell'Arabia Saudita, pronti a tutto per procurarsi un lavoro troppo umile per i signori del petrolio»; «le moltitudini di etiopi che attraversano a piedi qualche deserto [...] e sfuggire alla carestia»<sup>2</sup>. A quasi trent'anni di distanza, la massa di quei migranti non è certo diminuita, così come si sono moltiplicate le ragioni che ne sono all'origine; e anzi dopo l'89 e con il pieno dispiegarsi della "globalizzazione" le rotte dei profughi hanno investito in pieno anche l'Europa e quindi, nelle tragiche modalità che sappiamo, l'Italia<sup>3</sup>. Per tornare quindi all'«antica e forse infondata convinzione» di cui parlava Brodskij: siamo sempre convinti che «la letteratura sia l'unica forma di assicurazione morale di cui una società può disporre», e che anzi essa «sia l'antidoto permanente alla legge della giungla?»

Ci conforta pensarlo, lo speriamo ogni volta che mettiamo insieme un libro come questo, o scriviamo il testo per un blog o una rivista. Ma dentro di noi dubitiamo che la stessa cultura possa davvero offrire, ancora, «l'argomento migliore contro qualsiasi soluzione di massa che agisca sugli uomini con la delicatezza di una ruspa». Ne dubitiamo, scettici ormai sino a chiederci, anzi, se la cultura, l'arte e la letteratura non si siano assuefatte alle ruspe, tanto da diventarne complici e persino strumento. Qualcuno, in materia, esibisce il disincanto di chi sa che in fondo è sempre stato così, e che è vano e un po' ingenuo contraddire il corso del mondo, ovvero contrastare l'avanzata delle

ruspe. Non è d'accordo uno dei rari intellettuali che con coerenza e senza pentimenti han sempre trattato la cultura come "bene comune" e tentato, con le sue parole – ovvero di Romano Luperini – «di trovare un senso politico e sociale» alla propria attività, interrogando «i testi letterari in cerca di un segno dei tempi che possa dare significato alla nostra esistenza». Nel licenziare la sua «ultima raccolta di saggi» (*Tramonto e resistenza della critica*), però, egli avverte il lettore che «il genere saggistico, come momento di tensione fra impegno etico-politico e impegno letterario e culturale, è ormai al tramonto», e che tale tramonto s'iscrive a sua volta nell'esaurimento della «figura storica dell'intellettuale quale si era andata delineando dall'Illuminismo a oggi». Infine il saggio stesso sarebbe una forma espressiva «ormai sostituita dall'intrattenimento giornalistico e dallo studio accademico»<sup>4</sup>.

Così stanno le cose, infatti. E tuttavia, a un dovere la cultura non può rinunciare: quello di ripensare le stesse condizioni del suo esistere e del suo mutare. In un momento di atrofia del pensiero critico, quale ogni giorno si palesa nei media, nelle università, nei miliardi di "eventi" prodotti da quella o questa amministrazione, che poco o niente aiutano a interpretare il mondo che ci circonda – o più spesso ce ne distraggono – va ribadita, senza esitazioni, la funzione della critica, insieme rivendicando le risorse dell'ironia e persino, perché no, la dignità del sarcasmo; senza dimenticare la lezione di quei saggi e sovversivi maestri che la mia generazione ha pur avuto – Luperini ne è uno, per l'appunto –, e ai quali sono dedicate numerose pagine di questo libro (ma non quante essi meriterebbero). Quale sia l'eredità del Novecento che possiamo far nostra, che impiego sia ancora possibile della cultura che ci è trasmessa, sono le domande sottese a più d'uno degli scritti ora raccolti: proprio l'uso della memoria svincolato da qualsiasi progetto, quale è tipico dell'attuale industria culturale, mi è sembrato poterne giustificare la riproposta, in controcanto, senza allegati teorici e nel modo disorganico, propriamente dilettantesco, per assaggi, spunti e sondaggi, che è di questo libro.

Quanto alla qualifica postuma di "clandestini", che il sottotitolo attribuisce agli scritti, può sembrare una provocazione impropria e fuor di luogo – peggio ancora, un vezzo di cattivo gusto – per lavori che hanno circolato soprattutto in rete, perciò tutt'altro che invisibili; e certo, nessuno dei migranti evocati da Brodskij avrà mai a che farci. Eppure il richiamo alla clandestinità non sarà del tutto sconveniente, se il termine serba nella propria storia alcunché di

nobile e proiettato su ipotesi di cambiamento che l'accezione prevalente ai nostri giorni ha finito per cancellare, appiattendone il senso su un'accezione specifica e, nel suo scandalo, esemplare<sup>5</sup>. La condizione di vicino/lontano, o meglio di prossimo e insieme rimosso, può invece riflettere lo *status* della critica quando, per non ammutolire o rifugiarsi in una qualche secessione (aspettando tempi migliori), occorre uno sforzo tenace, consapevole di giocare una partita incerta e dai tempi lunghi.

Quando parlava di «soluzioni di massa» (e relative ruspe), Brodskij aveva in mente, in primo luogo, la realtà sovietica e lo stalinismo, e più in generale il «male politico» che minaccia l'individuo, la sua libertà; ma era altrettanto consapevole della «relazione di interdipendenza tra il benessere materiale di una persona e la sua ignoranza letteraria»<sup>6</sup>. Quanto a noi, più ci colpisce e preoccupa la sfacciata pretesa di chi manovra le ruspe, di disumanizzarci, ovvero di ammaestrarci all'oblio e alla rassegnazione, e così di farci credere a una «democrazia» ridotta a simulacro, alle ricorrenti «emergenze» create e decretate a favore di pochi e a danno di tutti, infine ai figuranti che noi stessi deleghiamo a governarci. Come concedere attenuanti, ora, a chi si unisce al coro del perenne, indiscriminato elogio dell'offerta del *marketing* culturale, ovvero all'«enfatica quanto improbabile canonizzazione di prodotti dal valore non estetico ma soltanto sociologico?»<sup>7</sup>. E come e perché arrendersi all'indifferenza profonda che, appena sotto la crosta del conformismo, ne è il sostrato? Ma neanche basta dir questo: è facile indignarsi contro l'uno o l'altro dei farseschi sovrani di turno, rifiutare udienza ai loro serventi o intonare l'ennesima indignata e inutile geremiade sull'esistente – il lamento sul consumismo, sulla standardizzazione dei prodotti culturali e non, la scomparsa delle lucciole e via dicendo: tutti rituali consolatori, alla fine. Giustamente, i più giovani voltano le spalle a chi sa fare solo confronti con un passato che a veder bene non è mai stato così fulgido, e che forse già conteneva in sé gli esiti con cui loro debbono fare i conti, senza tutele né rendite. Più scomodo e urgente, è misurare il grado e verificare le conseguenze delle nostre complicità, dei nostri silenzi, dei taciti assensi nella vita di ogni giorno; e se per chi si occupa di cultura abdicare a discernere il vero dal falso, l'autentico dal posticcio, è la più mortificante delle rinunce, altrettanto indispensabile è indicare sintomi e spunti che muovono in direzioni inesplorate e controcorrente, facendo spazio (direbbe Calvino) a nuovi sguardi, a diverse ipotesi sul mondo. Anche per

questo, dismettendo ogni carattere fatuo o snobistico o conservatore, l'ironia può testimoniare una protesta e insieme un'alleanza, partecipando – quando ci riesce – dell'orizzonte di speranze disattese, crudi disincanti e tenaci resistenze che costituisce l'*habitat* dell'agire collettivo.

Se dunque la riduzione della cultura a *entertainment* c'importa, non è per l'esser frutto di un qualche complotto, ma innanzitutto in quanto appare oggi come l'altra faccia, complementare e connivente, della disumanizzazione e dell'indifferenza. Ribadire che la cultura rappresenta «l'antidoto permanente alla legge della giungla» significa, in questa cornice, celarne o sottovalutarne i nessi con la ferocia crescente della disuguaglianza e la menzogna spacciata dai palinsesti planetari. Nella forma pervasiva e in apparenza “totalitaria” con cui sembra assorbire passato e futuro in una unica dimensione (il presente), il mutamento rivela l'espropriazione dei caratteri conoscitivi che da sempre costituiscono l'essenza dell'arte, il suo potere di annuncio e rivelazione, plurale e lungimirante; e forse quel che si celebra dietro il *glamour* postmoderno, l'effimera eccitazione dell'evento o la novità del più vieto progressismo, non è che una variante dimidiata, abbruttita, dell'esperienza estetica, il ritorno beato a un sonnambulismo che riproduce e incentiva la regressione individuale e collettiva, certificando la caduta di ogni ideale, la messa in mora di ogni bene comune che non sia privatizzabile (ovvero privato, esclusivo). Come se la stessa modernità, inseparabile dall'idea di emancipazione – per stare ai termini del discorso di Luperini, che citava l'Illuminismo – non fosse stata che una parentesi, una deviazione o ansa rispetto al percorso obbligato della storia, una breve e velleitaria sospensione della legge della giungla in cui si esprime la vera e inossidabile natura della società.

Lo scandalo non è questo, da sempre c'è chi pretende di farci credere all'eternità delle leggi che affermano: *homo homini lupus*; da sempre il potere ha i suoi *spin doctors*. Possiamo ravvisarli all'accento, li incontriamo ogni giorno. E neanche ignoriamo, poi, che come la parte del mondo che ogni giorno vive esiliata, privata di parola, condannata all'inesistenza nel momento stesso in cui viene, per un attimo, esposta nei nostri monitor, prima di sparire per sempre dalla striscia corrente delle news, così anche i segnali che intendono opporsi al consumo onnivoro, indifferenziato, sono sottratti al dialogo e al confronto che dovrebbe essere il loro fondamento, per finire rapidamente tra i detriti inerti della “doxa”. Nondimeno, l'esperimento moderno non è

archiviabile così facilmente come vorrebbero i nuovi cinici, e ogni forma di totalitarismo, compreso quello che elegge a dogma il Libero Mercato, è attraversata da crepe e faglie in movimento, invisibili o percettibili solo nei riflessi a distanza. Lo stesso gesto arrogante che stabilisce l'insindacabile ordine del giorno rinfocola fiamme che parevano spente, risveglia antiche scommesse sul cambiamento. In questi anni di sfacciate ipocrisie, di dilaganti e devastanti conflitti, abbiamo almeno capito che quella parte del mondo (e di noi stessi) esiliata e, direbbe Brodskij, «in viaggio», ha un modo singolare ma efficace di vendicarsi. Quanto è perduto o rimosso allo sguardo, non per questo è privo di una sua forza: quella che condanna e annienta a sua volta, anche nel più benintenzionato lavoro intellettuale o oggetto estetico, ogni capacità di sopravvivenza, qualsiasi velleità di durata e resistenza. Non è appunto contro il tradimento di quella vocazione che l'ironia protesta? I pochi che non sanno rassegnarsi alle ruspe sono i soli a cui dobbiamo ancora oggi, e domani, attenzione e rispetto, e di cui possiamo fidarci. Se tra quegli esodanti vi fosse un nuovo Enea, sarebbe uno di loro a riconoscerlo.

Siena, dicembre 2014

Ringrazio le direzioni delle riviste in cui sono apparsi i saggi raccolti – «Il ponte», «L'ospite ingrato», «L'Ulisse», «Lo straniero» – per averne consentito la pubblicazione in questa sede. Quale più, quale meno, essi sono stati rivisti e modificati.

Il libro è dedicato a Luca Baranelli.

1. Iosif Brodskij, *La condizione che chiamiamo esilio* in Id., *Dall'esilio*, Milano, Adelphi, 1988, p. 15.

2. I. Brodskij, *La condizione che chiamiamo esilio* cit., pp. 13-14.

3. «Le società globalizzanti e mobilizzanti si avvicinano contemporaneamente sia all'estremo "nomadico" di un sé senza luogo, sia all'estremo desertico di un luogo senza sé – su uno sfondo di culture regionali e di felicità stanziali che va sempre più rimpicciolendosi: questo spunto di Peter Sloterdijk (*Il mondo dentro il capitale*, Roma, Meltemi, 2006, p. 200) definisce sinteticamente la fase attuale del sistema-mondo in cui siamo.

4. Romano Luperini, *Per chiudere i conti*, in *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 8.

5. Riporta il *Vocabolario Treccani* alla voce *clandestino*: «...immigrato c., che entra in un paese illegalmente (anche sostantivato: le stime dei c. in Italia)...». Aggiunge la curatrice della voce, Grazia Naletto: «Fino a qualche anno fa la parola clandestino, utilizzata in forma di aggettivo, richiamava per lo più la storia dei movimenti e dei partiti antifascisti attivi durante la resistenza. O le lotte dei movimenti di liberazione contro i regimi autoritari. Oppure le storie romantiche ottocentesche dei matrimoni segreti celebrati senza il consenso delle famiglie dei coniugi. In nessuno di questi tre casi la parola assumeva una connotazione negativa»; e così conclude, riconducendo ormai il discorso al presente: «Clandestino è un'etichetta che disumanizza le persone: la disumanizzazione è funzionale alla negazione dei diritti, persino del diritto di esistere».

6. I. Brodskij, *Un volto non comune. Discorso per il Premio Nobel*, in *Dall'esilio* cit., p. 53.

7. Matteo Marchesini, *Premessa a Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 12.

# Tre paragrafi sulla paura della critica

I. *Il ritorno a casa*. «That's one thing I've never done. I've never read one of his critical works» («Ecco una cosa che non ho mai fatto. Non ho mai letto uno dei suoi saggi critici!»). Così, nel secondo atto di *The Homecoming* di Harold Pinter, il padre Max di fronte al figlio Teddy, che insegna filosofia in una università americana ed è tornato per breve tempo in famiglia, a Londra. E Teddy di rimando:

Non li capiresti i miei saggi. Non riusciresti a farti la più pallida idea di che trattano. Non coglieresti il nesso. Sei lontano da tutto ciò. Tutti lo siete. Inutile farvi leggere i miei saggi. Vi ci perdereste. Non è questione di intelligenza. Dipende dal modo di concepire l'esistenza. Di come agire sulle cose e non dentro le cose. Cioè dalle capacità che si hanno di correlare, distinguere, bilanciare i diversi aspetti. Di indagare, vedi. Io sono uno che indaga. Per questo scrivo saggi critici. Vi farebbe bene... darci un'occhiata... scoprire come certe persone considerano... le cose... come sanno mantenere... un atteggiamento distaccato. Un sereno equilibrio. Voi siete solo oggetti. Vi muovete... e basta. Vi vedo. Vedo quello che fate. Sono le stesse cose che faccio io. Ma voi vi ci perdetevi dentro. Non riuscirete a coinvolgermi... io non mi ci perderò dentro<sup>2</sup>.

Distacco, equilibrio («intellectual equilibrium»), dominio di sé, sguardo equanime sulla realtà: sono questi i tratti che distinguono il «dottore in filosofia» e, allo stesso tempo, lo allontanano dal suo originario *milieu* popolare, in cui le persone vivono un'esistenza meccanica, irriflessa e poco distaccata dalle cose del mondo. La differenza tra i personaggi, in Pinter, si coglie già nel linguaggio, ed è una differenza di classe: Teddy ora appartiene a una *élite*, non più al mondo di Hackney. L'ironia della scena investe più di un livello: in primo luogo, alla fine della *pièce* Teddy sarà travolto, più che «coinvolto», dall'ambiente familiare, sicché la sua affermazione conclusiva risulta smentita; anzi nel «non mi ci perderò» («I won't be lost in it») si avverte un che di esorcistico: il segreto timore di un riassorbimento, di chi ha paura di essere risucchiato in un passato lasciato ormai alle spalle. Teddy ripartirà per gli Usa ma senza la moglie, che resterà a Londra nella casa paterna; e soprattutto, il «dottore in filosofia» tornato a casa svolge nella commedia il ruolo di *vilain*

smascherato: il privilegio della cultura, di fronte alla realtà, esposto ai giochi di forze minacciose e non dominabili, si dimostrerà incapace di reggerne l'urto. Le formule che dovrebbero conferire senso all'esistenza sono, dunque, vuote tautologie o asserzioni apodittiche che tradiscono un sapere reificato, che gli altri possono facilmente scimmiettare o rovesciare: «agire sulle cose e non dentro le cose», «Io sono uno che indaga. Per questo scrivo saggi critici», ecc. ecc. Non si tratta semplicemente, in *The Homecoming*, di una satira della cultura accademica: a essere ironizzate sono la posa del *parvenu* con la sua pretesa di armonia e di oggettività, l'ambizione del pensiero libero e sovrano che correla, distingue, bilancia i diversi aspetti dell'esistenza, ponendosi sul piano superiore dell'autoriflessione, inattingibile dagli uomini-oggetto. Il fatto che Teddy sia un universitario (e che insegni in Usa) è sì importante, sul piano sociale, ma quel che sembra fallire, decadendo a farsa, è in primo luogo l'ideale umanistico, riproposto nella ben remunerata separatezza dell'istituzione, neutralizzato e inoffensivo nel contesto della società.

In quest'ambito i *saggi critici* – per la precisione, «critical works» nell'originale – non appaiono casualmente, né in modo inappropriato. Per quanto un critico (americano) di *The Homecoming* abbia a suo tempo precisato che Pinter «non sa nulla» dell'università degli Usa, al lettore-spettatore non sfugge che non è questo il punto, specie in presenza di quegli elementi surreali, di insinuante ambiguità allegorica, che da sempre appartengono all'autore. Nel breve monologo affiorano, in realtà, alcuni luoghi comuni – questo importa ben di più, sulla scena – tutt'altro che arbitrari o pretestuosi riguardo al “genere”: la caratterizzazione parodica è del tutto adeguata al personaggio – parente prossimo di Zio Vanja – ed è tanto più efficace in quanto i luoghi comuni non sono pretestuosi o superficiali, ma in certa misura appartengono davvero alla natura della critica in senso lato, e del saggismo in particolare. Da una parte il legame, inscindibile e fondante, con l'esistenza (e l'esperienza) soggettiva, dall'altra l'attenzione al particolare e al molteplice, quella singolare commistione di analisi e di sintesi che decostruisce, filtra e restituisce entro nuovi nessi il proprio oggetto, rivelandone aspetti incogniti: tutto questo è presupposto nelle parole di Teddy, e perviene allo spettatore attraverso il dialogismo teatrale, che all'astrattezza preferisce la semplificazione. E finalmente, l'accento posto sull'autoriflessione è in linea con tutta la tradizione di pensiero che segna la letteratura sul saggio dal Romanticismo sino al Nove-

cento di Lukács e Benjamin, come ha rammentato Alfonso Berardinelli in *La forma del saggio*, precisando: «Il saggista moderno ci si presenta come espressione dell' autocoscienza laica»<sup>3</sup>.

Nel libro appena citato (uno tra i migliori ragguagli disponibili in materia), Berardinelli abbozza anche una riflessione di ordine generale, che riporto:

La critica letteraria ha una storia, in Italia [...] che appare, retrospettivamente, o confinata in un ambito di raffinato e dolente crepuscolo, o combattuta fra gli estremi della bizzarria e dell' impegno (da Renato Serra a Mario Praz, da Gianfranco Contini a Franco Fortini). Nelle forme più diverse e non sempre facilmente riconoscibili, al centro dell' opera di questi saggisti sembra aprirsi una difficoltà tipicamente italiana di mediare fra continuità e rottura, di trovare un punto di equilibrio che permetta di guardare sia al valore (e al peso) di una tradizione lunga e solida, ma in gran parte premoderna, sia a una situazione presente nella quale rischiano sempre di lottare un po' a vuoto estetismo e moralismo: un senso fortissimo delle leggi formali della letteratura e il senso esasperante di un presente minacciato distruttivamente da conflitti incontrollabili. E il saggio oscilla fra la misura dell' elzeviro che isola dettagli e schiva il dibattito ideologico, e le forme di un coinvolgimento integrale ma astratto del critico: in assenza di uno stabile orizzonte di ascolto e di prospettive teoriche dotate di un reale dinamismo<sup>4</sup>.

La diagnosi, con le sue premesse, non è qui senza punti di contatto con la scena di Pinter. In particolare il rilievo sull' incapacità della critica di trovare un «punto di equilibrio» (tra presente e passato, tradizione e rottura, estetismo e moralismo) ripropone l' ideale dell' «intellectual equilibrium» auspicato da Teddy: da tale incapacità deriva l' oscillazione tra “opposti estremismi” che presuppone a sua volta la mancanza di uno «stabile orizzonte di ascolto». Ma anche il «presente minacciato distruttivamente da conflitti incontrollabili» ha molto a che fare con la scena pinteriana: in controluce, in *The Homecoming* come in *La forma del saggio* affiorano, per vie diverse, implicazioni di ordine storico-sociale, nelle vesti di un rimosso che mette in scacco una ordinata dialettica tra forma e contenuti (dove la divaricazione della critica, denunciata da Berardinelli, tra il culto estetico e il gesto apocalittico del moralista).

Sia pure tratteggiata a grandi linee, siamo entro una prospettiva che rimanda all' amplissima bibliografia sulla incompiutezza della modernità italiana;

ovvero quella che Giulio Bollati, sulla scorta del Leopardi del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*, definì piuttosto la «lunga antichità italiana»<sup>5</sup>, spina e fondamento di ogni squilibrio. Mancanza di “società” e di “buon tuono”, assenza di civile “conversazione” e dunque di vera cultura dei ceti dirigenti, carenza di una dialettica sociale omologa a quella dei paesi cosiddetti “avanzati”: tutti questi fenomeni, che sembrano segnare il Dna del carattere nazionale, finora erano stati chiamati in causa (non senza forzature, magari) per motivare la debolezza della nostra tradizione romanzesca ottonevicesca, poco incline al “dialogismo” di cui ci ha parlato Bachtin. Berardinelli ne amplia la ricaduta al genere del saggio, del tutto legittimamente considerato nel suo rapporto con il pubblico: a cos'altro allude, infatti, «l'orizzonte di ascolto», se non alla mobile sfera della pubblica opinione entro cui si situano tanto il lettore che il critico? Sin dalle origini il saggista si muove entro tale sfera come un pesce nell'acqua: come è stato notato, egli invita il lettore «proprio nel senso sociale del termine, a partecipare a una conversazione»<sup>6</sup>.

Un intellettuale a cui Berardinelli dedica alcune belle pagine, Antonio Gramsci, a suo tempo si era pure interrogato su questi fenomeni. Le sue considerazioni sul rapporto tra critica e società in Italia (in parallelo con quello tra “cultura” e “popolo”) son note (ma in Italia poco discusse ormai), e potrebbero esser lette in continuità con il *Discorso leopardiano*. Ma anche accettando l'idea di una costitutiva gracilità culturale della «società stretta» di cui discorreva Leopardi, e di una durevole immaturità e inconsistenza della nostra borghesia (ci si può anche chiedere dove sia sparita, intanto), l'interpretazione della «difficoltà tipicamente italiana» abbozzata nella *Forma del saggio* sembra rimandare sì a un nodo centrale di problemi, ma allo stesso tempo, quanto ai riflessi sullo specifico del genere saggistico – che come rileva lo stesso Berardinelli rispetto alla critica è qualcosa di autonomo e peculiare, benché costituzionalmente «sfuggente» – finisce per offrircene una visione in qualche modo semplificata, o meglio sterilizzata. A parte il fatto che in autori come Contini e Fortini, per citare due casi antitetici presenti nel discorso di Berardinelli, coscienza formale e coerenza etico-ideologica vanno tuttavia di pari passo, a ben vedere tanto il modello del saggio-elzeviro quanto quello del «coinvolgimento integrale» hanno la propria origine e gli esempi più illustri fuori d'Italia, il che non è senza significato; secondariamente, la divaricazione indicata dal critico sarebbe forse più fruttuosa se spostata da

una tipologia astratta e disancorata dal paesaggio storico a una cornice più concreta, dai contorni sociologici ben definiti, entro la quale il momento della modernità potesse essere analizzato tanto nei punti di crisi quanto negli elementi di continuità.

Non oso nemmeno immaginare, beninteso, un'anagrafe "di classe" degli autori, che forse sarebbe utile a intendere alcune idiosincrasie dell'intelligenza nostrana; penso invece – sempre per ragionare all'ingrosso – a una indagine morfologica che sapesse cogliere, nei testi e non nelle persone, il rapporto tra *pars destruens* e momento utopico del saggismo, da una parte, dall'altra quello tra ideale umanistico e *otium* borghese, erede della quiete dominicale, che tende a saldare moderno e premoderno in una finzione d'eternità. Poiché viene da chiedersi quanto l'*humanitas* «crepuscolare» e l'impegno «esasperato» di cui stiamo parlando siano, a loro volta, da leggersi in contrapposizione o in parallelo a sommovimenti storico-sociali di lunga durata e a correnti di pensiero di ampia circolazione, nonché a istanze che investono la cultura con ricadute su tutti i generi; il che non è un punto trascurabile, assumendo il saggio dalla prima metà del Novecento (e fin oltre la seconda guerra mondiale) uno sviluppo e una forma inusitati, una distintiva aspirazione al "discorso totale" che è parente strettissima dell'evoluzione del romanzo in Proust e Musil, e della conversione verso la prosa, a sua volta, della lirica. E magari i grafici e le cartine che costellano i lavori di Franco Moretti sul romanzo sarebbero utili in questo caso, aiutandoci a inserire ciò che si presenta come "tipicamente italiano" entro un orizzonte più vasto di quello delle patrie lettere.

Penso qui, per fare un esempio nobilissimo e sempre stimolante, all'orizzonte implicato negli studi di Carlo Dionisotti raccolti in *Storia e geografia della letteratura italiana*: qualcuno ricorderà che in chiusa a *Chierici e laici* (1951), infatti, erano indicate alcune delle grandi emergenze o rotture nella nostra tradizione: la Rivoluzione francese prima, il Risorgimento poi; e Dionisotti aggiungeva che non meno profonda era stata la crisi indotta dagli «eventi dell'ultimo cinquantennio»<sup>7</sup>. Ebbene, per ovvio che sia ribadirlo, ognuno di quei passaggi è profondamente radicato nel contesto europeo e mondiale, e le radici hanno a che fare precisamente con quei "conflitti" che l'odierna *pensée unique* vorrebbe tanto esorcizzare, attribuendone l'ossessione ad alcuni isolati, irriducibili "apocalittici" – l'aggettivo designa essenzialmente la cultura *politically correct* di chi lo usa, e nient'altro – e senza i quali conflitti,

per l'appunto, non si dà concretamente alcun «dinamismo», né teorico né pratico, e tantomeno quella lettura del presente di cui ogni vero saggista, anche quando ne parla obliquamente (o per nulla!), è portatore.

Per inciso, sarebbe quanto meno opportuno rileggere con attenzione le parole con cui Dionisotti concludeva, nel dopoguerra, il suo celebre studio, senza limitarci a storicizzarlo con il senno del poi, documento di passioni ormai spente. La distruzione delle ipotesi legate a quella “crisi”, oggi che la globalizzazione ridimensiona e costringe a ripensare l'idea stessa degli stati nazionali, ma la borghesia sembra definitivamente defunta come classe-guida, riattualizza la vitale dialettica storico-sociale sottesa alla sua visione del rapporto passato-presente: «Se il presente vuole fare, su fondamenta nuove, paragone di sé col passato, deve, come già gli uomini del Risorgimento fecero a loro tempo e a misura dei loro bisogni, gettare fondamenta nuove con volontà e mente intese al futuro: non può illudersi di trovarsi quelle fondamenta già fatte e solide sotto i piedi, sicché basti difenderle»<sup>8</sup>. Dionisotti negava a chiare lettere l'illusione di una continuità della tradizione laica nel nostro paese: e proprio per questo parlava di «fondamenta nuove», ovvero di un ricominciamento. La tensione verso il futuro che anima *Chierici e laici* non è insomma la solita enfasi narcisistica da *critical works*: è la stessa che informa ogni nozione di modernità non scissa dall'idea di una emancipazione degli uomini, intendendo quest'ultima sia come liberazione dai miti sia come aspirazione all'uguaglianza; quella che è anche alla base del grande saggismo di Gramsci (e di altri). Ma appunto questo, un'esigenza cioè di rifondazione e di emancipazione, inseparabile da una visione del presente come campo di conflitti e da un elemento demistificante (quanto si rubrica, con implicito disprezzo, nella “critica del sospetto”), è latitante nella nostra tradizione critica, che anche sul versante marxista ha visto troppo spesso prevalere un'impostazione accademica e “scolastica”, da chierici, in questo non troppo diversa dalla cultura conservatrice, e lontanissima dagli esempi di saggismo più alti del Novecento (basti per tutti il nome di Walter Benjamin).

A farla breve, la *difficoltà tipicamente italiana* deriva piuttosto da un'eredità che, nella gran maggioranza degli intellettuali-saggisti, tende a mediare fin troppo ed entro confini ben precisi, muovendo dall'alto verso il basso ed evitando accuratamente di immergersi nei conflitti che dividono ogni società e ogni epoca, e che in sostanza vengono percepiti come incontrollabili battaglie

di uomini-oggetto, senza potestà sulla sovranità del Tempo. Quanto si oppone a questa visione è temuto e rimosso, non solo per diffidenza nei confronti del transeunte e del confronto ideologico (esso appartiene al minaccioso e limaccioso “basso”), ma perché adombra la fine della «società stretta» in cui i letterati possono raccogliersi, anime belle o malinconiche, fingendosi *happy few* anche quando non son più né *happy* né *few*, adattandosi a ogni clima politico ed esercitandosi nei loro sport preferiti, che secondo l’autore dei *Canti* sono la «raillerie» e il «persiflage». Anche il «rischio da eccesso di garanzie istituzionali» che Berardinelli scorge nella critica accademica<sup>9</sup>, in contrapposizione alla vera critica, quella che (espressione azzeccata) «enfattizza la crucialità del presente», suona come una formula blanda e riduttiva rispetto al sempre riaffiorante sogno di stabilità – «I won’t be lost in it»... – che, nelle forme più diverse, costituisce l’inerte ideale del ceto intellettuale, di cui l’università rappresenta in realtà solo una parte. Scrittori come Cases, Fortini, Timpanaro tanto sono prossimi alle radici profonde del saggismo europeo, quanto sono in patria propriamente eccezioni, momenti di discontinuità, non semplicemente casi di saggisti *sui generis*. È come se dentro di sé il letterato italiano coltivasse pervicacemente l’utopia di disporre per proprio *habitat* di un cosmo chiuso e ben separato, in cui ognuno sta al proprio posto, quasi che la *societas* letteraria dovesse in eterno riprodurre un universo circoscritto, in cui come a teatro i ruoli sono assegnati non diversamente dalle gerarchie sociali distribuite nello spazio, e all’interprete non spetta che eseguire i suoi motivetti senza uscire dallo spartito.

In quel luogo sempre, in cuor suo, rimpatria la critica conformista. La “morte delle ideologie” proclamata nell’ultima *fin de siècle* era quel che occorreva per rimettere le cose a posto, dopo lo spavento del ’68 e dintorni, trovando un terreno naturalmente predisposto dalla fobia dell’eversivo mondo *extra moenia*: macché “opposti estremismi”, tranne che in determinati momenti di crisi e per brevi stagioni, in cui il corpo sociale è attraversato e scompaginato da sismi e conflitti, in Italia l’*homme de lettres* tende nei tempi lunghi a prevalere sul saggista per le stesse ragioni per cui Adorno vedeva il saggio in Germania «su posizioni di difesa» rispetto alla corporazione dei filosofi: il saggio inteso nella sua più vera essenza, infatti, «rammenta quella libertà dello spirito la quale, dopo il fallimento di un illuminismo che da un Leibniz in poi non è stato più che tiepido, non si è fino a oggi adeguatamente sviluppa-

ta nemmeno nelle condizioni della libertà formale, ma fu sempre pronta a proclamare come suo più autentico compito la sottomissione a istanze, di qualsiasi tipo esse fossero»<sup>10</sup>.

II. *Il critico come deejay*. In un suo intervento del '95, parlando della critica militante, Pier Vincenzo Mengaldo annotava che il critico italiano «milita poco, cioè troppo spesso non vuole o non può dire tutti i no che occorrerebbero (dire di sì costa poco)», e aggiungeva *en passant*:

Se si continua così si arriverà a una situazione simile a quella dominante, e che mi diverte, nella critica cinematografica italiana, che ormai non ti dice quasi più che un film è brutto: i critici cinematografici sono spesso dei simpatici bambini che s'incantano di fronte a tutto ciò che scorre sullo schermo, specie se targato Usa<sup>11</sup>.

E ora, a che punto siamo? Di sicuro, Mengaldo aveva ben visto: l'osservazione coglieva un fenomeno divenuto nel frattempo sempre più vistoso, la crescente sottomissione (riprendo subito Adorno) del critico alle istanze dell'industria culturale. Nel caso del cinema la subordinazione risulta particolarmente evidente, trattandosi di un genere per eccellenza esposto alle esigenze di una industria che muove ingenti capitali e coinvolge un pubblico di massa: il non volere o non potere dire di no (s'intende che si tratta delle due facce di una stessa medaglia) da una parte costituisce una forma di autocensura, dall'altra un adeguamento agli standard imposti dai manager aziendali-planetari. Niente di particolarmente nuovo, si dirà, se risalendo a circa un cinquantennio fa, in *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere* (1968), il già citato Fortini *sub* "Critica" citava un'affermazione di Luigi Baldacci per cui «il critico militante è in molti casi il controllore delle catene di montaggio dell'industria culturale»<sup>12</sup>. Quel che pare invece più suggestivo e attuale è l'accento posto da Mengaldo sull'infantilismo che caratterizza il critico militante nostrano.

Anche qui, si può obiettare che quando si parla di fenomeni attinenti alla sfera del consumo non è una novità che si abbia a che fare con tratti regressivi. Tutto il gioco delle mode e della pubblicità si fonda appunto sull'incantamento indotto dalla regressione, dalla pulsione feticistica a possedere: incantamento che in una certa misura ha bisogno di sorridere di se stesso per farsi ammettere alla luce del giorno (l'auto-assoluzione per via ironica è un tratto caratte-

ristico del passaggio di fine secolo). La riproduzione di tale pulsione permea l'atteggiamento del critico-bambino-militante, che invita il lettore a farsi anch'esso consumatore cooptandolo nella cerchia del godimento infantile, fosse pure infimo come quello, prediletto dalla sinistra, del *trash*. Si entra così in un circolo vizioso di tipo ludico-coercitivo in cui il critico assume una funzione diversa da quella tradizionale. Un altro passo indietro. Nel 1938 il già citato Adorno così scriveva a proposito del *Carattere di feticcio in musica*:

C'è chi, riferendosi all'ingresso nel mondo della musica di nuovi strati sociali una volta a essi estranei, sostiene che i soggetti sono in uno stadio infantile: ma essi non sono infantili, bensì infantilistici. La loro primitività non è quella dell'individuo che non si è sviluppato, ma quella dell'individuo respinto e bloccato coercitivamente in uno stadio anteriore<sup>13</sup>.

Beninteso, Adorno è un esempio di critico notoriamente e irrecuperabilmente “apocalittico”, e la coscienza progressista si è sempre ribellata di fronte alle sue severe e snobistiche diagnosi riguardanti il jazz e la “musica popolare”, salvo concedere che scriveva in tempi difficili, e che il suo approccio all'universo capitalistico risentiva dell'infausta esperienza patita in patria – incidente di percorso nelle Magnifiche Sorti – con gli assai poco eleganti esperimenti di massificazione accelerata promossi dai nazisti. Eppure le analisi delle tecniche di propaganda e dei processi di mercificazione della cultura osservati dai francofortesi negli Usa degli anni Trenta/Quaranta hanno un'efficacia e una profondità che manca del tutto (e per programma) alle odierne frotte degli aggiornatissimi “esperti in comunicazione”; in ogni caso, a conti fatti è davvero arduo affermare che Adorno fosse pessimista quando vedeva l'impossibilità dell'«evasione dalla struttura infantilistica» come «una malattia a carattere permanente» nei modi di fruizione di massa. D'accordo, egli fu eccessivamente severo con il jazz<sup>14</sup>, elitario e troppo fiducioso nell'arte di avanguardia, ma la sua analisi coglieva dei punti essenziali; e soprattutto, quel che ai nostri giorni non è possibile aggirare, in relazione alla situazione della critica, è il discorso sul “carattere di feticcio” dei prodotti culturali. Dal brano che segue, per esempio, basta togliere l'aggettivo “musicali” e sostituire “ascolto” con “lettura” per avere un'esatta descrizione del contesto entro cui si esercita la critica oggi:

Per chi si trova accerchiato da merci musicali standardizzate, valutare è diventato una finzione; egli non può sottrarsi alla loro strapotenza, né scegliere tra quello che gli viene presentato: tutto è talmente simile che la preferenza è accordata solo al dettaglio biografico o alla situazione particolare in cui avviene l'ascolto<sup>15</sup>.

Tutto ciò non manca di conseguenze sull'evoluzione di un luogo critico esemplare come quello della recensione. Questa, si leggeva ancora in "Critica" di Fortini, «mentre è stata e potrebbe essere strumento potente per indirizzare giustamente il gusto del pubblico, di fatto oggi lo disgrega sotto la pressione di diretti interessi economici e fa perdere ai più il senso delle proporzioni e della prospettiva<sup>16</sup>». La perdita qui evocata oggi non solo è inavvertita ma, nel caso qualcuno vi accenni, menata a vanto dai "post-moderni": non per questo è priva di conseguenze. Anzi tanto più è profondo e diffuso il disorientamento, tanto più esso rafforza i meccanismi di delega e di affidamento alle figure legittimate (gli addetti, gli specialisti) e ai generi codificati, così come incentiva la riproduzione degli stereotipi (sempre accompagnata, s'intende, dall'ironia) e la consacrazione del sempre-uguale sotto specie di dissacrazione creativa. Il che ormai ha assunto dimensioni tanto vaste, da originare a sua volta fenomeni che riecheggiano e a un tempo parodizzano istanze proprie del saggismo, anche nella sua accezione "tipicamente italiana". Si pensi ai relitti di linguaggio tecnicistico che galleggiano nelle pagine di cultura dominate da prodotti di nessun interesse, ai rituali che segnalano l'appartenenza del critico a una aristocrazia di detentori del Gusto (schegge di Contini, stilemi di Longhi...) ma che, scissi da una visione d'insieme e per dir così ridotti a *spray*, non fanno che offrire un'aura al consumatore, sicché resta vero che la valutazione è solo «una finzione»: la performance critica, in realtà, potrebbe aver luogo in qualsiasi occasione e a proposito di qualunque «oggetto temporale<sup>17</sup>», sicché quanto si presentava come raro frutto di un'attitudine dominicale, o elemento al vaglio nella trasmissione di un processo conoscitivo, ora si adatta beatamente, disancorato dalle pastoie della riflessione e del dibattito, a diventare l'inflazionata essenza del servile-effimero. Non diversamente avviene per il momento soggettivo, sempre più esibito non solo in ambito saggistico ma anche nelle recensioni, e non di rado accuratamente servito con tanto di riferimenti autobiografici: ma contemporaneamente diventato fungibile e perciò stesso irrilevante ai fini critici.

A questo punto, anche “dire di no” è un fatto privato e del tutto neutralizzato quanto a capacità d’incidere nel quadro complessivo; dove quel che invece conta è un certo fervore, una postura, la rapida trasmissione, nel ritaglio (sempre più ridotto) di spazio-tempo consentito, di uno stato vagamente euforico, atto a creare le condizioni del consumo culturale (di qui l’inflazione di opere “imperdibili” e la scoperta settimanale dell’autore sottovalutato, di “culto”). Per un verso, dunque, la recensione si miniaturizza sino a diventare uno *spot*, per un altro elementi costitutivi del saggio si ripropongono in chiave caricaturale, in quanto snaturati e soggetti alla «strapotenza» delle merci. Questa trapela nella mimesi e nella promozione indiscriminata, ma la cruciale omogeneità, a monte, tra critico e criticato è tale da determinare un curioso paradosso: la critica può promuovere tutto, e tutto cucinare secondo le ricette apparentemente più varie ed eclettiche, solo che una volta lette le recensioni non c’è più bisogno di leggere l’opera che ne è oggetto (analogamente, appunto, a quanto avviene con i *trailer* di certi film, visti i quali si può fare tranquillamente a meno di assistere all’opera annunciata).

Appaiono significativi, entro tale contesto, alcuni fenomeni apparentemente marginali, nessuno dei quali costituisce di per sé una rottura netta rispetto alla *routine* della critica tradizionale, ma che vale segnalare per il loro collocarsi in un quadro più ampio di quello letterario, del quale si presentano come tratti “modernizzatori”. Per esempio, la sempre maggiore presenza dell’elemento visivo (parallela alla limitatezza dello spazio), evidente sia in alcune pagine di quotidiani sia in periodici culturali non “specialistici”: attrarre l’occhio, veicolare una seduzione sensoriale prima che intellettuale, non è solo un allineamento alla prassi pubblicitaria o un fatto decorativo, ma corrisponde a un’esigenza sempre più sentita a causa dell’appiattimento indiscriminato del prodotto culturale a merce nel mondo dei media: così occorre individuare l’*oggetto*, mostrare la copertina, raffigurare lo scrittore, allestire una scenografia, e via di seguito. Del che non bisogna affatto scandalizzarsi, e tantomeno c’è da rimpiangere i tempi andati; ci si può chiedere, tuttavia, se anche qui non subentri un altro fenomeno recente, che ci riporta a quanto osservato da Mengaldo in tema d’infantilismo: un riorientamento generale, sempre più spiccato, della critica verso un pubblico giovanile sensibile alla mode e ancora spontaneamente interessato al fatto culturale per le medesime ragioni – di per sé per nulla banali o regressive – che ne fanno in primo luogo un consumatore di

musica. Se l'età dei destinatari dei prodotti culturali si sposta sempre più verso il basso e diventa il modello prevalente, non è però per stimolare un confronto o l'interrogarsi sul mondo, né per provocare una reazione all'incanto delle merci, bensì per avviare – acriticamente – nuovi strati all'eterna dialettica di novità e dimenticanza che ne costituisce l'essenza. La funzione del critico entra a pieno titolo e si rivaluta (si fa per dire) in questo processo, alla fine del quale se ne può scorgere la più esatta approssimazione nella figura del *disc-jockey*<sup>18</sup>.

Perché infine preoccuparsene, se la cultura è soltanto *entertainment*? Quanto a me, sono d'accordo con Lu Hsün: «Impiegare la letteratura per passatempo è un po' ridicolo, ma infine è meglio che distruggerla»<sup>19</sup>. Lu Hsün, che in epigrafe a *E questo è tutto* mise i seguenti versi:

In questi sei mesi ho visto ancora moltissimo sangue  
e moltissime lacrime, ma io non ho che i miei saggi brevi e questo è tutto.  
Le lacrime asciugate, il sangue cancellato;  
i macellai vengono e vanno a piacimento,  
con rigidi coltelli, con morbidi coltelli.  
Ma io non ho che i miei "saggi brevi" e questo è tutto.

I più scafati diranno: e se, però, fare della letteratura e dell'arte solo un passatempo fosse una forma *soft*, indolore, di distruzione o rimozione? Ipotesi di questo genere, assunte in senso totalizzante, sono realmente la caricatura negativa di quel che intellettuali come Marcuse o Anders, che un serio capitalismo avevano imparato a conoscere, hanno inteso criticare; egualmente, da parte mia non acconsento al cinismo degli addetti, che contano sulla rendita di posizione. Certo, quel tale secondo il quale «nell'arte non abbiamo a che fare con un gioco meramente piacevole o utile, ma [...] con un dispiegarsi della verità» (G. F. Hegel, *Estetica*, III) viveva in altri tempi; eppure sono convinto che tra chi scrive ci sia ancora chi ne conferma l'assunto: e sta a noi, per l'appunto, scovarlo. Quanto alla critica, uscire dal cerchio magico dell'incanto delle merci ha un costo (per questo fa paura): fa uscire dal giro, aizza il rancore dei benpensanti, procura la patente di snob, assicura il disprezzo riservato a chi è "superato" e la lupara bianca delle corporazioni. Ma infine, anche per chi si adatti con ardore o rassegnazione ai tempi non manca qualche perigliosa conseguenza. Andrebbe tenuto conto, infatti, di quello che si

può chiamare l'“effetto Hornby”. Racconta Nick Hornby<sup>20</sup> di esser stato invitato una volta dal «New Yorker» a scegliere i brani musicali in occasione di una festa, e di esser però stato rapidamente e bruscamente accantonato da un *deejay* professionale, in quanto incapace di calcolare l'esatto avvicendamento dei pezzi in base al battito per minuto, che non deve superare un dato scarto (tanto preciso quanto breve) di tempo. Ce la faranno, i nostri *hommes des lettres*, a tenere il ritmo?

III. *I vecchi e i giovani*. In un articolo sull'«Unità» (pubblicato proprio mentre in Iraq infuriava la battaglia tra “insorgenti” e truppe d'occupazione) Romano Luperini<sup>21</sup> ebbe l'ardire – il cattivo gusto, diranno alcuni – di mettere a confronto le opere uscite in Italia in quell'anno con quelle di trent'anni prima. I nomi per gli anni '70 erano quelli di Sciascia, Calvino, Morante, Fellini, Zanzotto, Caproni, Volponi. Non solo: Luperini si spinse ad affermare che attraverso il confronto si poteva rilevare «un declino della civiltà italiana, o comunque di una sua parte consistente, avviatosi già a partire dagli anni Ottanta e accentuatosi poi con il passare degli anni sino a toccare in questo inizio di millennio un suo punto estremo».

La diagnosi era, insomma, di tono catastrofico, ed esplicitava brutalmente quel che, nelle università, erano (e sono) in molti a pensare, e che talora dicono dopo le lezioni o magari nell'ora di ricevimento, ma generalmente non per scritto e tanto meno in sede così esposta come quella di un quotidiano<sup>22</sup>. Poco garbato, ingeneroso e insomma *unfair*, Luperini intendeva tuttavia provocare una discussione, costringere la pattuglia dei più giovani scrittori, non pochi dei quali coccolati dalle case editrici e dai *media*, a uscire allo scoperto; ma proprio questa idea, alla fine, risultò del tutto fuori tempo, e infatti vero dibattito non ci fu, o appena una sua parodia, né si dettero interventi o spunti di qualche spessore. Tutto sommato, la risposta più diretta e in certo senso memorabile fu quella di Carla Benedetti, che sempre sul quotidiano fondato da Gramsci intimò al collega Luperini, senza tante perifrasi, di *vergognarsi*. La risentita intonazione morale caratteristica della *querelle*, che viene ciclicamente ripresa dai *media* sempre negli stessi termini di fondo lasciava intuire, da parte dei sostenitori delle nuove leve, che l'atto perpetrato dal critico era una sorta di infanticidio, per giunta di stampo passatista: le generazioni appena venute alla ribalta – provo a dedurre, tendenziosamente, dal-

l'andamento della polemica – erano sì sprovviste del bagaglio ermeneutico, storico e retorico che nei maestri del Moderno e nei loro seguaci si accompagnava all'*imprinting* ideologico epocale, quale avrebbe consentito una risposta all'altezza; ma per l'appunto quella leggerezza o incoscienza dei Giovani era un merito e non una colpa: si sa bene quali disastri furono il frutto delle Ideologie, e dunque bisognava lasciarli crescere in pace, gli emergenti, immuni da vizi antichi e nefasti. Che fosse loro dato tempo di farsi le ossa e, intanto, si godessero i propri successi e, perché no (si è sempre fatto), si spalleggiassero l'un l'altro con categorie solidali e generiche. Soprattutto, che se ne parlasse senza evocare antenati così opprimenti e ingombranti, né canoni per loro natura in via d'obsolescenza come quelli messi in mezzo da Luperini, adottati sì nei manuali e nei corsi universitari ma destinati presto a svanire come i vampiri alle prime luci del giorno (o a divenire polverosi monumenti, che è poi lo stesso). Bella forza, inoltre, mettersi al riparo di autori con gigantesche bibliografie sulle spalle, riviste dedicate, atti di convegni, meridiani, pleiadi e compagnia bella!

Non era però questo, a mio avviso, il punto interessante della *querelle*. Lo squilibrio generazionale e la *divide* bibliografica si potevano anche dare per scontati; più notevole è che le argomentazioni dei Giovani consistessero, il più delle volte, in mere esclamazioni o sarcastiche imprecazioni, oppure nell'elencare i nomi di autori la cui sola esistenza avrebbe dovuto fornire la prova del madornale errore critico di Luperini (la cui vera natura di aristocratico e nostalgico veniva così alla luce, esemplarmente, dopo anni di militanza agguerrita a sinistra). “Non è vero” – in sostanza la replica dei Giovani – “perché chi così pensa non è capace di vedere il Nuovo: e il Nuovo sono io”. E poi, non era forse in voga il Relativismo, almeno nell'evoluto Occidente? Dunque ognuno può ben dire la sua, ma per favore niente paragoni incongrui. Al di là di queste disarmate e invero disarmanti difese, tuttavia, ancora più ragguardevole è il fatto che l'atteggiamento di fondo, ovvero quello che dirò il Metodo Tautologico, abbia trovato una convalida e si potrebbe dire una legittimazione *e contrario*: non è mancato infatti chi, rovesciando le osservazioni di Luperini, ha per suo conto (e senza probabilmente nemmeno conoscerle) provveduto a confermarle, ma attribuendo un segno positivo al discorso, assunto sul versante dei Giovani. Penso al *pamphlet* intitolato *I barbari*, opera di Alessandro Baricco (Feltrinelli, 2008) con sottotitolo *Saggio sulla mutazione*, che

nonostante la spigliata postura teatral-profetica, di gusto un po' deterioro, non è privo di spunti di lettura del presente, quale almeno è offerto al lettore medio contemporaneo, lettore di «Repubblica», «L'Espresso» o altro foglio di ambito gradevolmente progressista. Cito un passaggio cruciale: «È spesso stupido dare una data precisa alle rivoluzioni, ma se penso al piccolo orticello della letteratura italiana, allora penso che il primo libro di qualità a intuire questa svolta, e a cavalcarla, sia stato *Il nome della rosa* di Umberto Eco (1980, bestseller planetario). Probabilmente lì, la letteratura italiana, nel suo antico senso di civiltà della parola scritta e dell'espressione, è finita. E qualcosa d'altro, di barbarico, è nato».

Non è il caso di discutere qui del romanzo di Eco, che per alcuni segna l'inizio del Post-moderno Italico. Interessa, invece, il fatto che Baricco accetti frontalmente la sfida apocalittica<sup>23</sup>, evocando scenari di rinnovamento solo in parte cognitivi ma destinati a disvelarsi sotto l'onda d'urto dei media, di internet, dei nuovi linguaggi. Sul punto della «mutazione», come la chiama Baricco, in fondo anche Luperini sarebbe d'accordo: solo che, come dicevo, quel che per lui era un fenomeno negativo, o meglio una testimonianza del declino, a Baricco pare l'irrompere di Altro, irriducibile alle categorie e ai criteri del passato e in quanto tale ancora da interpretare, ma di per sé inaggrabile sintomo delle trasformazioni in atto. Il Nuovo Barbarico, per Baricco, è di coloro che vengono dopo la «civiltà della parola scritta e dell'espressione», e la «svolta» che si lascia dietro un tale arnese è quella di chi scrive nella «lingua dell'impero», che si forma «in televisione, al cinema, nella pubblicità, nella musica leggera, forse nel giornalismo» (Ibidem). Ebbene, non mi sento di escludere che, quanto a questo, possa aver ragione Baricco. La mia domanda però è: come si può uscire da questo sfacciato Impero della Tautologia, da questa imbarazzante simmetria (pre-critica) i cui termini sono gli stessi (rovesciati) nella tesi e nell'antitesi? Non sarebbe, magari, augurabile sfuggire all'*empasse* delle contrapposizioni tanto frontali quanto bloccate? Non si danno, al riguardo, ricette pronte, né *authorities* imparziali. Ci sarebbe da esser contenti, in verità, se solo nei più giovani aumentasse il grado di consapevolezza e di capacità critica nei confronti dei meccanismi dell'industria culturale, e del braccio armato dei Media; se vi fosse meno acquiescenza, e più insofferenza e magari coraggio. Rammento l'esclamazione insieme dolente e ironica di Luigi Baldacci nel leggere le recensioni di un giovane

critico (tra i più seri e preparati) sulla produzione corrente, presa sin troppo sul serio nel suo incessante, industriale proporsi: «la moneta cattiva scaccia la buona!» – ma non vale il detto per buona parte della critica che si legge nei giornali e nei “supplementi culturali”? E quanto a questi ultimi, così come per tante riviste “specialistiche”, non è esercizio fin troppo facile riconoscere nel gioco dei consensi e dei silenzi una mappa di relazioni, filiazioni e complicità, quella tipica aria di chiuso che è del perenne provincialismo italiano, sempre in affannoso aggiornamento?

A chi volesse immaginare qualcosa in grado di aiutarci a uscire dallo stallo, non saprei suggerire niente di prescrittivo o di preconfezionato. Mi pare sempre utile il detto di quel tale, anzi di tanti, che recita: *l'interpretazione del mondo precede l'interpretazione del testo*. Banale, non è vero? Eppure ogni parola di quella frase così semplice, anzi semplicistica, va assunta in senso pregnante e problematico, e si sbaglierebbe chi pensasse di riporla tra i reperti di un paleo-marxismo o sociologismo seppellito dai tempi. Ricominciare dall'interpretazione del presente non vuol dire aderire a una data e prestabilita “concezione del mondo”, bensì – al contrario – porsi entro un orizzonte di ricerca, di scavo e di confronto (e anche eventualmente di tempi lunghi, in assenza di visibili compagni di strada); mettersi in situazione, quindi, verificare il lessico e ripensare gli strumenti, non credere agli schieramenti e alle formule, guardare al di là dei confini ereditati. Questo appare oggi urgente e necessario, in un contesto che sa definirsi solo con categorie postume (post-fordismo, post-moderno, post-comunismo, ecc.): c'è da sospettare, infatti, che proprio questa – come chiamarla? – *postumanza* sia un fenomeno strettamente legato a una codificata (e interessata, da parte di che “sta in alto”) assenza di prospettiva, complementare alla stanca metafora dei Barbari, con il suo conformismo falsamente travestito da disincanto. Se lo scenario, dietro la luccicante apparenza, è duro e scoraggiante, non è proprio contro di esso che si formerà il critico di cui abbiamo bisogno? E così, lo scrittore che saprà parlarci; il quale, come scriveva Marcel Proust, «dovrà preparare il proprio libro minuziosamente, con costanti raggruppamenti di forze come per un'offensiva, sopportarlo come una fatica, accettarlo come una disciplina, costruirlo come una chiesa, seguirlo come un regime, superarlo come un ostacolo, conquistarlo come un'amicizia, supernutrirlo come un bambino, crearlo come un universo, senza trascurare quei misteri che probabilmente hanno la loro spie-

gazione soltanto in altri mondi e il cui presentimento è quel che più ci commuove nella vita e nell'arte...».

E questo è tutto.

2004

1. H. Pinter, *Il ritorno a casa*, in Id., *Teatro*, Torino, Einaudi, 1972, p. 385.
2. Ibidem.
3. A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 22.
4. Ivi, pp. 47-48.
5. G. Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1996, p. 140.
6. K. G. Just, *Caratteristiche, contenuti e forme del saggio*, in *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di S. Benazzi e P. Pullega, Bologna, Cappelli, 1989, p. 75.
7. C. Dionisotti, *Storia e geografia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 88.
8. Ibidem.
9. A. Berardinelli, *La forma del saggio* cit., p. 177.
10. T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, p. 6.
11. P. V. Mengaldo, "Critica" e scuola, in *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999, p. 96. Sul tema della critica attuale è di particolare spessore ed efficacia l'intervento di Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.
12. F. Fortini, "Critica", in *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere. Breve guida a un buon uso dell'alfabeto*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 162.
13. T. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, a cura di G. Manzoni, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 33.
14. Su Adorno e la musica "popolare" vedi T. W. Adorno, *Sulla "Popular music"*, a cura di M. Santoro, Roma, Armando, 2004 (in particolare la "Presentazione del curatore", pp. 35-43).
15. T. W. Adorno, *Il carattere...* cit., p. 10.
16. F. Fortini, "Critica" cit., p. 159.
17. Tale è la definizione del prodotto culturale nella cornice della società "iper-industriale" secondo B. Stiegler, che riprende il termine da Husserl (cfr. B. Stiegler, *De la misère symbolique. I. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004. Una sintesi in B. Stiegler, *Soffocando il desiderio, le industrie culturali liquidano l'individuo*, in «Le monde diplomatique-il manifesto», XI, 6, giugno 2004, pp. 16-17).

18. Vale la pena rammentare che “jockey” è l’italiano “fantino”: il concetto è che il presentatore porta alla vittoria il suo “cavallo”.

19. Lu Hsün, *Prima che arrivi il genio*, in *La falsa libertà*, a cura di E. Masi, Torino, Einaudi, 1968, p. 40.

20. N. Hornby, *Genealogia della lettura*, «Internazionale», XI, 544, 18-24 giugno 2004.

21. R. Luperini, *Intellettuali, non una voce*, «L’Unità», 18 febbraio 2004.

22. Tra le eccezioni recenti va rammentato almeno G. Ferroni, *Scritture a perdere*, Bari, Laterza, 2010.

23. Sul tema rinvio al mio *L’interruzione*, qui alle pp. 129-136.

# I guanti di Maroni

Nel 1781 il capitano Luke Collingwood, al comando della nave negriera *Zong*, ordinò di gettare a mare, al largo dei Caraibi, centotrentadue africani vivi e incatenati ai loro ceppi. Motivo della decisione: la nave era fuori rotta, a corto di cibo e d'acqua, e il suo carico umano – più precisamente, la *merce* – sempre più avariato, sarebbe perito prima di giungere a destinazione, ragion per cui l'assicurazione non avrebbe pagato lo spettante ai padroni della nave. A essere pagata era infatti solo la quota per le “perdite in mare”<sup>1</sup>. Ciò che portò alla ribalta il caso fu il processo che seguì, a Londra, rifiutandosi appunto l'assicurazione di pagare le “perdite” dello *Zong*. Dell'episodio esistono resoconti e documenti di archivio; a esso si riferiscono studi assai rilevanti nella storia dell'abolizione della schiavitù (1838 in Inghilterra). Ma la storia dello *Zong* è nota anche perché ispirò a Turner uno dei suoi quadri più famosi, *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying-Typhoon Coming On*, comunemente conosciuto come *The Slave Ship*, esposto per la prima volta a Londra nel 1840, nel pieno della campagna abolizionista (allora la tratta degli schiavi era ancora fiorente negli Stati Uniti e negli imperi coloniali portoghese e spagnolo). Probabilmente, secondo Simon Schama, oltre che dalla storia dello *Zong*, all'epoca riproposta in racconti e *pamphlets*, Turner fu influenzato anche da cronache più recenti, come quelle relative all'African Squadron, la flottiglia della marina britannica impiegata per la caccia alle navi negriere: «si era saputo» – scrive Schama – «che, incalzati dalle navi britanniche, gli schiavisti, sia per guadagnare velocità e sfuggire all'inseguimento, sia per sbarazzarsi delle prove che, se raggiunti, li avrebbero incriminati, gettavano a mare il loro carico di schiavi»<sup>2</sup>. Al quadro di Turner dedicò una pagina celebre John Ruskin, che nel primo volume dei *Modern Painters* lo definisce «la più nobile opera» del pittore inglese, e anzi «la più nobile marina mai dipinta da un pittore»<sup>3</sup>. Ruskin puntò tuttavia l'attenzione sulla tecnica con cui Turner riusciva a rendere gli effetti di luce e movimento della scena rappresentata, ed erano perciò soprattutto il mare e la natura, non la tragica fine degli schiavi, al centro del suo commento. Alla nave negriera e alla sua truce storia *Modern Painters* dedica solo una breve nota a piè di pagina. Qualche anno fa, una fotografia che per un po' suscitò qualche scandalo ritraeva la

spiaggia di Lampedusa, a mezzavia tra Africa e Italia: vi si vedevano alcuni villeggianti intenti ad abbronzarsi e, un po' discosto, il cadavere di un "migrante" restituito al bagnasciuga dal mare. Uno dei tanti, approdato per il gioco delle correnti a un lido riservato al *relax* di turisti e amanti della "natura incontaminata": naufragi veri di "carrette del mare", o procurati da zelanti "scafisti", sono infatti all'ordine del giorno nell'*ex Mare nostrum*, ma per lo più i cadaveri hanno il buon gusto di restare al fondo, senza turbare le vacanze dei villeggianti. Nella foto, comunque, non era traccia dell'«ombra della morte» evocata da Ruskin (alludendo a Macbeth) per la marina di Turner, e tanto meno tifoni all'orizzonte: quel pacco di ossa e carne avariata era solo un'intrusione, o meglio un'imperfezione, presto rimossa, nell'immagine mille volte rivista nelle agenzie di viaggio: spiaggia, pieno sole, mare azzurro, corpi ben sani e levigati.

Più recentemente, su «Paris-Match» sono state pubblicate alcune fotografie che documentano l'accoglienza riservata dagli agenti della Guardia di Finanza italiana ai migranti che una nave di pescatori, il *Bovienco*, aveva salvato dal naufragio al largo di Lampedusa. I militari italiani indossano i guanti, particolare che spicca per il contrasto con la pelle degli africani respinti in Libia. Così inizia il servizio, intitolato *Immigrants: le rêve brisé*<sup>4</sup>:

Il croyait [il migrante] quitter l'enfer, il y est replongé. L'Italie le reconduit sur le continent qu'il a fui avec ses 79 compagnons d'infortune. Pour la première fois, des immigrés africains sont refoulés à la matraque et remis à la brutalité des geôliers libyens, sous les yeux des nos reporters. En 2008, 36900 "naufragés" se sont échoués aux abords de l'île de Lampedusa. Pour endiguer ce flux, Silvio Berlusconi a fait voter une loi, au mépris des droits de l'homme, qui requalifie la demande d'asile en délit passible de dix-huit mois de prison. L'an passé 3 immigrants sur 4 avaient déposé une demande d'asile politique: 50 % avaient été acceptées. Depuis, un accord a été signé avec Kadhafi, les expulsés sont ramenés à Tripoli sans que leur sécurité et leur dignité les plus élémentaires ne soient garanties. Mais il n'y a pas de barrage contre la misère. À Tripoli, il n'y aura plus de photographes pour témoigner...

La procedura con cui è rifiutata l'accoglienza ai migranti ha un nome: *respingimento*. Fino a oggi desueta, la parola è diventata improvvisamente popolare: impiegata dal legislatore e dai giornali, dai politici e dai cittadini

della Repubblica. Non sappiamo a chi si debba tale nomenclatura; per certo però la parola-chiave è associata al Ministro dell'Interno del governo italiano, Roberto Maroni, di cui illustra la concreta devozione alla sicurezza del Paese.

Il Grande Dizionario della Lingua Italiana registra per questa parola due accezioni, una generica e l'altra tecnica: 1) «spinta all'indietro, in direzione opposta»; 2) «rinvio di una lettera al mittente». La tipologia linguistica evoca immediatamente la tipica aura burocratica italiana: vi si può cogliere una parentela con il lessico che agenti e appuntati maneggiano con goffaggine stilistica, ma non senza una certa sadica voluttà, nelle questure della penisola. In questo senso il termine conserva l'impronta della plurisecolare stirpe degli "azzecagarbugli" e dei legiferanti, e si colloca così in un tempo lungo, che rinvia a un potere distante e minacciosamente imperscrutabile, ottuso e malefico; tuttavia è da aggiungere che nell'uso corrente la connotazione generica indicata dal Dizionario è specificata da quella tecnica (di ambito esplicitamente "postale"), che lascia affiorare, in forma di metafora, un contenuto di verità. Una verità che appartiene al senso ideologico profondo, anzi al piano viscerale dell'ideologia: qualcosa che precede perfino il razzismo, in quanto si fonda sul piano brutalmente economico che regola l'esistenza degli individui nell'odierno Mercato Globale. Rinvii al mittente (con i guanti): questa è propriamente la ventura dei migranti. Che tornino alle loro terre di miseria, di carestia, di guerre, di Aids o Ebola: al *niente* da cui sono venuti, e che vogliamo rimuovere dallo sguardo. Con la sua faccia da ometto da banco dei pegni, nascosta e ammodernata dagli occhiali alla moda dell'anno scorso, il Ministro degli Interni amante del *jazz* ci fa sapere che d'ora in poi i nostri surfisti non avranno da temere pacchi dispersi tra le onde.

Quando venne in uso nei media l'espressione *extraordinary renditions* Salman Rushdie scrisse un articolo con il titolo *Ugly phrase conceals an uglier truth*<sup>5</sup>. Lo scrittore vi denunciava l'intento mistificante che presiedeva alla "brutalizzazione" del linguaggio operata con tale parola, e faceva i casi di analoghe espressioni, come *pulizia etnica* o *soluzione finale*. Altri esempi potremmo aggiungere, estraendoli dal campionario di ipocrisie e rimozioni della storia patria: per esempio, per restare all'Africa, in merito all'uso degli «aggressivi chimici» da parte dell'aviazione nella guerra colonialista in Africa Orientale; ma già nel suo *Goodbye to all that* Robert Graves notava come

nelle comunicazioni dello stato maggiore agli ufficiali inglesi al fronte sulla Somme l'uso del gas fosse definito «rilascio dell'accessorio»<sup>6</sup>. Eufemismi, ma di un genere particolare. Genere legato insieme alla civiltà di massa e alla guerra, dichiarata o meno, dai governanti – fascisti, nazisti o sedicenti democratici – e destinata ad annientare l'*altro*. I protocolli nazisti ne sono solo l'esempio più conseguente. Il guscio terminologico neutralizza il nucleo abietto e inumano, mantiene le distanze – diciamo che usa, linguisticamente, i guanti – restando sul piano “tecnico”, e così consentendo un margine di ottenebramento, un'autoassoluzione che segna l'ingresso nella zona grigia della coscienza che ha permesso Auschwitz. Il saggio di Th. W. Adorno intitolato (appunto) *L'educazione dopo Auschwitz* si conclude con questa osservazione:

Walter Benjamin mi chiese una volta a Parigi, durante il periodo del nostro esilio politico, quando io ritornavo ancora sporadicamente in Germania, se là ci fosse un numero sufficiente di aguzzini pronti a eseguire i comandi dei nazisti. C'era. La domanda ha tuttavia una sua profonda ragion d'essere. Benjamin intuiva che gli uomini che materialmente commettevano quegli orrori, al contrario degli assassini da tavolino e degli ideologi, agivano in contrasto coi loro interessi immediati, e assassinando gli altri, diventavano assassini di se stessi<sup>7</sup>.

Ha fatto bene Turner a non mettere in primo piano gli schiavi annegati nel mare dei Caraibi, e a fornire il vasto quadro d'insieme: onde («ampio sollevarsi dell'oceano intero», scrive più precisamente Ruskin), e tramonto, ombre fonde e vascello in corsa verso la tempesta «con le esili alberature che si stagliano contro il cielo in linee sanguinose». E ha ragione Schama, nel suo commento al dipinto, a ricordare che l'artista («come Goya nei *Disastri della guerra*») non voleva offrire «la bellezza», quanto piuttosto «farla a pezzi»: quel «tronco semisommerso di un'afriicana nuda, di cui soltanto una gamba si leva impotente e terribile in aria, mentre il corpo enfiato ondeggia oscenamente sotto la superficie dell'acqua»<sup>8</sup> doveva stare dentro un ampio e drammatico movimento, essere portata via e per sempre, appena una cosa – un particolare, un *dettaglio* – tra i ceppi, gli squali e le onde. Solo così la condanna poteva essere impietosa, totale, e insieme richiamare una redenzione.

Poco prima dell'arrivo del *Bovienzo*, a largo di Lampedusa era rimasto bloccato per quattro giorni il cargo turco *Pinar*, al quale sia le autorità di Malta sia quelle italiane avevano negato l'ingresso nelle rispettive acque territoriali. A bordo centoquarantatre migranti, recuperati da barconi alla deriva; e il cadavere di una donna incinta, che l'equipaggio non aveva fatto in tempo a salvare. «È l'ordine più infame che abbia mai eseguito»: così si è espresso un militare delle motovedette italiane che hanno riportato in Libia i migranti. «Un successo», e più ancora «una svolta storica» ha commentato il Ministro degli Interni. Con che parole il capitano Collingwood avrà argomentato le proprie azioni, per ricevere il premio dell'assicurazione? Comunque sia, egli morì prima che il processo giungesse a compimento. Ha fatto la sua parte, è entrato nella storia. Ora tocca all'ometto del banco dei pegni. La domanda che ci riguarda è quindi: quanti aguzzini sono pronti a eseguire gli ordini?

24 giugno 2009

1. L'episodio è ampiamente ripreso nell'opera di Paul Gilroy, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Roma, Meltemi, 2003 (ed. orig. London-New York, 1993). Tra gli studi recenti sul tema segnalo, sulla scia soprattutto di Glissant, Ian Baucom, *Specters of the Atlantic* («The South Atlantic Quarterly», Winter 2001, pp. 61-82).

2. Simon Schama, *Il potere dell'arte. Le opere e gli artisti che hanno cambiato la storia*, Milano, Mondadori, 2007, p. 268.

3. John Ruskin, *Pittori moderni*, a cura di G. Leoni, Torino, Einaudi, 1998, I, p. 480. Vedi Paul Gilroy, *Art of Darkness, Black Art and the problem of belonging to England*, «Third World: Perspectives on Contemporary Art & Culture» (Spring 1990), 10, pp. 45-52. Il dipinto si trova al Boston Museum of Fine Arts.

4. François de Labarre, «Paris Match», 14 Mai 2009. Disponibile in linea: <http://www.parismatch.com/Actu-Match/Monde/Actu/Immigrants-le-reve-brise-95709/> [19/05/2009].

5. Salman Rushdie, *Ugly phrase conceals an uglier truth*, «The New York Times», January 12, 2006. In linea: <http://www.smith.com.au/articles/2006/01/09/1136771496819.html> [11/06/2009]. L'articolo è apparso in traduzione italiana su «Repubblica», 09/01/2006, pp. 1-17.

6. Robert Graves, *Good-bye to All That. An Autobiography*, New York-London, Jonathan Cape and Harrison Smith, p. 179 (trad. it. *Addio a tutto questo*, Casale Monferrato, Piemme, 2005, p. 171). L'espressione inglese è «discharge of the accessory»; Graves aggiunge in nota che «fu emanato un ordine speciale che impartiva severe punizioni a chiunque usasse termini diversi da “accessorio” per indicare il gas». (Ibidem). Per l'uso dell'iprite nella guerra d'Etiopia vedi Angelo Del Boca, *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia*, con contributi di G. Rochat, F. Pedriali e R. Gentilli, Roma, Editori Riuniti, 1996.

7. Theodor Wiesengrund Adorno, *L'educazione dopo Auschwitz* [1966], in Id., *Parole chiave. Modelli critici*, Milano, SugarCo, 1974, p. 142.

8. S. Schama, *Il potere dell'arte...* cit., p. 269.

# Un libro di Bellocchio

1. Ventiquattro anni sono passati da quando, nel 1984, «quaderni piacentini» cessò le pubblicazioni, quaranta dal momento della sua maggiore diffusione, quel Sessantotto di cui è da poco ricorso il macabro anniversario. E quali anni: tali da cambiare lo scenario (sociale, culturale, economico) così in profondità, nel nostro paese come altrove, al punto che non solo le persone ma tutto un insieme di categorie, nozioni acquisite, schemi e elaborazioni di ordine intellettuale sembrano ormai non tanto invecchiati quanto irriconoscibili, come quei invitati alla *matinée* dei Guermantes di cui parla l'ultimo tornante della *Recherche*. Eppure, ancora oggi, se qualcuno nomina Bellocchio non c'è scampo: subito scatta l'associazione con i «quaderni piacentini».

Perché stupirsi, si dirà. La rivista non l'ha fondata e diretta lui, insieme a Grazia Cherchi (e poi Fofi)? Non ne è indiscutibile l'importanza per la formazione della “nuova sinistra”, e più in generale per il rinnovamento della cultura italiana in quegli anni? E non lo è anche la sua indipendenza da partiti e conventicole, memorabile eccezione tra le pubblicazioni italiane di cultura? Non vi hanno collaborato, infine, i migliori ingegni del periodo?... Tutto vero: il “mito” dei «quaderni» ha solide fondamenta, e solo chi è prevenuto – oppure è uno dei tanti torvi o giulivi ravveduti della “generazione del Sessantotto” – può disconoscerlo. Nondimeno, quando l'intervistatore o il recensore di Bellocchio attaccano la solfa, ogni volta con la storia della rivista, con le rievocazioni di maniera, gli episodi e le polemiche e gli slogan del tempo che fu, è difficile non avvertire che così facendo si prepara il lettore a consumare un personaggio, e che a sua volta questa operazione, con l'annesso elogio dell'“eretico”, dell'“irregolare” e “anticonformista”, è la premessa per falsare, ridurre e infine addomesticare il nucleo più scomodo della scrittura di Bellocchio, la cui ironia non vuol essere né un gioco intellettuale, né un esercizio di disincanto per cinici a corto di battute, bensì una forma di denuncia. Falsare e ridurre: perché il radicalismo di Bellocchio ha uno spessore e un albero genealogico le cui matrici si situano ben oltre il periodo in cui si è soliti fissarne i contorni. Addomesticare: perché lo storicismo di stampo ebdomadario e la seduzione del ritratto (e lo stesso mito dei «quaderni»), con quel tanto di stereotipato e seriale che è di certe presentazioni, sono come i

*jingles* che accompagnano la promozione del prodotto, sortilegio fasullo e conciliante, complice dell'oblio. Ma i libri di Bellocchio hanno un loro modo di tirar dritto, e di – si può dire? – desintonizzarsi dalle facili musiche dell'industria culturale: sono consapevoli che, per questo, c'è un prezzo da pagare, una specie di tacito esilio, ma è per l'appunto dei modi dell'oblio indotto e coltivato, della faconda dimenticanza e delle sue mirate rimozioni che vogliono parlarci. E se riescono a farlo, sarà forse perché, quanto più sono composti di frammenti legati al tempo e rivolti al contingente, tanto più sanno di avere dalla loro quel che all'industria culturale è geneticamente negato: la durata, a sua volta inseparabile dallo stile (decrepita, o meglio arcaica parola, che l'opera di Bellocchio ci richiama con ostinazione alla mente).

Il libro, il sesto dell'autore lungo oltre quarant'anni, s'intitola *Al di sotto della mischia*, (sottotitolo *Satire e saggi*). Come esplicitato dal testo omonimo (p. 180), il titolo è una citazione da Norberto Bobbio, che in un'intervista del 1993 dichiarava appunto, a sua volta variando un titolo di Romain Rolland (*Au-dessus de la mêlée*, 1914), di sentirsi ormai «al di sotto della mischia», in quanto appartenente alla «generazione degli sconfitti». Ora Bellocchio, nato nel '31, non appartiene alla generazione di Bobbio (anche se in lui sembra abitare da sempre un antenato di se stesso); sente però di dividerne il pessimismo di fronte alla «catastrofe» del paese. La trafila delle citazioni evoca dunque il tema civile ma, allo stesso tempo, prende atto che quel tema è sotto scacco e coniugabile solo in negativo e in termini paradossali. Titolo azzecatissimo, perciò; e a chi osservasse che, sopra o sotto, la prospettiva è pur sempre di chi si distanzia dalla *mêlée*, andrà spiegato che in verità, anche se vi si parla senza remore di «sfiducia e stanchezza, pessimismo e acciacchi» (Ibidem), in queste pagine non c'è nulla di estenuato o fiacco, né lo sguardo che le muove è di chi si tira fuori, rinuncia o abdica. Occorre piuttosto, per cogliere il piano su cui si pone quello sguardo (e la piega amara dell'*humour* che l'attraversa), capire il senso e la profondità della sconfitta<sup>2</sup>, che coinvolge non una ma diverse generazioni e non è tanto del ceto intellettuale (che si sa nel nostro paese abilissimo nei travestimenti e nei galleggiamenti) ma di chi sta "in basso"; di quelli che, come scriveva Mark Twain (riprendendo il Vangelo: *Mt 4, 16*), «siedono nelle tenebre»<sup>3</sup>. Se il saggismo di Bellocchio presuppone l'individuo isolato, non avrebbe infatti trovato la sua forma senza un solido ancoraggio agli sconfitti, ai silenziosi e ai dimenticati: ecco perché per prima

cosa, contro gli ammiratori di tanta sua ironica “cattiveria”<sup>4</sup>, è opportuno richiamare il fondo grave di questo scrittore, la sua appassionata e indocile partigianeria. Un epigramma (o si potrebbe dire “rifacimento”) che si legge in *Dalla parte del torto* è anch’esso di derivazione evangelica (Mt 5, 6) e recita: «Beati quelli che hanno fame e sete di giustizia, perché saranno giustiziati».

2. Ho appena parlato di “forma”. Il termine può sembrare strano o forzato per libri come quelli di Bellocchio, che accolgono frammenti diaristici di varia consistenza, prose polemiche e narrative, interventi di ambito letterario e storico, notazioni di costume, aforismi. Data anche la scarsa attenzione loro tributata – il che è illuminante, di per sé, su cosa sia la critica oggi – merita dare un’occhiata, sia pur rapida, al modo in cui essi sono organizzati.

Proprio a partire da *Al di sotto della mischia*, uno dei pochi interpreti di Bellocchio, Gianni D’Amo<sup>6</sup>, ha osservato che è tipica dell’autore una certa resistenza alla stessa forma-libro. Non lo testimonia solo il fatto che tutti i suoi libri sono raccolte di testi pubblicati in precedenza, ma – a me sembra – la diversa struttura che essi, pur sempre composti del medesimo materiale (interventi su rivista), possono assumere: per esempio, mentre *L’astuzia delle passioni*<sup>7</sup>, del ’95, è interamente composto di articoli e saggi apparsi tra il 1962 e il 1983 ordinati in senso cronologico, *Eventualmente* (’93) dispone alfabeticamente in base al titolo i suoi pezzi, marcatamente miscelanei ma in larga prevalenza brevi, con il deliberato intento di sottolineare l’arbitrio della struttura complessiva e smentire, così, la suggestione di «qualsivoglia intenzione o disegno», evitando al lettore «il fastidio di cercare quel che non c’è» (p. 8). Si potrebbe obiettare che proprio l’arbitrio dell’ordine comunque imposto finisce per contraddire la natura dei testi (lo *status* erratico del frammento), interferendo con il loro legame con il tempo, così come, per converso, il lettore di *Dalla parte del torto* che affronta a ritroso l’*Astuzia* può rimpiangere, in quel libro, che pur annovera tanti memorabili interventi<sup>9</sup>, la minor presenza di dislivelli e scarti e la tipologia ortodossa, meno personale, dell’impianto. Di fatto, una sorta di fluidità sembra appartenere alle raccolte (tanto che uno stesso testo può circolare da una all’altra): estro, occasione, discontinuità, casualità, mescolanza di generi sono gli elementi che, in una

dialettica aperta di concentrazione e dispersione, ne sostanziano la forma, dando il tono all'insieme.

Il luogo in cui questa dialettica si palesa in pieno, quasi esplodendo, è *Dalla parte del torto*, i cui testi (pubblicati su «Diario») risalgono tutti alla seconda metà degli anni Ottanta: è il periodo in cui, scrive Bellocchio nell'*Avvertenza*, «credevo di aver toccato il fondo del pessimismo»<sup>10</sup>. Credeva: ma, quanto al fondo, è sempre possibile, si potrebbe aggiungere dalle vette del nuovo Millennio, di andare ancora più *sotto*, e anche la forma deve prenderne atto, l'ironia regolarsi su un tempo diverso. A conferma dei versi di Saba (da *Per una favola nuova*), l'anacronismo si trasforma in principio esistenziale:

Ogni anno un passo avanti e il mondo dieci  
indietro. Al fine son rimasto solo.

Così se in *Dalla parte del torto* le ferite del presente e del passato prossimo ancora bruciano, e la «pappa del tempo», per usare un'espressione di Anders, è così repellente da esaltare, in qualche modo, la reattività dell'autore, stimolando la parodia e l'istinto polemico (il libro va riletto oggi, per capir meglio cosa son stati quegli anni), poi la solitudine diventa tale che la distanza tra l'io e il mondo modifica la prospettiva, diminuendo l'escursione stilistica dei frammenti. In *Al di sotto della mischia* più accentuatamente che nei libri precedenti, il tono generale – non solo il titolo – rinvia a una condizione di sommerso: questo, si direbbe, lo stato in cui si levano la protesta ironica e il gesto di sarcastica insofferenza di Bellocchio, che se ora è più incline alla notazione diaristica, e meno al tagliente aforisma, non per questo attenua la pregnanza e l'efficacia dei suoi testi: anzi. Il peso di una massa informe e tranquillamente eterodiretta, incurante e soddisfatta grava su chi è *au-dessus* e reagisce per rispetto di sé e degli altri sommersi: nell'ironia è perciò un presagio di ultima spiaggia, di margine estremo e quasi un'aria da epitaffio; alle sue battute, che tali non sono ma conclusioni di un ragionamento, si ride sapendo che c'è poco da ridere.

Stare di sotto è anche stare con i fantasmi, soggiornare nei pressi dell'*outre-tombe*. Ora come sempre, tuttavia, la scrittura non ha alcunché di scomposto; è ferma e limpida, e recalcitra a ogni forma di cooptazione da parte di chi sta sopra, poiché la cultura di cui è nutrita non prevede di opporre al discorso

dominante (o meglio *incombente*) una retorica sgargiante, né seducenti e sfarzose metafore, bensì la chiarezza e l'asciutta intelligenza, che con poche parole bastano a smontare la trionfante sicumera dei vincitori. Può sì capitare che, a questo scopo, il discorso esiga talora un più ampio respiro, come in *Chi perde ha sempre torto* (del '91, sul processo contro «Lotta continua» per l'omicidio Calabresi), a fungere da testimonianza e da requisitoria contro la storia riscritta e mistificata, o che sia la figura di Pasolini, magistralmente ritratta in *Disperatamente italiano*, a disegnare, in controluce, il paesaggio dei nostri anni, nondimeno il motto di Bellocchio resta quello di un suo antenato che raccomandava: «Non scrivete un libro su soggetti che possono essere esauriti in un articolo di un settimanale, e di due parole non fate un periodo. Quello che un imbecille riesce a dire in un libro sarebbe sopportabile se lo dicesse in tre parole»<sup>11</sup>.

Entro questa cornice rigorosamente “economica”, un moto d'*impromptu*, anche quando la disposizione è frutto di selezione *a posteriori*, presiede allo strutturarsi dei libri in *journal*, diario, *sketch-book* e zibaldone più simile a quelli di un artista, seppure i frammenti assumano talora tonalità da *pamphlet*, che non alle raccolte saggistiche, più compatte e costruite, di scrittori-intellettuali come Fortini, Pasolini o Calvino (ai cui temi, e al cui spessore morale, egli è peraltro così prossimo). Proprio per questo *Oggetti smarriti*<sup>12</sup> ('96) che semplicemente ripropone la sequenza degli interventi di una rubrica settimanale<sup>13</sup>, corrisponde benissimo al vagabondare metodico e disobbediente dell'autore, che riscopre *in itinere* – lo spiega l'*Introduzione* – i passaggi costitutivi della sua formazione, realizzando così una delle più belle autobiografie indirette che si sono lette da molti anni<sup>14</sup>. Sarà il diverso rapporto che il genere “rivista” – ormai, diciamolo, pressoché defunto – intrattiene con il tempo, a farne lo strumento privilegiato di Bellocchio? O l'esser lui, come sostiene Cases, il «primo giornalista di idee» di un'era poi degenerata nell'«odium antiideologico?»<sup>15</sup> e (si aggiunga) nell'opinionismo? Comunque sia, una renitenza, una forma di diffidenza nei confronti del libro la si può cogliere anche in quanto egli scrive nella *Prefazione all'Astuzia delle passioni*, dov'è spiegato che quel libro doveva costituire la sua prima raccolta, in quanto già pronto all'inizio degli anni Ottanta (prima, quindi, di *Dalla parte del torto*, 1989, e di *Eventualmente*, 1993) e poi non pubblicato se non un lustro dopo:

Il libro era stato approvato dall'editore [Einaudi], il contratto firmato, dovevo solo aggiungere una prefazione. Che non scrissi mai. Senza ammetterlo, non volevo che il libro uscisse<sup>16</sup>.

I letterati mettono spesso in scena eleganti pantomime sul tema delle mancate pubblicazioni e degli esordi, in genere fornendosi calibrate giustificazioni *ex-post* o alibi pregnanti, legati a un predestinato itinerario spirituale. Non pubblicare è comunque una sorta di rituale propiziatorio, il momento negativo di un'affermazione (*in fieri*); un passaggio a vuoto messo accuratamente a profitto. Non direi sia questo il caso: il rifiuto («non scrissi mai») ha in Bellocchio motivazioni profonde e in un certo senso permanenti, che saranno conservate stabilmente nell'officina d'autore. C'è in lui un lasciar perdere, una distanza anche nei confronti di sé che da una parte porta a ridimensionare il proprio ruolo, dall'altra potenzia il lavoro della negazione; e forse non è un caso se l'impegno pratico per l'allestimento dei «quaderni», a un certo punto, ha preso nettamente il sopravvento sull'attività di scrittore e di critico. Intossicati di *media* come siamo, non riusciamo nemmeno a immaginare un modo d'essere intellettuale che non contempra presenza sulla scena e che, invece, tanto più presuppone la profondità, tanto più persiste nel distanziarsi dall'apparenza, per tener aperto un dialogo fecondo con zone mute o inesplorate, stabilire rapporti con menti eterodosse, indovinare nuove mappe del presente. L'episodio relativo all'*Astuzia* dovrebbe, allora, mettere in guardia sia chi tende a identificare *tout court* l'autore con l'intellettuale militante, sia chi all'opposto ne enfatizza la pigrizia come scrittore in proprio e l'intento – da lui stesso sottolineato<sup>17</sup> – di estraniarsi rispetto al dibattito culturale corrente.

Come conciliare, poi, istanze così contraddittorie? Certo, l'epoca dei «quaderni» (anni Sessanta e Settanta) e quella di «Diario» (ottanta), le due riviste fondate da Bellocchio, sono nella loro fisionomia (diciamo così) psicosociale già una risposta a questa domanda, corrispondendo a momenti diversissimi nella Storia recente del nostro paese; ma si faccia caso alla linea di continuità tra i due titoli: ambedue di basso profilo, tutt'altro che altisonanti o «impegnati». Date le coordinate culturali del fondatore, è legittimo richiamare a loro progenitori «L'istante» di Kierkegaard e «La fiaccola» di Kraus, ma questa nobilissima genealogia, pur significativa della strettissima relazione (quasi identificazione) tra scrittore e rivista, avallerebbe alla fine un'idea di segno

presenzialista, “attivista” e quasi oratorio, mentre va ribadito che anche quando è più apertamente polemico e la *pointe* dell’ironia è più aguzza, egli sembra manifestarsi così, se non suo malgrado, con un vago sconcerto per dover intervenire, come per un non più rinviabile contrattacco – dopo aver troppo sopportato (e con ciò aver dato prova di tolleranza) – alla plateale invadenza dell’ipocrisia, e in particolare alla mancanza di senso del ridicolo di chi occupa il proscenio (il caso più vistoso è rappresentato, in *Dalla parte del torto*, da Umberto Eco, ma Bellocchio è capace di scovare dei tratti risibili persino in un autore come Bertolt Brecht).

C’è come un sostrato di *omissis* (o magari di *no comment...*) a far da tessuto connettivo all’affiorare episodico e discontinuo della voce dall’al di sotto; voce che detta beffarde epigrafi a un presente imperturbabile e indaffarato nella sua losca o semiconscia *routine*. Sul lungo periodo, e a prescindere dalla diversa conformazione dei libri, sia la scelta per l’attenuazione, sia l’accento sarcastico dominante in tante pagine, si possono leggere, in filigrana, come risposta istintiva ai modelli cristallizzati e pressoché connaturati, antropologicamente, alla società italiana, d’intellettuale: da una parte il letterato narcisista-elegiaco, legato a confraternite ma separato dal mondo concreto in cui si svolgono le esistenze degli uomini; dall’altro l’*opinion-maker* saccente e al tempo stesso servile. Il senso delle proporzioni che fatalmente affligge Bellocchio – a prender troppo sul serio certe caricature si rischia non solo di perder tempo, ma per così dire di auto-opprimersi inutilmente – non è un riflesso snobistico, quindi, ma se mai claustrofobico, in quanto ha a che fare con il dislivello tra il mondo piccolo, chiuso, prevedibile, vociante, serio e autoreferenziale della cultura nostrale e quello vasto, aperto, inesauribile di cui la cultura vera è espressione. E proprio a questo punto, a me pare, interviene quel che vorrei chiamare, un po’ provocatoriamente, il versante “romanzesco” della sua scrittura.

Mi spiego. È noto, ma nondimeno sottovalutato, il fatto che l’esordio di Bellocchio sia avvenuto con un libro di racconti: *I piacevoli servi*, del 1966<sup>18</sup>. Riletto oggi, è un libro che colpisce per la prensilità nei confronti dei gerghi sociali e per il modo in cui l’io narrante si mimetizza in una voce, a essa asservendo trame ed effetti di realtà: una disposizione infrequente nella tradizione italiana, e più presente, per esempio, in quella inglese (*Vanity fair* è un titolo che suona in qualche modo familiare al lettore di Bellocchio), che a sua

volta conferisce al testo una spiccata impronta “dialogica” nel senso di Bachtin, ovvero una permeabilità alle ideologie che però non comporta un annullamento in esse. Che c’entra tutto ciò con il saggismo? Nel caso di Bellocchio c’entra non poco, perché l’ipersensibilità per la sfera ideologica s’incarna nei suoi testi in personaggi, figure, dialoghi, e l’aforisma non è che la concrezione istantanea, la fissazione del movimento che aderisce al vissuto e, nell’aderirvi, scopre il carattere sociale (socialmente necessario, direbbe Adorno) dell’apparenza, la sua irrigidita nervatura epocale. Anche in *Al di sotto della mischia* è dal vissuto, o da un modo di dire che rinvia a strati memoriali e sociali, che traggono origine gran parte dei frammenti: *Pensare in grande*, *Il vecchio Ettore*, *Mazzini*, *Gratis*, *La merda in cattedra...*, e senza quei miniracconti in cui niente è di troppo e tutto è essenziale, sino a far precipitare la storia in parabola, l’accensione polemica degli altri pezzi (con le tirate e i cataloghi di nefandezze che finalmente rispondono all’insolenza del mondo) avrebbe molto minore efficacia, proprio perché quanto è limitato all’agenda culturale e al dibattito intellettuale può sempre cadere nel ricatto dell’astrattezza e nel gioco dialettico della combriccola (globalizzata) dominante. Egli – l’io come strumento di questa operazione – può limitarsi a aprire per un attimo il sipario sulla scena, per uno scambio di battute o una telefonata intercettata per caso (si legga *Due voci*), ma questo – una luce romanzesca, densa e abbreviata, che giunge d’un tratto sul palcoscenico – è sufficiente a far balenare una serie di quinte, per cui senza accorgercene vediamo il presente in altra luce (e il nostro passato in esso), ed è un po’ come se dietro a Beckett («Non ho parole» «Ben detto!») o Pinter ritrovassimo d’un tratto Cechov, sempre senza allontanarci da un orizzonte domestico o familiare. Già questo, quanti altri han saputo farlo, in Italia? E se questo affiorare di quinte, questo versante romanzesco-teatrale (che dalla stagione di «Diario» in poi diviene più evidente) assume ora un tratto malinconico, e si fa più insistente con il passare del tempo, una ragione c’è: è un modo, anche questo, per parlare, di traverso, del deserto del nostro presente.

3. In *Eventualmente*, a proposito di romanzo, si leggeva un breve testo intitolato, per l’appunto, *Romanzo*. Come altre prose, sembra consistere in un semplice aneddoto, qualcosa che sta tra lo spunto autobiografico e l’apologo (o per usare un’espressione, naturalmente riduttiva, della prefazio-

ne al libretto: «tra la saggistica e il cabaret», p. 7). Con l'amico romanziere che, di anno in anno, con insistenza gli chiede «a che punto è il romanzo», il nostro cerca di essere rassicurante, smentisce l'ipotesi che tiene in ansia l'amico (quella di star scrivendo un romanzo); tuttavia non riesce del tutto convincente:

[...] poiché il mio primo e unico libro di genere narrativo è quasi di trent'anni fa, egli ha ragione di nutrire qualche allarme: in un tempo così lungo si può anche fare qualcosa di non banale, di non del tutto effimero. Sui suoi colleghi, romanzieri professionisti che sfornano un libro ogni due-tre anni, è tranquillissimo.

Il lettore di Bellocchio difficilmente si lascerà andare, davanti alla scena di *Romanzo*, a brillanti ipotesi sul conto del narratore dei *Piacevoli servi*, così reticente: congetture di sapore proustiano (di opere a campata amplissima, esistenziale), riferimenti a Salinger o teorie in stile Blanchot sembrano poco confacenti all'ironia dell'autore, che come sappiamo con il non-pubblicato e il non-scritto è perfettamente a suo agio. Anche qui, del resto, l'io è defilato e non si scompone, una specie di cartina di tornasole che con il solo accento e l'impostazione del discorso ci svela l'ordine reale delle cose: al centro invisibile del testo è il romanziere, di cui pur nulla è detto in forma diretta. L'ellissi è la figura dominante, ma proprio per questo il «non del tutto effimero» (almeno di virtuale e inesistito) che *potrebbe* esser concepito negli anni del silenzio è sufficiente a irradiare su tutta la prosa una coloritura ironica a largo raggio, senza perdono. Assolutamente e obbligatamente effimero è l'universo in cui vive il romanziere, perciò condannato all'ansia, al perenne allarme; assolutamente e obbligatamente banale è la fiera della cultura mercificata. Due tempi si confrontano e confliggono, inconciliabili, nel breve spazio dell'incontro. E se dovessimo sottolineare, in questo passo, una parola-chiave, sarebbe *professionisti*. Qualifica in apparenza neutra, è il segno della massima distanza del romanziere – in quanto sintomo sociale – dall'universo di Bellocchio: non è solo l'appartenenza all'industria culturale, con i suoi ritmi produttivi, a essere nel mirino, e nemmeno l'ineluttabile insulsaggine che ne caratterizza i prodotti, tanto più omologati quanto più “aggiornati”, ma l'incessante e vuota vita artificiale, destinata a soddisfare bisogni inutili (e solo quelli), che costituisce lo scopo stesso della professione. Tutto quello che è essenziale, tutto quel che potrebbe dirci qualcosa di noi, ne è escluso *a priori*.

Quanto a Proust, però, a dire il vero qualcosa da osservare io penso che ci sarebbe. Il primo frammento di *Minima moralia* di Adorno, che s'intitola *Per Marcel Proust*, inizia così: «Il figlio di genitori benestanti che, non conta se per talento o per debolezza, prende una professione, come si dice, intellettuale, quella dell'artista o dello studioso, si trova particolarmente a disagio tra coloro che portano il nome stomachevole di colleghi». C'è aria di famiglia – o sbaglio? – tra queste parole<sup>19</sup> e lo spirito di *Romanzo*. Prosegue poi Adorno:

Non solo gli [al «figlio» benestante] si invidia la sua indipendenza, si diffida della serietà delle sue intenzioni, e si sospetta in lui un inviato segreto dei poteri costituiti. Questa diffidenza è bensì prova di risentimento, ma sarebbe, per lo più, giustificata. Ma le resistenze vere e proprie sono altrove. Anche l'attività spirituale è diventata, nel frattempo, “pratica”, un'azienda con rigida divisione del lavoro, branche e *numerus clausus*. Chi è materialmente indipendente e la sceglie perché rifugge dall'onta del guadagno, non sarà incline a riconoscere questo fatto. E perciò sarà punito. Non è un *professional*: è considerato, nella gerarchia dei concorrenti, come un dilettante, indipendentemente dalla quantità delle sue conoscenze, e, se vuol far carriera, deve battere, in ostinazione e chiusura mentale, anche lo specialista più *borné*. La sospensione della divisione del lavoro, a cui egli tende, e che la sua situazione economica gli consente, entro certi limiti, di realizzare, è particolarmente sospetta, in quanto tradisce la ripugnanza a sanzionare il tipo di lavoro imposto dalla società; e la competenza trionfante non tollera queste idiosincrasie. La scompartimentazione dello spirito è un mezzo per liquidarlo dove non è esercitato *ex officio*, e un mezzo che funziona tanto più egregiamente in quanto colui che denuncia la divisione del lavoro (anche solo in quanto il suo lavoro gli procura piacere) scopre – dal punto di vista di quella – punti deboli che sono inseparabili dai momenti della sua superiorità<sup>20</sup>.

Non voglio sostenere che il profilo sociologico qui tratteggiato da Adorno corrisponda punto per punto a quello di Piergiorgio Bellocchio, né sopravvalutare le tangenze con Proust, ma che il quadro in cui si colloca l'attività dello scrittore-saggista presenti dei nessi con quello qui designato dai *Minima moralia* mi sembrerebbe ottuso negarlo. La *Recherche* è, tra le altre cose, un impressionante campionario di tipi sociali e un catalogo di incontri, dialoghi, ipotesi, finzioni e *tranches de vie* che presuppongono un

osservatore sempre sulla soglia, un fenomenologo partecipe eppure straniato in quanto inclassificabile entro gli schemi d'inclusione/esclusione stabiliti dalla società (la divisione del lavoro, infatti; e chi non ricorda i ritratti dei "professionisti" che vi campeggiano?). Forse i libri di Bellocchio rivendicano il diletantismo, l'attenzione al particolare, all'emarginato, all'anacronistico, e l'ironia come difesa dalla falsità e dal condizionamento sociale, proprio perché il *numerus clausus* è diventato nel frattempo legge universale, indiscussa e planetaria.

A veder bene, entro questa cornice di riferimenti si può situare anche, da un punto di vista più generale, il tentativo che a livello di pensiero essi presuppongono, al di là degli obiettivi polemici contingenti: salvare un'istanza di tipo "illuministico" – nel senso egualitario e dell'emancipazione – svincolandola dal progressismo, quest'ultimo essendo la bestia nera del nostro (qui il punto d'incontro con Leopardi, e nel Novecento con Timpanaro). Sul piano stilistico il comporre per frammenti, ognuno con un titolo che rimanda al concreto e a una specie di diario-enciclopedia del vissuto-alienato (*Dietologia, Neppure guardano, Mangiare male...*) ha i precedenti più memorabili proprio in Adorno e Horkheimer (in Italia solo Fortini ne ha dato esempi riusciti), i quali a loro volta avevano assimilato la lezione proustiana (e di Nietzsche) e sulla "dialettica dell'illuminismo" hanno pur detto qualcosa. Né importerebbe sottolineare quanto sia giusta e fondata, anzi sacrosanta, la protesta di Bellocchio nei confronti della razionalità strumentale e del dominio da essa imposto sulla natura e sugli uomini, non fosse questa una di quelle posizioni sottoposte a tabù, travolte dall'offensiva congiunta di "destra" e "sinistra" (ma soprattutto di quest'ultima, e specie nella perniciosa variante italico-postcomunista), proprio nel momento in cui le conseguenze più evidenti, e tragiche, del Pensiero Unico si sono imposte in senso "globale", dispiegando tutta l'aggressività di un progetto che ormai non ha più nemmeno da nascondere le proprie sanguinose contraddizioni. Del resto a tratti Bellocchio sembra volerci far credere che le sue sono idiosincrasie da ritardatario, tratti caratteriali non immuni da un patologico arcaismo; ma sono, queste, astuzie della ragione passionale, che possiamo ravvisare anche in quei suoi avi prima evocati, che avevano ben visto cosa si celasse dietro la favola delle magnifiche sorti. Una salutare paura è il sentimento che molte pagine di Bellocchio sembrano consigliarci di fronte alla macchina della modernità tecnologica e ai suoi inossidabili adepti<sup>21</sup>.

4. «Come il vincitore scrive la storia, così fabbrica l'opinione». Questo si legge in *Chi perde ha sempre torto*, che poco sopra annota:

Dobbiamo prendere atto che in questi anni s'è stabilita una nuova "verità". Una "verità" globale, su passato, presente, futuro. Per quanto riguarda il '68, questa verità sentenza: il movimento di contestazione giovanile è stato puramente e semplicemente la matrice, il terreno di cultura del terrorismo; ovvero, il terrorismo è il frutto, naturale e inevitabile, di quel seme<sup>22</sup>.

La fabbricazione della "doxa" richiede pazienza e mezzi, ma può disporre di una capacità di penetrazione tanto potente da produrre il *naturale*, il *globale* e l'*inevitabile* come attributi dell'assioma spacciato per verità. Contro questa naturalizzazione del falso, cosa può un libro di duecento pagine che nel migliore dei casi sarà venduto in qualche migliaio di esemplari? Pochissimo, certo; ma potrà sempre darsi qualcuno interessato al nostro «passato, presente, futuro» che abbia perciò voglia di scavare oltre (anzi *sotto*) il muro degli assiomi prefabbricati. Per quello scrive Bellocchio. Il quale ripercorre le vicende del processo a «Lotta Continua» e degli avvenimenti in esso coinvolti, non tanto per un'arringa a favore di Sofri quanto per mettere in luce la mostruosità, insieme tragica e farsesca, dei meccanismi attuati per coprire uno scandalo, l'assassinio di Pinelli, la cui ingiustizia era stata percepita immediatamente non solo dal movimento di cui «Lotta Continua» era espressione, ma da una parte significativa della «borghesia avanzata»<sup>23</sup> (per una percezione di tipo analogo, in Spagna dopo gli attentati di Madrid del 2004, la reazione popolare decretò la fine di Aznar). Si noti che le venti pagine di *Chi perde ha sempre torto* (solo quelle dedicate a Pasolini sono in maggior numero) recano in epigrafe un passo dell'*Ecclesiaste* (13, 3: «Il forte spesso commette ingiustizia,/ poi grida come se fosse lui l'offeso./ Il debole subisce, e deve chiedere anche perdono») e si concludono con un richiamo a Rabelais (autore il cui influsso su Bellocchio andrebbe analizzato a fondo)<sup>24</sup>. La cornice delle citazioni ha l'effetto di disporre la minuziosa rivisitazione dei passaggi che hanno portato a una condanna esemplare (per la criminalizzazione del "movimento") entro una prospettiva di lungo periodo che – si diceva all'inizio – presuppone una visuale "dal basso". Ecco allora che anche i tanti personaggi che sfilano nel saggio – i magistrati, i pentiti, i vari Scalfari, Zavoli e tanti

altri – trovano qui la loro giusta dimensione, una lente che li collochi al loro posto, figuranti di una parata per un copione predisposto «tra Molière e il Grand Guignol» (come dice il Pasolini citato altrove da Bellocchio<sup>25</sup>).

In base a quest'ottica e con l'occhio fisso al particolare, *La guerra in francobollo* si occupa di decifrare la mistificazione filatelica della storia: il pezzo ha un rilievo paradigmatico, a mio avviso, proprio in quanto ricostruisce a partire da ciò che è per definizione minuscolo un'operazione tanto abnorme quanto significativa del rapporto che il paese "ufficiale" (la "nazione" nel suo aspetto istituzionale e nei suoi ranghi dirigenti) intrattiene con la propria storia. I campi di concentrazione, Anzio e Nettuno, *Roma città aperta...*, tutto nell'allegoria postale di una nazione celebrativa e insieme immemore subisce un trattamento equivoco e elusivo, un depistaggio. C'è qui una eco, magari, dei *Miti d'oggi* di Barthes, per l'abilità nella decostruzione degli ingannevoli micro-scenari in cui la storia è condensata e resa irriconoscibile, ma c'è anche e soprattutto la cognizione esatta del fine a cui tende il lavoro degli ignoti sceneggiatori: «Il senso profondo di tutta la sequenza è (vuole essere) uno solo: *non è successo niente*»<sup>26</sup>. Mistificazione, quindi, non è il termine esatto: nelle scelte e nelle omissioni della serie di francobolli, il cui «squallore grafico», osserva Bellocchio, «fa tutt'uno con la miseria culturale, politica, morale» che ispira il manufatto, emerge un'intenzione ben più profonda, la cancellazione del senso di avvenimenti che a loro volta erano l'esito di scelte, di interessate omissioni e mistificazioni (quelle sì) per le quali perse-ro la vita milioni di donne e uomini. *Non è successo niente*: un'ingiunzione, o una rassicurazione? Tutt'e due le cose, forse. L'importante è la narcosi, lo stato confusionale in cui va persa la nozione stessa delle parti in conflitto, degli interessi in gioco, dei diversi valori e fini che orientavano l'agire e della diversa posizione di chi decideva e di chi le decisioni subiva (e così oggi, che viviamo tutti in un brutto francobollo). Per questo, dietro la rassicurazione c'è un'altra affermazione, meno rassicurante, anzi minacciosa, che *Al di sotto della mischia* vorrebbe, senza dirlo, scongiurare: *tutto quindi può ancora ripetersi*.

Sempre la storia, e la sua manipolazione, sono al centro di *Perché Mussolini perse il potere?*, e anche qui la contestazione di Bellocchio colpisce i luoghi comuni e l'uso di generalizzare cancellando la realtà. La sua polemica non è svolta per nulla in astratto, bensì a partire da dati di fatto concreti,

inoppugnabili ma quasi sempre trascurati. Allo storico che parla della «grande maggioranza degli italiani che durante il regime avevano assicurato il consenso a Mussolini» e che «glielo rifiutarono nel 1943 perché il progetto di una guerra breve e vittoriosa si era dimostrato un inganno», Bellocchio ricorda che a quell'epoca «la “grande maggioranza” del paese era del tutto esclusa dalla possibilità, non già di esprimerla, ma di formarsela, un'opinione. La “grande maggioranza” viveva a un livello pre-politico»<sup>27</sup>. È, questo dell'autore, un modo per far parlare una zona silenziosa, invisibile, senza storia: quindi per non espropriarla una volta di più. Il pezzo va letto insieme a *Pensare in grande*, che prende spunto non da un libro ma da un incontro casuale in treno, e arriva poi alla sua conclusione in contrappunto a un'altra di quelle micidiali banalità di cui è infarcito il “discorso pubblico” sulla storia patria. In un dibattito televisivo (ovviamente *bipartisan*) all'«intellettuale di orientamento fascista» è fatto osservare che l'Italia venne gettata del tutto impreparata in guerra: «Quando si pensa in grande, si fanno anche grande errori», egli risponde. Commento di Bellocchio:

Dove era implicito che “pensare in grande” è comunque un pregio e gli errori, se “grandi”, diventano nobili. E quindi Mussolini è stato un “grande politico”, dato che “pensava in grande”... Il contenuto concreto di questi “grandi pensieri”, se cioè erano pensieri buoni o cattivi, giusti o sbagliati, se si trattava di pensieri o non invece di sogni o deliri, il sangue e le sofferenze che erano costati... tutto ciò è secondario. Applicando un normale metro umano alle scelte del Duce, la conclusione non è dubbia: un criminale. E anche un coglione. Anzi (*Grandeur oblige*): un grande criminale e un grande coglione<sup>28</sup>.

Una battuta a effetto? No, il lettore di *Oggetti smarriti* rammenta invece, a questo punto, le pagine di *Antifascismo e Resistenza*, che iniziano con una citazione da Kierkegaard e proseguono discorrendo delle *Lettere dei condannati a morte della Resistenza italiana* (Torino, Einaudi, 1952<sup>1</sup>), libro di fondamentale importanza per la formazione di Bellocchio<sup>29</sup>. Lì, nelle lettere dei partigiani come in quelle dei prigionieri di guerra raccolte e studiate da Spitzer<sup>30</sup>, è il rifiuto della dimensione alto-grandiosa, è la voce degli esclusi che parla (che fornisce la *misura*); e tenersi da questa parte della storia senza demagogia né illusioni, ma con coerenza e senza conceder nulla a dogmi e

dottrine “salvifiche”, è un’impresa estremistica e di buon senso, che nessun intellettuale professionista può concedersi, salvo suicidarsi in quanto esponente della categoria. Il modo in cui sono guardati *Gli uomini superiori in Dalla parte del torto*, dov’è un’attualissima lettura a contropelo di Carl Schmitt, conserva questo punto di vista “perdente”, empirico ma vitale e sovversivo, così poco tollerabile per l’*audience* contemporanea da relegare a loro volta i libri di Bellocchio tra gli oggetti smarriti.

5. La cocciuta lealtà di Bellocchio ai suoi silenziosi committenti – la cui assenza, dopo tutto, non è priva di una certa eleganza, visto lo spettacolo del mondo – è fundamentalmente estranea alla cultura italiana, anche nei suoi versanti più dediti all’ironia e alla polemica, quasi sempre segnati da un che di esibizionistico, ma in compenso poveri di prospettiva storica. Ne le è meno estraneo il suo saggismo, fedele ad alcuni grandi *outcasts* (Kierkegaard, Simone Weil, Orwell), che trova nel vissuto e nell’esperienza il proprio terreno elettivo: ciò conferisce alla prosa una resistenza e una consistenza che, non fosse la definizione magniloquente e screditata, bisognerebbe dire di “classico”. Qualunque ne sia il nome, questo consistere e resistere – con la forza sotterranea che l’ironia nasconde e rivela a un tempo – è del tutto coerente con il tagliar corto dello stile, come di chi operi per mantenere una zona di rispetto e d’isolamento in cui il frammento possa risuonare più intensamente e liberamente, affidato al flusso casuale degli incontri e degli scontri, nel prisma effimero dei riverberi sociali ma dentro un tempo lungo, segretamente condiviso; qualcosa che aspira a una “trasmissione orale”, citabile all’occorrenza, che ferisca come un’arma impropria passata di mano in mano, di nascosto, e d’improvviso apparsa nella mischia.

C’è alla fine di *Antifascismo e Resistenza* una lunga citazione da Noventa in cui è racchiuso un che di fondante, dal valore esemplare, per lo stile (in senso lato: morale) e il punto di vista eterodosso di Bellocchio. Ne riporto le frasi conclusive:

...L’antifascista tipico è colui che il 25 luglio o l’8 settembre esclamava: «L’avevo detto io!». Mentre l’uomo della Resistenza e il popolo confessavano di non capire. L’antifascismo procede da un sapere, da una certezza.

La Resistenza, da un non sapere, da un dubbio. L'antifascismo conosce tutte le cause, mortali e veniali, del disastro. L'uomo della Resistenza si domanda invece come mai tale disastro sia stato possibile. Come mai i fascisti ne siano stati capaci, e gli antifascisti e gli italiani in generale capaci di prevederlo, non di impedirlo; e appunto perché l'antifascismo sa tutto, è tutto rivolto al passato, ma la Resistenza all'avvenire<sup>31</sup>.

Poco prima Bellocchio aveva sottolineato come il «fenomeno» della Resistenza non fosse paragonabile, quanto agli effetti, con eventi della storia europea come la Riforma protestante, o la Rivoluzione francese ma, d'altra parte, costituisse un evento «della stessa natura e qualità». Priva di un «progetto politico determinato», la Resistenza era stata infatti (ancora Noventa) «l'inizio o quanto meno il presagio di un rinnovamento profondo del pensiero e dei costumi, e non solo del pensiero e dei costumi politici»<sup>32</sup>. Sono parole poco roboanti e fuori squadra sia rispetto a tanta apologetica repubblicana, sia al volgare revisionismo tracimante dai media. Ma, per esempio, l'*ospite ingrato* Franco Fortini (in quegli anni collaboratore del «Politecnico») le ha sempre tenute a mente, e oggi ci sembrano infine tanto remote quanto attuali nel porre l'accento sulla necessità di un ricominciamento, qualcosa che finalmente coinvolga le aspirazioni e le stesse esistenze di chi ha di fronte a sé il disastro. Tale, infatti, è il paesaggio che, con sempre maggiore chiarezza e non senza una riconoscibile nota d'inconciata angoscia, i libri di Bellocchio, composti di frammenti (di macerie), ci mostrano. Ma o si prende le distanze, una volta per tutte, dai «luoghi comuni» e da chi sa tutto, o si rinuncia allo spunto, alla domanda e, quindi, alla possibile ripartenza di cui parla Noventa (quale, in fondo, lo spirito dei «piacentini», ancora per un tratto, aveva potuto immaginare).

Il filo che tiene insieme i frammenti, ognuno dei quali vorrebbe riflettere in sé un frammento del tempo, si accorda dunque a una scrittura che privilegia il particolare, il non-finalizzato, e si ritrae dai sistemi e dal «sapere» onnisciente ma rivolto al passato. Per questo al vero saggista è indifferente parlare di un film, di un incontro in treno o per strada, di un libro, di un caso giudiziario o di un fatto di cronaca: per lui anche i giocattoli<sup>33</sup> hanno qualcosa da insegnare, che ci riguarda. D'altra parte, dispersi tra i frammenti troviamo pure dei saggi di più spiccato argomento letterario, che da soli basterebbero a stabilire la statura di un critico d'eccezione: mi limito a ricordare, per la poesia e quanto ai connazionali, *L'itinerario poetico di Raboni* (in *L'astuzia delle passioni*)

e i due saggi su Pasolini, il primo in *Dalla parte del torto (L'autobiografia involontaria di Pasolini)*, sulle lettere dello scrittore) e il secondo, già citato, di *Al di sotto della mischia, Disperatamente italiano* (ma non son meno penetranti le pagine su Isherwood, Orwell, Celine nell'*Astuzia*). Quel che ci viene proposto da Bellocchio, in questi casi, è profondamente diverso (e più prezioso) di quanto possiamo ricavare da studi o discorsi che abbiano inizio e fine in luoghi come le università (per non parlare dei variopinti e complementari *outlet* della cultura reificata): è un ritratto che, mentre parla d'altro, parla di noi, ci costringe ad abbandonare la sponda rassicurante dei luoghi comuni, indicandoci mancanze non più percepite, storie e promesse dimenticate. Quando nel pezzo che funge da prefazione al suo libro (*Essere o non essere cattivi*) Bellocchio si augura «di trovare qualche giovane che legga queste cose per la prima volta e per quello che dicono» (p. 14), questo è anche il miglior augurio che possiamo fare a noi stessi.

6. Di quel lettore, quando verrà, mi piace immaginare che indugi su uno degli ultimi frammenti del libro, intitolato *La felicità*. E mi domando se gli passerà per la mente, al giovanotto, che un titolo del genere solo un libro di Bellocchio, nel nostro infelice paese e nel nostro tempo, può permetterselo. Leggendo quel titolo, forse gli verrà in mente Tolstoj, e magari (sbagliando) penserà poi d'aver sbagliato, che non c'entra niente. In effetti non è un romanzo, né un racconto, e non occorre molto spazio per citarlo.

Esco dall'ospedale, dove T. sta lottando col cancro e la chemioterapia. Devi essere contento e grato già solo di poter camminare, bene o male, con le tue gambe... Lavarsi e radersi senza aiuto è un privilegio, così come urinare senza catetere... Correre, sciare, andare in barca, viaggiare, far l'amore... la felicità...: cose d'un altro mondo. Basta e avanza mangiare alla propria tavola, dormire nel proprio letto, fare il proprio lavoro, prendere l'autobus, leggere il giornale, guardarsi intorno, osservare la gente, le nuvole e l'acqua... Poter decidere in tutta libertà di raggiungere la piazza per bere un caffè<sup>34</sup>.

Di cosa parla questo io che parla a se stesso? Dice quello che dice, da solo e quasi in un *a parte*: farne una parafrasi ne tradirebbe lo spirito, il clima nativo che è quello dell'istante. Nel breve monologo tutto è ridotto a un oriz-

zonte minimale, circoscritto e consegnato allo spazio-tempo ordinario e minuto, precario e revocabile. Tutto parla di finitezza e pare approssimarsi a un grado zero di vitalità: quel che basta a fare la differenza rispetto alla malattia, alla sofferenza e alla morte. Il monologo interiore procede per sottrazione, appena accennando alle «cose d'un altro mondo» (qualcosa d'inconcepibile, inaudito): le parole «libertà», «privilegio», l'essere «contento e grato» ci danno notizia di un rischio scampato o di una dilazione, di una concessione; di un resto e non certo di una pienezza. Poco o niente, ma ancora qualcosa. Quanto al titolo, non era dunque che una specie di scherzo amaro? Un modo di dire che, nello stile dell'autore, si ritorce contro se stesso, un'iperbole da ricondurre a più miti consigli? E la Storia, e il Progresso? Dalla stanza d'ospedale non s'intravedono. D'altronde qui, all'aperto, non sarebbe del tutto esatto dire che la vita è non essere ancora morti, e solo questo. Qualcosa nel frammento c'è, che *en passant* dice di più di quanto è detto. Per un giovane, con i suoi pensieri immensi, convinto di essere padrone del tempo, non sarà facile intendere subito quel che, qui, suona più familiare a chi giovane non è più, a chi è sconfitto; ma forse non si tratta, finalmente, neanche di capire, quanto di sentire, di orecchiare (come da un'altra stanza) l'eco di quei gesti minuti – nulla di prometeico: guardarsi intorno, lavorare, prendere un caffè –, di quei semplici pensieri in controcanto. Sono come un breve accordo, un fraseggio o una cadenza di pianoforte che accenna a una romanza o sonata, poi subito si ferma, svanisce, ma in quell'attimo trattiene ancora l'impronta di *qualcosa di non banale*, il segno di *un normale metro umano*.

Come sul rovescio, in solitudine, d'accordo. Ma quel «potere», quella libertà che è «tutta» anche se è poca cosa, non è per i piacevoli servi e i nuovi squali, a cui nulla importa della «gente, le nuvole e l'acqua». Quel resto («e avanza») è forse solo per loro, per le figure di attardati, di sconfitti e invisibili, di cui chi scrive così non teme d'essere uno; e il lontano ma distinto brillio di «un altro mondo», di cui portano il riflesso, è un po' come la volpe rubata del ragazzo di cui ci hanno parlato nei loro libri Sereni e Plutarco.

1. Vedi quanto scrive lo stesso Bellocchio in *Essere o non essere cattivi*, testo d'apertura di P. Bellocchio, *Al di sotto della mischia, satire e saggi*, Milano, Libri Scheiwiller, 2007, p. 11. Vedi ora anche Matteo Marchesini, *Soli e civili: Savinio, Noventa, Fortini, Bianciardi, Bellocchio*, Roma, Edizioni dell'Asino, 2012.

2. Di sconfitta parla il finale del libro, l'ultima pagina del saggio *Disperatamente italiano. Pasolini e la politica*. «La “fine della nostra storia”, cioè della speranza politica, annunciata da Pasolini vent'anni prima, e ora davvero finiti, doveva coincidere con quella della sua privata esistenza» (p. 231). Scritte nel '99, queste parole rinviano il lettore al 1975, e l'orizzonte del discorso di Bellocchio comprende qui il fatale '78 per sporgersi fino al presente: «Poco più di due anni dopo la sua morte, ci sarebbero stati il rapimento e l'assassinio di Moro, la Dc già data per spacciata che risorge e governa per un altro decennio, l'avvento del craxismo, il crollo dell'Urss e del comunismo, lo spapolamento ideologico, la continua degenerazione della moralità e del gusto, i romanzi di Eco, l'irresistibile e felice corsa all'involgarimento e all'istupidimento... Pasolini che aveva già visto nella televisione lo strumento del “genocidio culturale”, che cosa avrebbe ancora potuto dire contro la mostruosa telecrazia dell'ultimo ventennio?» (Ibidem).

3. *To the Person Sitting in darkness*, 1901: la traduzione italiana si legge in Mark Twain, *Alla persona che siede nelle tenebre. Scritti sull'imperialismo*, a cura e con introduzione di A. Portelli, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2003, pp. 45-69.

4. Cfr. ancora *Essere o non essere cattivi* cit., pp. 8-9.

5. P. Bellocchio, *Dalla parte del torto*, Torino, Einaudi, 1989, p. 55.

6. G. D'Amo, *Ciò che dobbiamo pur chiamare fraternità. Satire e saggi di un moralista ostinato*, in “Dieci libri dell'anno 07/08. Letteratura e critica”, presentazione di A. Berardinelli, Milano, Libri Scheiwiller, 2008.

7. P. Bellocchio, *L'astuzia delle passioni. 1962-1983*. Milano, Rizzoli, 1995. Il titolo, come annotava Cesare Cases in una recensione («Indice dei libri del mese», 9 ottobre 1995) è «l'inversione di una famosa espressione hegeliana»: «Bellocchio è infatti contro Hegel e per Kierkegaard, contro la ragione e per la passione, contro l'universale e per il particolare» (Ibidem).

8. P. Bellocchio, *Eventualmente*, Milano, Rizzoli, 1993.

9. Basti ricordare in chiave politica *Perché è stato condannato Aldo Braibanti* (1968), *Riflessioni ad alta voce su terrorismo e potere* (1980); o in chiave critica *A proposito di Barry Lindon* (1977), pezzi che ancor oggi colpiscono per la lucidità e l'ampiezza d'orizzonte critico.

10. P. Bellocchio, *Dalla parte del torto* cit., p. VIII.

11. G. C. Lichtemberg, *Osservazioni e pensieri*, scelta, introduzione e traduzione di N. Saito, Torino, Einaudi, 1975, p. 71.

12. P. Bellocchio, *Oggetti smarriti*, Milano, Baldini & Castoldi, 1996.

13. I pezzi erano usciti sul supplemento libri de «l'Unità» tra il gennaio 1992 e il luglio 1993 (cfr. «Introduzione», p. 7).

14. Voglio qui rammentare anche *Incipit. Cinquant'anni cinquanta libri (1953-2003)* di Pier Cesare Bori (Genova-Milano, Marietti, 2005).

15. C. Cases, rec. cit. e G. D'Amo, *Ciò che dobbiamo pur chiamare fraternità* cit. La definizione, anche qui, non va accolta in senso ristretto, cioè riferita ai sessanta, ma in senso ampio, a comprendere l'epoca che dall'Illuminismo si spinge, nel Novecento, fino a figure d'intellettuali come Kraus o Tucholsky.

16. P. G. Bellocchio, *L'astuzia delle passioni* cit., p. VII.

17. Vedi quanto auspica Bellocchio in chiusa a *Essere o non essere cattivi*: «“Essere lasciati in pace”: desiderio profondo, serio proposito, la miglior condizione per lavorare a proprio talento» (p. 14). Quanto alla pigrizia, chissà che non appartenga al genere sperimentato da Baudelaire, quale si evince da una prefazione inedita alle *Fleurs*, e strettamente connessa allo strepito delle gazzette: «...mais j'ai eu l'imprudence de lire ce matin quelques feuilles publiques; soudain, une indolence, du poids de vingt atmosphères, s'est abattue sur moi, et je me suis arrêté devant l'épouvantable inutilité d'expliquer quoi que ce soit a qui que ce soit...». (C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1975, p. 182) [*Projects de préfaces*].

18. P. Bellocchio, *I piacevoli servi*, Milano, Mondadori, 1966. Il titolo fu suggerito da Franco Fortini.

19. In margine alla parola “colleghi”, un ricordo personale. Una volta arrivai a casa di Franco Fortini mentre stava ascoltando un programma radiofonico. Era un dialogo a più voci su un romanzo che al tempo stava suscitando grandi discussioni, e i due intervistati erano critici letterari molto noti, che Fortini conosceva bene e stimava. Il programma era appena iniziato e dopo le presentazioni i due cominciarono a farsi i complimenti, in una tonalità affettuosa e insieme signorile, che denotava distinzione e familiarità. Il preludio, che pareva deliziare il curatore del programma, andò assai per le lunghe; quando ebbe termine, e stavano iniziando gli interventi sul tema, Fortini spense la radio. «Questi sono i miei colleghi», disse; e senza ulteriori commenti cominciò a conversare con il suo meravigliato ospite.

20. Th. W. Adorno, *Minima moralia*, Introduzione di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1954, pp. 11-12.

21. Il tema era già presente in *Astuzia delle passioni* (*Licenza di uccidere. Il camion assassino*) e torna in *I doni di Arimane* (con richiamo esplicito a Leopardi), raccolto tanto in *Eventualmente* che in *Al di sotto della mischia*. Per una posizione non dissimile si vedano per esempio i due pezzi sulle *Macchine* (1960-69) di G. Anders in *L'uomo è antiquato. Il sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 99-115.

22. In P. Bellocchio, *Al di sotto della mischia* cit., p. 80.

23. Ivi, p. 95.

24. Sul piano tematico e dei contenuti, all'universo di Rabelais rimanda l'accento spiccatamente materialistico di molte pagine, in cui si tratta per esempio di cibi e riti gastronomici (ma anche, con una certa frequenza, di *merda*); su quello stilistico, l'impostazione satirico-paradossale, con il ricorso a elenchi e enumerazioni iperboliche che gremiscono la pagina come per “rincarare la dose” di fronte alla saturazione del reale-negativo, tratto ricorrente specie in *Dalla parte del torto* (cfr. *Un'eco è un'eco è un'eco...*, p. 67 e passim; *Bianco e nero*, p. 169).

25. P. Bellocchio, *Disperatamente italiano. Pasolini e la politica*, in *Al di sotto della mischia* cit., p. 229.

26. Id., *La guerra in francobollo*, in *Al di sotto della mischia* cit., p. 166, p. 178.
27. Id., *Perché Mussolini perse il potere?*, ivi, p. 135.
28. Id., *Pensare in grande*, ivi, p. 123.
29. Vedi quanto osserva egli stesso nel saggio *Antifascismo e Resistenza*, in *Oggetti smarriti* cit., pp. 133-134.
30. Vedi *La guerra nelle parole del popolo* (in *Oggetti smarriti* cit., pp. 127-131) che tratta di L. Spitzer, *Lettere dei prigionieri di guerra italiani 1915-18*, Torino, Boringhieri, 1976. Nell'attenzione ai "senza storia" si può cogliere una vicinanza a un intellettuale come Danilo Montaldi.
31. P. Bellocchio, *Antifascismo e Resistenza*, cit., p.136.
32. Ivi, p. 135.
33. Vedi *ad vocem* in *Eventualmente* cit., pp. 23-26.
34. Id., *La felicità*, in *Al di sotto della mischia* cit., p. 195.

## Il fluido che uccide (progressismo e sottocultura)

«Dove sono stati per tutto questo tempo i progressisti?» La domanda posta da Massimiliano Panarari a p. 122 di *L'egemonia sottoculturale. L'Italia da Gramsci al gossip* (Torino, Einaudi, 2010) riguarda l'ultimo trentennio di storia patria, e merita attenzione. Secondo l'autore, docente di "analisi del linguaggio politico" all'università, quel periodo ha visto il trionfale instaurarsi nel corpo sociale della sottocultura dell'intrattenimento e del *gossip*, funzionale all'«episteme della contemporaneità postmoderna» (p. 9): diffusa in modo molecolare attraverso i media e coerente con il progetto reazionario del «pensiero unico neoliberale» ovvero del «fondamentalismo di mercato» (p. 5), per Panarari essa ha saputo conquistare quegli ampi strati della popolazione che la sinistra non è stata più capace di coinvolgere, a partire dagli anni Ottanta, e che perciò dell'ideologia neoliberista – con il suo corredo di individualismo, darwinismo sociale e primato assoluto dell'economia – hanno subito l'incontrastata egemonia.

Nel nostro paese, in questa prospettiva la data di svolta non è il 1989, bensì il più prosaico 1983: l'anno in cui, sulla rete privata "Italia 1", andò in onda la trasmissione *Drive In*, a cui il libro dedica diverse pagine. Ora, si dirà che identificare in un programma televisivo il momento di una rottura epocale equivale a scambiare gli effetti con le cause (e per di più in chiave localistica); ma il libro di Panarari non è un saggio di storia contemporanea, nonostante le sue centotrenta e passa pagine, quanto un (benemerito) *pamphlet* – lo dimostra con evidenza il linguaggio, fin troppo mimetico rispetto al gergo mediatico-modaiolo il cui *background* ideologico è sottoposto a critica – e, come tale, si muove per schemi polemici finalizzati a promuovere un dibattito, a provocare la riflessione su un tema che non è affatto di solo costume, ma tocca l'oggi e il futuro stesso della sinistra (non a caso nell'*Epilogo* è chiamata in causa direttamente l'attuale *leadership* del Partito Democratico). Si possono anche accettare, quindi, alcune ruvide semplificazioni o approssimazioni, come il troppo rapido consuntivo delle vicende del Partito Comunista Italiano (e della cultura della sinistra italiana in genere); mentre assai più convincenti (e condivisibili) sono le parti dedicate all'analisi dei singoli programmi televisivi,

da *Striscia la Notizia a Amici* e via dicendo, che costituiscono i bracci armati della vincente sottocultura. Del resto, non mancano i contributi in grado di confermare il quadro delineato da Panarari sul ruolo centrale giocato dai media nella storia recente del nostro paese (anzi forse ce ne sono fin troppi).

In base all'interpretazione proposta da *L'egemonia sottoculturale*, che mette in primo piano, come recita il risvolto editoriale, la «costruzione del nostro immaginario contemporaneo», *Drive In* è la spia o il sintomo locale di un progetto globale, che fuori d'Italia prendeva piede negli anni di Reagan e Thatcher, ma che poi si distingue, da noi, per alcuni fenomeni specifici e porta infine a rovesciare il senso della egemonia gramsciana. Se quest'ultima, in quanto progetto politico, vedeva negli intellettuali i portatori di «un'ideologia liberatoria e di emancipazione che potesse innescare la rivoluzione, una visione con ambizioni altissime, universali, in grado di sgombrare le teste degli individui dalle “idee spontanee”, corrispondenti in realtà al software che vi era stato introdotto lungo i secoli e i decenni, e vi si era sedimentato e stratificato al punto da dare la sensazione che così andassero, da sempre, le cose» (p. 16), ecco che con l'avvento della dilagante sottocultura la funzione degli intellettuali è «scaltramente recuperata e reinventata» (p. 129) per fare di essi gli agenti di una “distrazione di massa” che veicola la visione essenzialmente cinica della società propria del Pensiero Unico, società in cui la disuguaglianza è appunto una di quelle cose che vanno così «da sempre» (e in realtà si amplifica a dismisura, a livello planetario). Non più emancipazione, ma adesione ai palinsesti del potere dominante, in una versione aggiornata (o “ironica”) del “panem et circenses” (p. 68): la *libertà* è ormai solo quella del Mercato e del Consumo e l'emancipazione, semmai, consiste nel poter fruire dello spettacolo serale delle procaci «ragazze-fast food», aspirare a un quarto d'ora da divo o più semplicemente poter irridere senza complessi coloro che hanno avuto una sorte peggiore della propria.

L'occhio di Panarari è rivolto agli intellettuali e agli operatori culturali che in questo rovesciamento hanno svolto un ruolo di primo piano, inaugurando una Modernità il cui luccichio fin dall'inizio è sotto il segno del *trash*. Finalmente distanti sia dai modelli tradizionali proposti dall'*establishment* conservatore (cattolico e pre-catodico), sia da quelli di una sinistra in cronico ritardo, ancorata alla cultura crocio-gramsciana e capace sì di amministrare città e regioni, ma non di padroneggiare in senso innovativo gli strumenti dei me-

dia, a cui la nuova stagione delle tv private apriva (in Italia) territori inesplorati, i prodotti della sottocultura che spiazza e rimpiazza la seriosa, noiosa e statalizzata cultura della società vetero-televisiva vengono confezionati da una «pattuglia» di «inventori (e pensatori) italiani di Tv» (p. 59) la cui genealogia culturale è fatta risalire al Situazionismo (che ufficialmente nasce nel '58, in quel d'Imperia, per poi svilupparsi soprattutto in Francia, ma non solo, intorno al Maggio). E qui il discorso – chiaramente esplicitato sin dalla *Premessa eroicomica* (pp. 4-5) – si fa interessante e paradossale, perché se tali sono le origini dei nuovi «pensatori di TV», ci troviamo di fronte a un ambito politico e di pensiero dichiaratamente di sinistra e consapevolmente sovversivo (di colorazione anarchica), erede delle Avanguardie storiche, che diventa lo strumento di una restaurazione in piena regola.

Il legante di ordine teorico e concettuale tra i Situazionisti veri e propri e le loro propaggini post-moderne e peninsulari di Fine Secolo non è tuttavia l'oggetto di *L'egemonia sottoculturale*, che si concentra sull'operazione psicosociale dispiegatasi a partire dagli anni Ottanta a p. 123 si parla di «guerra psichica») e giunta a piena fioritura con le due cooperanti Fini, delle Ideologie e della Storia, motivi ipnotici il cui stretto rapporto con la manipolazione dei media è giustamente sottolineato da Panarari (p. 127). Nel libro viene comunque evidenziato come il capitale di conoscenza critica sulla “società dello spettacolo” fornito dai padri ribelli sia messo a frutto dai brillanti successori nostrani per confezionare spettacoli “carnevoleschi” (p. 68) e parodie (p. 69) capaci di sedurre e vellicare i gusti del pubblico televisivo, usando spregiudicatamente la “bassa cultura” in ordigni mediatici che presuppongono lo sguardo disincantato del lucido manipolatore. In proposito è lecito avanzare qualche riserva: non tanto sulla frequentazione, da parte della «pattuglia», dei testi dei Situazionisti storici, e nemmeno sulla spregiudicatezza dell'operazione, quanto sul fondamento storico-culturale dell'approccio “parodico” e “carnevolesco”, che appartiene a una tradizione di lunga durata, e quindi a una zona ben più ampia e collaudata della Modernità. E più in generale, è davvero così imprescindibile l'apporto dei Situazionisti per ribaltare il progetto di emancipazione che fu di Gramsci (e prima di lui, di numerosi altri), o appunto di ciò i professionisti della distrazione si sono da sempre occupati? Ma accettiamo senza ulteriori cautele il discorso di Panarari: chi sono, allora, gli scaltri e tralignanti eredi di Debord e Vaneigem?

Tralasciando *soubrettes*, divetti e *entertainers* di vario ordine e grado, i «pifferai magici al servizio dell'egemonia sottoculturale» (p. 9) sono indicati da Panarari in alcune figure esemplari: Antonio Ricci, Carlo Freccero, Alfonso Signorini, tutti ideatori e promotori di trasmissioni e pubblicazioni di largo successo (naturalmente al servizio del “Cavaliere”: di chi altro?). Pare, per inciso, che qualcuno degli interessati si sia risentito, a leggere il libro: ma non si capisce perché, a ben vedere, essendo loro complessivamente accordato, nelle pagine dell'*Egemonia sottoculturale*, un'importanza e uno spessore culturale persino eccessivi, per chi ha lavorato esclusivamente di seconda o terza mano e sfruttato elaborazioni critiche di almeno trent'anni prima. Non-dimeno, essi restano senz'altro personaggi assai significativi del mutamento e del crinale storico di cui si occupa il libro, e un ampio numero di esponenti della stessa generazione (ognuno ne conosce qualche dozzina, famosi o meno, assessori o meno) ha condiviso i redditi sviluppi dell'«episteme della contemporaneità postmoderna»: non conta quindi il cocktail di disinvoltate banalità e aggiornati luoghi comuni che i Freccero e i Ricci, nelle interviste o negli interventi in qualità di esperti della “comunicazione”, hanno dispensato e continuano a dispensare; contano, invece, l'operazione culturale e l'armamentario ideologico che ne costituisce (non senza dosi omeopatiche di Foucault, Deleuze o Baudrillard) il lievito fondante e pervasivo, capace di attrarre soprattutto i giovani (l'ampliamento costante del *target* in tal senso è strutturale nella società di massa, e gioca un ruolo decisivo). Conta infine il bilancio finale, per cui l'elemento “liberatorio” e il dominio, il giovanilismo e il cinismo, la finta trasgressione e la corruzione vanno a braccetto.

È a questo punto che si può tornare alla domanda citata all'inizio: «Dove sono stati per tutto questo tempo i progressisti?». Panarari risponde che la Sinistra non c'era e se c'era, dormiva («ma non il sonno dei giusti»), oppure «condividendo responsabilità poco commendevoli» (p. 123). Non molti anni fa, a chi avesse discusso di Sinistra e di Progressismo in termini così generici, senza distinguere e precise pezze d'appoggio, non sarebbero mancati aspri rimproveri: i tomi con le diatribe storiche e ideologiche sui due ambiti occupano, in effetti, intere biblioteche. Quelle biblioteche, però, sono state sommerse dai detriti del Crollo del Muro, e se un libro che sin dal titolo si richiama a Gramsci può identificare *tout court* Sinistra e Progressismo e allo stesso tempo sperare, a buon diritto, in un rinnovamento della cultura che renda

ognuno «protagonista della propria esistenza secondo un sistema di valori che non si fondi sull'individualismo selvaggio e la dittatura del consumo» (p. 130), è perché la rimozione è stata così vasta da seppellire qualsiasi alternativa, e da far sì che il presente rimodelli il passato a sua immagine e somiglianza. Proprio questo, anzi, rappresenta il vero successo di quel che Panarari chiama la «congiura» dei «conservatori» (p. 122-123), necessario risvolto dell'affermazione capillare del Pensiero Unico e della visione aziendalistica del mondo. Di nuovo, però, restiamo al tema, e mettiamo meglio a fuoco l'osservazione, tutt'altro che banale, secondo cui la Sinistra Progressista (ovvero, “di governo” e “riformista”) ha condiviso con i propri avversari «responsabilità poco commendevoli».

Il discorso, qui, sarebbe lungo e il catalogo assai ricco di titoli (vedi “liberalizzazioni”, “privatizzazioni”, “scuola e università”, “guerra umanitaria”...), e lo stesso Panarari non nasconde di essersi espresso in termini eufemistici. Non ha invece il rilievo che merita, nel libro, l'annotazione secondo cui si è data in Italia una «Bicamerale dell'immaginario televisivo» (p. 93): una verità per nulla scontata né di ordine incidentale. Come non è certamente casuale né secondario che della pattuglia le cui gesta hanno allietato i nostri uggiosissimi anni (tra Balcani, Golfo, Cecenia, Twin Towers, Afghanistan, Gaza e tanti altri *reality* di consumo globale) non facessero parte i soli Freccero e Ricci, ma anche, come ricorda l'autore (p. 59), Enrico Ghezzi e Marco Giusti, i numi tutelari della programmazione colta di Rai 3, «la rete più sperimentale» (Ibidem) del bistrattato “servizio pubblico” (in quanto tale, almeno in Italia, rigorosamente lottizzato). Si noti bene: nel capitolo *La controrivoluzione televisiva* Panarari cita *Il processo del lunedì* (1980) di Aldo Biscardi come il programma che, appunto su quella rete, «allo scoccare del fatidico decennio [...] legittimava in maniera solenne [...] gli *animal spirits* del tifo calcistico» (pp. 24-25). Vale qui ricordare che precisamente dal calcio ebbe inizio l'irresistibile pubblica ascesa di Silvio Berlusconi? Il passaggio è esemplare, in quanto fa da apripista a tutta una serie di analoghe operazioni, fondate sul principio così descritto da Panarari: «Stop a sensi di colpa superflui e fuori luogo, il Super-Ego è mio e me lo gestisco io, e quindi via libera alla visione di qualsiasi prodotto televisivo mi aggradi» (p. 25). Il gergo è intenzionalmente “sessantottesco”, e infatti una delle tesi del libro è che «il neocapitalismo ha trasformato in pulsione irrefrenabile al consumo e in bisogno di affermazione

(più o meno vitalistica) a ogni costo» per l'appunto «il nostro desiderio illimitato, sdoganato e celebrato dal Sessantotto» (p. 126): dove, per inciso, l'interpretazione della cesura rappresentata da quel momento storico coincide con la versione (interessatamente parziale, ma non senza legittimazioni da sinistra) che ne viene data dal qualunque conservatore. Ma il punto, in chiave mediatica, è che nella nuova edizione del Nazional-Popolare lo sdoganamento dell'«Arcitaliano» – nel senso precisato nel libro: del Ragionier Fantozzi di Paolo Villaggio (p. 25), indiscusso alfiere del *trash* –, poteva sfruttare la scia dei programmi di larghissima *audience* del monopolio televisivo per aggiungervi (decisivamente) il *format* processuale, sbracato-pluralista, destinato a straordinarie fortune negli anni successivi.

Questo è tuttavia soltanto un lato della medaglia, in quanto la sperimentazione della Sinistra Televisiva non si è mossa su un solo terreno: mentre con Biscardi si puntava al bersaglio grosso, inseguendo miti e passioni di larghissimo consumo, l'altro filone che caratterizza la produzione di Rai 3 è quello colto-ironico che, oltre a patrocinarne la “satira”, ha la sua espressione più efficace e giustamente famosa in *Blob* (1989): programma che, scrive Panarari, «si avvale direttamente della tecnica debordiana del *détournement*, ossia del recupero di materiali culturali e del loro reindirizzamento verso un fine differente da quello di partenza» (p. 59). Infatti *Blob* (titolo di un film di dozzinale fantascienza del '58, sottotitolo *Il fluido mortale*) riassume in sé, come un manifesto o forse, più propriamente, come un'allegoria, il duplice sperimentalismo di Rai 3: la melassa invadente (la “bassa cultura”) trattata con ironia, e l'ironia condannata a convivere per sempre con la melassa, che infine tutto – alto e basso, sotto e sopra, kitsch e cult – senza scampo avvolge e travolge in un delirio, per così dire, d'impotenza. E anche qui, all'operazione arride il successo: in pochi anni lo “share” del Terzo canale Rai passa dal due al dieci per cento. Sono gli anni (1987-1994) della direzione di Angelo Guglielmi, personalità per nulla assimilabile – lui proveniente dalle fila del Gruppo 63 e della cosiddetta Neoavanguardia – alle grigie eminenze del sottogoverno o dell'ingessato giornalismo che prima avevano occupato le poltrone dirigenziali della televisione di stato (durante la sua direzione sono prodotti *Quelli che il calcio*, *La TV delle ragazze*, *Avanzi*, *Samarconda*, *Blob*, *Telefono giallo*, *Mi manda Lubrano*, *Chi l'ha visto?* e *Un giorno in pretura*). Che nel libro di Panarari non se ne parli, stupisce assai e fa pensare che lo strapotere del

*trash* e l'annesso primato spettacolare delle reti private abbiano finito per mettere in ombra, nella prospettiva del critico, il ruolo e il progetto di una parte tutt'altro che trascurabile della Sinistra erede del partito di Gramsci. Il fatto che quella Sinistra si presentasse (e tuttora si presenti) attraverso un canale pubblico e all'epoca ufficialmente appaltato all'Opposizione va invece letto in stretto parallelo con il vittorioso affermarsi della "congiura" sul versante delle tv commerciali, il cui *appeal* pseudo-emancipante era molto più funzionale al "nuovo ordine" fundamental-liberista – o meglio «neoliberalista», secondo l'importante correzione di Luciano Gallino – ormai diventato ideologia di massa: la dialettica che s'instaura tra i due poli tende infatti alla legittimazione reciproca, ma alla parte "statale" tocca la carta perdente proprio perché situata nel blocco conservatore, connotato nel senso della "vecchia politica". Dir questo non significa, però, equiparare semplicisticamente l'operazione culturale tentata dalla Sinistra al «colpo di stato perfetto, soft e postmoderno» (p. 4) dell'ideologia trionfante, né sottovalutarne l'importanza, quanto piuttosto rimarcare i limiti, le complicità e le debolezze costitutive.

La sinistra non dormiva: guardava la televisione. L'enfasi esclusiva posta da Panarari sui mass-media ripete la centralità e insieme riflette specularmente, in chiave critica, il devastante appiattimento del discorso (non solo teorico ma fattuale) del riformismo post-comunista e (per l'appunto) progressista su forme (anzi *format*) e contenuti della "modernizzazione". All'esclusività dell'attenzione rivolta ai media qui corrispondono zone sempre più vaste di rimozione, alla cui riuscita contribuisce non poco l'entusiasmo dei neofiti che cercano una sanzione pubblica del proprio disincantato superamento delle arcaiche, deprimenti ideologie del Secolo Breve: l'identificazione del fronte dei mass-media come l'unico decisivo consente, d'altronde, di saldare la vecchia concezione "dall'alto" della politica (intesa come lotta per il Potere) con i nuovi strumenti di manipolazione e mistificazione della sfera pubblica, in una spirale di auto-accecamento che toglie il terreno sotto i piedi a una vera pratica riformista. Così mentre la società cambiava in profondo, mentre il lavoro si trasformava e con esso le forme dello sfruttamento, mentre la democrazia italiana assumeva tratti per un verso sudamericani (vedi l'origine argentina della P2), e per un altro inseguiva confusamente la caricatura del modello statunitense, la sinistra non trovava di meglio che farsi complice preterintenzionale dei propri avversari. Neanche il fenomeno che nell'*Ege-*

*monia sottoculturale* è visto come proprio dell'ambito televisivo, l'opinionismo, è stato infatti un'invenzione dei congiurati di destra, bensì uno dei prodotti di punta del Progressismo: la patria dei «fast thinkers» (per sfruttare la citazione di Panarari da Pierre Bourdieu), in altre parole degli «intelletuali produttori di idee precotte e confezionate, da consumare velocemente come in un *fast food*» (p. 116), non sono soltanto i salotti televisivi; anzi essi, con la loro mimica del conflitto, sono il corrispettivo “animato” di quanto viene quotidianamente offerto (e sempre più “gridato”) sulla stampa. Anche in questo la Sinistra ha svolto una funzione di aggiornamento a cui solo in un secondo tempo la Destra italiana, attardatasi a lungo su moduli legati a vecchi schemi di comportamento, ha finito per adeguarsi.

Opinionismo, intrattenimento, *gossip* e quant'altro non sono, del resto, fenomeni locali, né recenti. Nonostante nel suo libro il contesto globale e la circostanza storica in cui tutto ciò si colloca sia indicato a chiare lettere in apertura – cioè il momento di «sbarazzarsi [da parte dell' «establishment» obbediente alle «élite» e alle «superclassi»] del vecchio compromesso socialdemocratico e dello Stato sociale», (p. 5) – l'ottica prevalentemente nazionale di Panarari finisce per evitare alcune scomode domande: per esempio, in quanti paesi le varie sinistre hanno saputo proporre un uso dei media, e in particolare della televisione, tale da opporsi validamente a quella che egli chiama Sottocultura? Quante emittenti si sono dimostrate capaci di fornire un'informazione non conforme agli standards e ai *format* spacciati su scala globale? E non è forse vero che le eccezioni positive si sono date per lo più nell'ambito dei “servizi pubblici” meno condizionati dalle partitocrazie? Quest'ultima osservazione dovrebbe pur indurre a qualche ragionamento, e magari a ripensare la nozione stessa di Sottocultura (si ricordi la *Teoria della Halbbildung* di Adorno, 1959, di recente riproposta da Giancarla Sola per Il Melangolo, Genova, 2010). A farla breve: poco c'entra, in questa storia, il *Sonno della ragione che genera mostri* evocato da Panarari (p. 123), e c'entra molto di più, invece, l'assenza di un progetto riguardante la società nel suo complesso, così come la mancata riflessione su cosa esattamente sia la democrazia nell'era dei media: di qui, l'adesione ai modelli dell'avversario con l'ingenua e letale pretesa di volgerli a proprio vantaggio, insediandosi negli spazi concessi e accettando come naturali la pratica della spartizione e del compromesso. Alla caduta del Muro, era già troppo tardi: il Pensiero

Unico non aveva rivali e nemmeno veri interlocutori, ma solo cauti produttori di sfumature, lodatori del tempo andato e ilari liquidatori dell'eredità di qualche secolo di lotte per l'uguaglianza. Non sarà unicamente per questo che la deriva del liberismo ha finito per travolgere i progressisti, ma parlare di "congiura" – espressione usata da Panarari con giudiziosa riserva – può essere un modo per non approfondire le ragioni e i micidiali sviluppi di un fallimento tanto vasto quanto pericoloso, che ha riaperto le porte alle forme più arcaiche di sopraffazione dell'uomo sull'uomo.

Non è davvero il caso, pertanto, di farsi prendere in giro dai nipotini dei Situazionisti e dai loro trucchi da apprendisti stregoni, assai meno originali di quanto dica la leggenda. Una volta riconosciute le complicità come i meriti (quando ci sono: per esempio il giornalismo d'inchiesta di ambito Rai, che ha una sua solida tradizione), sarebbe più istruttivo rivisitare gli scenari storici offerti dal secolo trascorso, traguardando dal crinale attuale gli altri crinali della nostra eternamente incompiuta, feroce e tragica modernizzazione. Omettendo l'apporto del nostranissimo Fascismo, tra l'epoca di «Politecnico» («nata nel 1945 e defunta nel giro di poco, nel 1947, lasciando un segno tuttavia rilevante», scrive *en passant* Panarari, p. 18) e quella di *Drive in*, un passaggio cruciale è negli anni Sessanta, l'epoca del primo Neocapitalismo: è lì che alcuni dei nodi ideologici di fondo sul tema dello "sviluppo", sulla "industria culturale" e sul riformismo affiorano e s'intrecciano in modo esemplare tra equivoci, intuizioni e contraddizioni tuttora irrisolte (chi oggi volesse farsi un'idea tanto delle qualità che dei limiti del progetto progressista italiano in materia di Comunicazione, può farlo rileggendo *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco, 1965, assai più influente per la Sinistra in questione che non Debord). A quegli anni risale anche un'altra ambigua e interessata rimozione, operata da sinistra mediante la citazione a titolo di aristocratico e nichilista rifiuto del progresso: quella del pensiero critico e di tutta una straordinaria tradizione di pensatori che aveva vissuto l'avvento della società di massa e visto dispiegarsi la potenza dei media, tra l'Europa degli anni Trenta e gli U.S.A. dei Quaranta e oltre; non solo la Scuola di Francoforte ma Simmel, Kracauer, Benjamin, Arendt, Anders e numerosi altri, molti dei quali allenati a lavorare in *equipe*, soggetti di un lavoro collettivo che si sviluppò a stretto contatto di insigni istituzioni capitalistiche e all'interno di non meno famose imprese statunitensi.

Se si prova a pensare a qualcosa di analogo, in Italia, bisogna fare i casi di esperienze tra loro diverse, ma entrambe ignorate o addirittura ostracizzate dalla sinistra ufficiale: il lavoro intellettuale svolto nell'ambito di «Comunità» e della Olivetti, e quello del gruppo di «Quaderni Rossi» di Raniero Panzieri. In questo senso, va preso molto sul serio l'appello conclusivo del libro di Panarari a riabilitare la funzione degli intellettuali («coloro la cui sola esistenza desta la reazione rabbiosa e la bava alla bocca del neopopulismo che si è pesantissimamente insinuato nel corpo sociale nazionale», p. 128); ma non basta ora, come non è mai bastato, saper fare «in maniera capace e creativa il [...] lavoro di inventori di architetture simboliche alternative a quelle vittoriose e tracotanti dell'egemonia sottoculturale» (p. 130). Più che alle architetture (e alle “narrazioni” tanto di moda), è alle fondamenta che si dovrebbe infine lavorare, nei luoghi visibili e invisibili dove i segni della contraddizione vanno conosciuti e interpretati *ex novo*, lontano dalle abbaglianti *locations* del potere e dai suoi giullari di destra e sinistra, così simili tra loro.

# Questioni di stile

## Malaparte rivisitato, anzi no

Bisognerà che a Prato si mettano l'animo in pace. Per quanto uno si sforzi, non è dato immaginare per l'Archivio Malaparte un domicilio più adatto di quello che attualmente l'accoglie: via del Senato 14, Milano. Quali scaffali più degni (e più insigni) di quelli della Biblioteca di via Senato, la cui Fondazione è presieduta da Marcello Dell'Utri, potevano ospitare i documenti dell'«Arcitaliano»? Non han fatto in tempo a arrivare a Milano, quei documenti, che per il 2011 si annuncia (editore Grasset, Parigi: così informa il mensile «La Biblioteca di via Senato», a. II, n. 2, febbraio 2010, p. 13) «un'ampia biografia» di Curzio Malaparte per mano di Maurizio Serra, «diplomatico e saggista, attualmente ambasciatore d'Italia all'UNESCO e docente di relazioni internazionali all'Università LUISS». Ma si badi che già nel 2010, da marzo a settembre, la citata Biblioteca ha organizzato una mostra sullo scrittore, divisa in quattro sezioni – la notizia è nella medesima rivista, pp. 14-15 –, e precisamente: *Il Fuoco* («delle passioni giovanili, degli studi proficui, degli incontri che possono cambiare la vita [...] ma anche quello che brucia la vita, uccide e sconvolge la natura»), *L'Aria* («che fa girare il mondo, che spinge un moderno ancora da definirsi, che spinge nel primo Dopoguerra rivoluzioni politiche in tutta Europa»), *La Terra* («su cui rovina fragorosamente un intero continente, in cui vengono gettati diritti e dignità di milioni di persone»), *L'Acqua* («che tutto lava, che tutto può travolgere con impeto, come tutto può rispettare, avvolgendolo»).

L'ammirevole velocità con cui è stata allestita la mostra non lasciava presagire una così ampia riflessione sui contenuti sull'opera e dell'epoca di Malaparte, ma aveva per certo una motivazione: far vedere che i documenti esistono davvero, a dispetto degli uomini di poca fede che avevano sollevato dubbi sui *Diari* di Mussolini e sul capitolo fantasma di *Petrolio* di Pasolini, gli altri sensazionali inediti passati per le mani del Presidente della Biblioteca (il quale è universalmente accreditato come provetto bibliofilo). Non bastano però i quattro elementi primordiali per spiegare l'alchimia che, nel giro degli stessi mesi, ha fatto apparire nel catalogo dell'editore Adelphi (che un tempo

passava per raffinato, per non dire snob) i titoli di *Kaputt* e *La pelle*. Qui ci voleva ben altro che un diplomatico saggista: infatti, mentre in Via del Senato si negoziavano le carte, e dal canto suo Roberto Calasso fortemente voleva e sapeva acquisire i diritti in scadenza dagli stessi eredi, bruciando la Mondadori (roba da beffa di Buccari), sotto il profilo culturale veniva messo in campo, sempre da Adelphi, un apripista del rango di Milan Kundera, che nel suo *Un incontro* (2009) aveva riconosciuto in Malaparte un precursore di Jean-Paul Sartre, e nei due romanzi i capostipiti di una nuova «forma», fornendo così un passaporto europeo e post-ideologico allo scrittore. Finalmente, han tripudiato le gazzette, è arrivato il tempo di una rilettura di Malaparte fuori dagli schemi che han segnato il truce Secolo Breve, come auspicato da Giordano Bruno Guerri (sua una biografia di Malaparte per Bompiani); finalmente se ne può parlare senza farsi confondere dalla controversa biografia, ai cui aspetti inquietanti il Serra, sulla citata rivista, accenna con il tipico *savoir faire* degli ambasciatori (tranne quelli citati da *Wikileaks*). L'ora è scoccata, insomma, che biechi moralisti come Antonio Gramsci, così rudemente critico verso l'intellettuale pratese, siano messi a tacere per sempre, con il plauso via internet della fondazione "Fare Futuro".

Tale costellazione cultural-epocale non poteva, è del tutto evidente, omettere d'imbarcare Curzio Malaparte nella propria arca spirituale e materiale. Il revival era nell'aria (che fa girare il mondo). E a questo punto, com'è del resto nello stile delle edizioni calassiche, non c'è neanche bisogno di far precedere i romanzi da prefazioni professorali o interpretazioni che ne appesantirebbero la fruizione: basta l'ampio apparato filologico che documenta scientificamente la complessa genesi delle opere, e il gioco è fatto – più moderno di D'Annunzio, meno imbarazzante di Céline, più abbordabile di Junger, con più varianti di Mishima, ecco il nostro Arcitaliano già pronto per nuove fortune, "classico" cucinato in salsa post-moderna, sdoganato dalle meschine diatribe italiche, e non disutile per meglio intendere l'arte diegetica di Kundera, di riflesso illuminata dalle sue pagine "folgoranti" (la definizione è ormai *de rigueur*).

Di cucina, infatti, e nemmeno alta, si tratta; di riciclare, e non di ripensare e di capire, come si dovrebbe. Operazioni di questo genere non riguardano né la letteratura né la storia: il loro obiettivo è la "sfera pubblica", la *doxa*, quale è forgiata dal *media*. Ogni occasione è buona per diffondere il clima

assolutorio in cui possano prosperare e riprodursi eternamente i campioni dell'opportunismo e della furberia, del cinismo e dell'arrivismo, sempre all'ombra di qualche potere. Ha ragione dunque il Serra a individuare una «razionalità impeccabile» nella «traiettoria apparentemente ondivaga» di Malaparte; solo che la sua «indifferenza minerale di fronte alle passioni che dominano gli uomini e le folle» (*Malaparte: volti e maschere di un esteta*, «La Biblioteca di via Senato» cit., p. 16), altro non è che la volgarissima *facies* di piccoli e dozzinali superuomini risolti alla promozione di sé e alla manipolazione di tutti gli altri.

## Degrado accademico

Sembra ieri che un'erede diretta di Julien Benda, la Carla Benedetti autrice del *Tradimento dei chierici* (Bollati Boringhieri, 2002) poteva certificare la qualità dell'opera di un romanziere italiano emergente e controverso, dalle pagine dell'«Espresso» (a. LV, n. 14, 9 aprile 2009, p. 123), con queste parole: «Mi gioco la mia reputazione di studiosa e di professore di letteratura contemporanea, in un'università italiana e statunitense, che questo libro resterà nella memoria come quello che avrà inventato un nuovo pezzo di letteratura». Questo si chiama tagliar corto, perbacco: anche il lettore più diffidente, di fronte a una scommessa così ben garantita, non poteva non procurarsi rapidamente il libro; che figuraccia davanti ai posteri, si fosse lasciato sfuggire il «nuovo pezzo di letteratura»... E quanto più rassicuranti, le credenziali offerte dalla recensione, che non si limitavano a chiamare in causa l'istituzione universitaria, ma specificavano la precisa disciplina d'appartenenza del critico: «professore di letteratura contemporanea», e altresì la duplice docenza: non solo nell'università italiana (il che poteva anche far pensare a intrallazzi), ma *statunitense*. Da ogni punto di vista la certificazione era inattaccabile, un sigillo critico *aere perennius*.

Altri tempi. Oggi avviene che uno studioso universalmente e meritatamente noto come Giorgio Agamben, ripubblicando e ampliando le sue *Categorie italiane* (Laterza, 2010), faccia stampare in quarta di copertina una notizia che incomincia, letteralmente, così: «Giorgio Agamben si è dimesso dall'insegnamento nell'università italiana». Qui il lettore rimane, per un attimo, sbigot-

tito: perché quella comunicazione così perentoria e all'otria, quasi un'epigrafe *a posteriori* ai saggi del libro? Forse un avvertimento privato, finito lì in pubblico per uno svarione dei soliti addetti in *outsourcing* (incidenti sempre più frequenti anche in editori un tempo preclari)? Oppure e invece, una precisazione preventiva, per chi avesse pensato a un normale pensionamento? Niente di tutto questo, bensì semplicemente – forse – un congedo. Allora s'intende perché esso ci è offerto dall'editore un gesto di tale evidenza, quasi un'orgogliosa rivendicazione, una sfida alla tomba del pensiero chiamata (non si sa più perché) "università": per chi «ha segnato una nuova direzione nel pensiero politico contemporaneo» – la frase segue immediatamente l'*incipit* – non c'è spazio, non può esserci nell'*alma mater*. Questo – prendere le distanze, salutandoci già da oltre la soglia – è il senso implicito del breve "paratesto". Serietà e fama dello studioso e la sua permanenza nell'istituzione universitaria sono finalmente incompatibili. Perciò è il suo abbandono a essere la miglior garanzia di un pensiero all'altezza dell'epoca; e solo alle dimissioni, giustamente, è ormai concesso un barlume dell'antica nobiltà e onorabilità.

## Stile

«Insieme all'anonimato, George sente sopraggiungere uno spossamento che non è sgradevole. La marea della sua vitalità rifluisce rapidamente, e lui con essa, soddisfatto. È un modo per riposarsi. Di colpo è molto, molto più vecchio. Uscendo per raggiungere il parcheggio cammina in modo diverso, meno elastico, le braccia e le spalle rigide. Rallenta. Ogni tanto s'imbrogliava coi piedi. Ha la testa china. La bocca si allarga e i muscoli delle guance cedono. Il suo viso assume una placida espressione ottusa, sognante. Canterella curiosamente tra sé e sé, con un brusio come di api intorno a un alveare. Di tanto in tanto, mentre cammina, emette sonore e prolungate scorregge».

Il breve brano di *Un uomo solo* (*A single man*, 1964<sup>1</sup>) basta per dare un'idea dell'atmosfera psicologica e dell'andamento narrativo del libro, uno dei migliori di Isherwood per il calibrato rapporto di vicinanza/distacco, ironia/partecipazione, che il narratore mantiene con tenuta impeccabile per tutto il romanzo, aderendo ai minimi moti dell'animo di George (paure, fantasie, desideri, angosce) e insieme ritraendo il *milieu* sociale e ambientale che lo

circonda. Tutto calato all'interno del personaggio (un anziano professore universitario) ma sempre attento all'esterno, l'io/egli del romanzo è impietoso verso sé come verso il mondo; e se, con le parole di Proust, lo stile «non è una questione tecnica, è – come il colore per i pittori – una qualità di visione», Isherwood è un autore che fin dalle prime prove degli anni Trenta ne ha fornito esempi memorabili. È nota la sua dichiarazione: «Io sono una macchina fotografica con l'obiettivo aperto», ma bisogna star bene attenti a non tradurla in termini di banale realismo: si tratta di una ricettività spregiudicata (Bellocchio ha parlato di «scrupolosa passività»<sup>2</sup>) che rifugge da ogni schema o conformismo ideologico-culturale, per cui nel suo caso vien da pensare, prima di tutto, a certi pittori, al loro colore, alla qualità dello sguardo.

Fin dall'inizio del romanzo il narratore mette in primo piano il corpo, le viscere, le alterazioni dell'involucro fisico del suo personaggio, i mutamenti fisiologici dell'invecchiamento, i lenti disfacimenti e le indomabili resistenze che ne accompagnano la vicenda. Tanto più la morte si aggira negli immediati dintorni di George, tanto più è l'elemento materiale, fisico, carnale e sensoriale a colmare di sé la pagina, addirittura – si direbbe – a dettarne il ritmo, come nella camminata fuori dal college. Tradurre tutto questo in un film, è certo impresa rischiosa, da apparire destinata al fallimento; e di certo, anche, è una specie di laccato fallimento, nonostante la benevolenza di molta critica, il film che dal romanzo ha tratto Tom Ford (2009), il noto stilista americano a cui dobbiamo la “rinascita”, informa Wikipedia, delle case di moda Gucci e Yves Saint-Laurent. Colin Firth, nel ruolo del protagonista, offre una buona prova, come del resto la sempre bravissima Julianne Moore, ma chiunque, dentro a una tal confezione, è ridotto al rango di *testimonial*, e non può smentire quel che più irrita nel film, cioè per l'appunto il tocco dello *stilista*, l'aura *firmata* di ogni inquadratura, l'enfasi decorativa dei particolari: uno di quei casi in cui la calligrafia e la “raffinatezza” hanno come esito la pacchianeria dell'insieme. Qualcuno, a ragione, ha parlato di operazione «ad-like» (in stile pubblicitario), e chi l'ha brutalmente definita «Nothing if not a master class in sartorial excellence»<sup>3</sup>, ne ha colto il tratto estetizzante e mercificato («Wardrobe for Colin Firth Provided by Tom Ford Menswear», si legge nei titoli di coda, manco a dirlo), profondamente estraneo e anzi, a veder bene, insolente rispetto alla natura della narrativa di Isherwood, alla sua sobria eleganza. In una tale atmosfera non potevano certo trovare cittadinanza le sonore e pro-

lungate scorregge («quite loud prolonged farts») di George: solo una delle tanti omissioni, a fronte di non poche intrusioni, ma se assume un valore particolare, quasi allegorico, è perché la *maison* Tom Ford ha anche una linea di profumi: *Tom Ford Fragancies* – e lo spettatore ne è, alla fine, debitamente informato. Questione di stile, in effetti.

1. Il libro è stato ripubblicato di recente da Adelphi; qui la citazione è dalla versione di Dario Villa (*Un uomo solo*, Garzanti, 1991).

2. P. Bellocchio, *Isherwood come contravveleno ideologico*, in *L'astuzia delle passioni. 1962-1983*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 55.

3. S. Foundas, *Better to Look Good than Be Good for Tom Ford's A single Man*, sul sito [www.villagevoice.com](http://www.villagevoice.com).

## Nel regno di Tepoimajnàrte. Per Scabia

Qualche tempo fa, per le edizioni Casagrande di Bellinzona, apparve un libretto di Giuliano Scabia<sup>1</sup>: *Il tremito. Che cos'è la poesia?* (2006). Non furono in tanti a notarlo, ma era uno di quei casi – raccolte un po' casuali di conferenze, appunti, riflessioni – in cui uno scrittore, se è un vero scrittore, sa parlarci con il tono giusto di quella cosa chiamata “poesia”: sono in molti, come no?, a parlarne, ma spesso con il risultato, vuoi per eccesso di specialismo, vuoi per astrattezza, di allontanarcene; mentre nel *Tremito* alla levità e al tono colloquiale, da discorso in pubblico, fanno riscontro una penetrazione e una intelligenza del fatto artistico a loro modo esemplari, che suscitano nel lettore confidenza. A operette del genere appartiene un che di artigianale e antiretorico: con l'aria di divagare gli autori vi fanno confluire la propria esperienza, in dialogo con altri poeti o, più semplicemente, con quanto per un attimo o per una vita ha fermato la loro attenzione.

Così nel *Tremito* si parla di *Cosa sarebbe il mondo senza bambini animali e piante*, di Tarkovskij e Nievo, della «gallina padovana» e di San Francesco, Rigoni Stern e Zanzotto (un piccolo capolavoro è poi *L'apparizione di Borges*); e se le domande che forniscono il tema ai testi sono a dir poco impegnative (*Chi è la voce?*, *Chi è il narratore?*), l'angolazione di Scabia, scriva in versi o in prosa, è sempre obliqua e inventiva, ancorata a situazioni e luoghi e persone determinati, e mai generica o pedante: come si addice a uno abituato a andare *Per sentiero e per foreste*, secondo il titolo di un brano del libretto, più di altri rivelatore. Attento alle voci plurali del mondo, al «grande racconto» che in mille forme gli si propone, passo dopo passo, il camminatore di quelle pagine ci consegna la preziosa immagine, elusiva eppure astante, concreta e visionaria, di una poesia *in itinere* e di un teatro come lingua vivente, cioè che si spiega e si svela, con nostro stupore, mentre accade all'aperto, sotto i nostri occhi.

La poesia di cui parla il titolo del *Tremito* è da intendere, perciò, in senso ampio, includendo teatro e romanzo, tragedia e commedia, epos e lirica. E un'accezione così larga, per l'appunto, è propria di Scabia, autore non confinabile nell'immagine, per quanto pienamente legittima, di teatrante-avan-

guardista e più precisamente di «uno dei padri fondatori del nuovo teatro italiano», come rammenta la copertina del *Tremite*. Infatti Scabia può ormai vantare, oltre alla produzione teatrale, largamente nota – da *Zip* (1967) a *Marco Cavallo* (1976) fino al *Teatro vagante* – un buon numero di libri di narrativa e di poesia, tali da dare allo scrittore un rilievo importante nel panorama dei nostri anni. Se il *Poeta albero* (1995) e *Opera della notte* (2003) forniscono una intensa e coerente immagine del poeta, sul versante romanze-sco *Nane Oca* inaugurava nel '92 la trilogia proseguita da *Le foreste sorelle* (2005) e conclusa da *Nane Oca rivelato* (2009), tappe di una ricerca sfaccettata e *in progress*, in quanto tale sfuggente alle definizioni e alle mappe della letteratura contemporanea<sup>2</sup>. E non è un caso che tali mappe, pur così capienti e in continuo aggiornamento, stentino a trovare un posto preciso per Scabia, e a render conto della dimensione specificamente sua: una dote essenziale del suo lavoro, il travalicare i generi e mettere in crisi le nozioni cristallizzate, si traduce facilmente in svantaggio e in limite alla comprensione per chi non sappia uscire dai  *cliché*. Così, per effetto di quest'imbarazzo, finisce per restare in ombra il tratto totalizzante, di opera-mondo, che di quel lavoro costituisce, invece, un elemento fondante e peculiare.

Dicendo “opera-mondo”, non intendo riferirmi a una categoria precisa di testi<sup>3</sup>, piuttosto mi pare che per Scabia vadano evocati strati del far poesia che già nel rapporto con il pubblico si pongono a un livello di complicità, e di spiazzamento, che non sono quelli tipici dei romanzieri o dei lirici, ma che nel loro ibridarsi rinviano al cosmo di un narratore-aedo che può e sa servirsi di mezzi anche extra-letterari (la pittura, la musica...); un po' come se Ariosto, proviamo a immaginare, si trasferisse nella piazza del mercato con un suo spettacolo da *One-Man-Band*, scenografie e strumenti musicali alla mano, con calcolata improvvisazione e sapiente, raffinato estro.

Si potrebbe dire, in un certo senso, che nel nostro caso è l'autore stesso a farsi piazza, tramite e luogo del rumore del mondo, capace di dargli forme compiute, cioè una voce. Così vien fatto di pensare, leggendo le osservazioni del *Tremite* sulla «voce» (appunto):

Sotto sotto, non è vero che le voci sono quelle che si sentono normalmente: sotto sotto ci sono altre voci, quello del mondo sottostante o retrostante, che ci seguono, inseguono, e ci vengono fuori malgrado noi, attraverso tutti i buchi che abbiamo, come fiati, venti, ruttini e altro – voci

di altri che parlano attraverso di noi, di cui siamo solo tubi e bocche, quasi di un protopopolo non del tutto estinto – anzi, ben vivo, che ogni tanto salta su e ci parla, ma con una tale confusione da lasciarci seduti per terra come se fossimo stati presi a botte, dalle voci, o a volte cantati da loro, dalla loro metrica, quando vien fuori l’ accordo fra tutto quello che ci sta dentro – dentro le voci [...]»<sup>4</sup>

Il passo da quest’ ordine di considerazioni alle pagine della trilogia di *Nane Oca*, la cui scrittura ebbe inizio nell’ 85, è meno ardito di quanto può sembrare. Il collegamento è dato, per esempio, dalla vena materialistica (fisica, corporale) che percorre l’ opera di Scabia e trova un controcanto nella sublimazione fantastica dei personaggi e degli eventi: così l’ avventura di Suor Gabriella ha inizio con lo sprofondare in un letamaio, ma finisce con il ritrovamento del «più profumato, mirabile, dolce e salvifico elisir che sia dato desiderare»<sup>5</sup>. Il che richiama a sua volta due linee che nella trilogia sembrano intrecciarsi e arricchirsi a vicenda: quella del “carnevalesco” (con il continuo riferimento alla sfera corporea e la tendenza scoronante e parodica, di cui ci ha parlato Bachtin<sup>6</sup>) e quella di una “quest” – viaggio, peripezia, ricerca, iniziazione – che si sviluppa, sul piano narrativo e allegorico, con richiamo ai cicli carolingi e alla “materia di Britannia”. Ma l’ elemento fisico a cui accenna il *Tremito* è più di un motivo estetico-letterario: esso entra fin dentro la «metrica» che istituisce la voce stessa, ne organizza il respiro con una tensione costante e coerente verso l’ oralità. Di qui il duplice paradosso di un testo aereo – per la levità dell’ immaginazione in continuo movimento – e insieme dotato di uno spessore fisico, terrestre (e d’ altra parte, una interazione costitutiva tra il momento individuale, del creatore-attore, con quello corale e collettivo: «il protopopolo»).

Sul piano del testo, tutto ciò ha il carattere del “tour de force”, per cui anche il passo più strumentale, ogni interludio o frammento della trilogia viene investito da una *verve* debordante, la pagina fermenta di onomatopée e neologismi, si affolla di echi mimetici:

Rivolgeva [l’ «autore»] queste domande alla notte – a mezza voce – come se lei, la notte, fosse un oracolo in ascolto – alzandosi sui pedali per meglio farsi sentire. E intanto attraversava la Pavante Foresta e la pianura, il silenzio e i profumi settembrini finché – oltrepassato il ponte sul fiume Bachfiume bachi fruscianti bacù giunse nelle terre di Polverara e si

diresse là dove sui rami polleggiano le belle, le misteriose galline. Le quali, appena lo videro e ben conoscendolo, cominciarono a mormoreggiare cocò<sup>7</sup>.

Non è che un brevissimo esempio, ma è sufficiente aprire i libri di Nane Oca per trovare riscontri altrettanto intensi. Il limite di un tal genere di scrittura, ha osservato una attenta interprete di Scabia, Silvana Tamiozzo Goldmann, è quello «di essere costantemente sul filo di un raffinato manierismo»: rischio dal quale Scabia «sa difendersi con le armi dell'umorismo e con allucinate e fantastiche visioni che accompagnano e illustrano le sue storie<sup>8</sup>». Verissimo, e quando il critico osserva che «nelle pieghe delle sue [di Scabia] “esecuzioni” si intravede la ricerca (il sogno?) di una lingua che estenda il dicibile e vinca l'omologazione che uccide le storie», bisogna solo aggiungere che l'estensione del «dicibile» non avviene per heideggeriani sentieri o per vette metafisiche, ma per contaminazioni e sconfinamenti in rapporto diretto con l'universo insieme surreale e dinamico che è il regno dell'immaginazione.

All'interno di *Nane Oca rivelato* compare un sotto-racconto intitolato *Le foreste tralasciate*: qui s'incontra la Foresta di Tepoimajnarte, «mostro respirante», il cui nome è la “traduzione” in dialetto padovano di “ti puoi immaginare” e che è un po' l'emblema di quel reame fantastico: «Ma esisteresti se non ti immaginassimo? – disse Giovanni. – Credo di no, – disse Tepoimajnarte». E nel linguaggio riaffiora, imperiosa e indocile, l'infanzia, e l'infanzia costeggia la follia<sup>9</sup>, ed entrambe riecheggiano una saggezza giocosa indisponibile al sapere della “doxa”, dell'apparenza, dei *media* obbedienti a storie calate dall'alto. Proprio per questo la rivendicazione della soggettività creatrice non è fine a sé stessa, bensì muove da un luogo comune e rimosso, da cui affiorano le voci del presente, trasfigurate e sonanti. Si direbbe, anzi, che quella moltitudine – compresi gli amici animali, forse i soli veri padroni del mondo – possieda una trascinate autonomia, quasi potesse rapire con sé anche l'«autore» che entra nel testo e si fa personaggio, loro pari e compagno.

Certo è facile cavarsela, con Scabia, dicendo che è un autore polimorfo, senza precisi radicamenti né definite parentele: ora si cita Ruzante, ora Zanzotto, ora Lorca o Folengo, gli stornellatori o le avanguardie, ma poi non c'è ascendenza o tradizione così incisiva e comprensiva che sappia collegare i racconti alle poesie, il teatro al romanzo, e via di seguito; sicché tutto è sì in rapporto

con tutto – un solo grande spartito per la recita dell'autore-attore-regista – ma da nessuna parte si coglie il punto distintivo; e si finisce così per far sbiadire, nel gioco dei rimandi (o nella generica nozione di “scrittura”), l'identità delle singole opere. Mentre la Trilogia di Nane Oca, in particolare, pretende un'attenzione esclusiva: c'è in quella lunga ricerca un'intenzione di sintesi<sup>10</sup>, che nella proliferazione delle storie, nel loro inanellarsi e avvitarsi come vegetazione di una viva e brulicante foresta – chi si è provato a riassumerne le vicende ha impiegato non meno di due pagine –, si manifesta per così dire diffusamente, senza bisogno di legittimazioni o prescrizioni di altro ordine che non sia quello della fantasia, ma che nondimeno (o meglio, *per questo*) riflette un processo di conoscenza.

Quel che a taluno è parsa un mero pretesto, la struttura narrativa del “giallo” (all'inizio di *Nane Oca rivelato* troviamo il cavallo Saetta «morto dissanguato», donde la relativa “inchiesta”), in realtà ha a che fare con quel processo, di cui la fiaba è da sempre il luogo deputato; e quanto più l'accento cade sulla lingua, quanto più le storie e i personaggi si sdoppiano e ripullulano, tanto più l'insieme presume un itinerario e un transito, per salti e spostamenti, da uno stadio all'altro nell'ordine della “rivelazione”. Così la natura autoriflessiva dell'arte, la cui coscienza accompagna Scabia fin dalle prime prove, ma che ogni volta è sottoposta a un test collettivo, a un rito di passaggio inclusivo e divinatorio, assume un'intonazione festosa, estroversa, direi persino “erotica” (comunque: *affermativa*). Cito di nuovo, per finire, un'osservazione di Tamiozzo Goldmann su *Nane Oca rivelato*: «La ricerca del “Momón” che percorre tutto il romanzo come ricerca di una felicità possibile per ogni personaggio e per ogni persona, più che mai si identifica per Scabia nella gioia di trovare, a partire dall'amato pavano, lingue per scoprire e raccontare storie<sup>11</sup>». Il *possibile*, il *trovare*, la *gioia* infine: ecco che cosa ci trasmette il camminatore nel suo andare, visitandoci. Non possiamo nasconderci o restare da parte, dobbiamo anche noi incamminarci, imboscarci, partire con lui nello spazio e nel tempo – le mappe le ha messe lì, nel libro, a piena pagina, ben disegnate, ma altre dovremo inventarne –, nelle *storie* che aspettano di essere colte.

C'è in Scabia – e non saprei citare, guardandomi attorno, molti altri – una fedeltà al momento utopico dell'arte di cui il lavoro sulla lingua è solo uno (il più appariscente) di tanti, molteplici e complementari aspetti. L'apertura alla

musica, alla pittura, così come la contaminazione di teatro e romanzo, rispecchiano un movimento totalizzante che appartiene al “giocosio” nel senso più alto: non *intrattenimento*, ma piuttosto contagiosa *distrazione* verso un piano di verità ulteriore, dove arriviamo a percepire tutte le storie possibili e la possibilità di una storia nuova, condivisa, come condivisa dev’essere (altrimenti, semplicemente, non è) una felicità finalmente liberata da ogni ombra di privacy. Il brigadiere Deffendi, il maresciallo anziano Zambon, suor Gabriella, Rosalinda, Guido il Puliero, l’eremita Silvano, il conte Chiarastella, gli Sgraveóni, la bella Ricciarda, la Pavante Foresta, la Vacca Mora, Tetabianca, l’astronauta Bottacín, l’Agnese Teodora, l’astronomo Zanibon, il professor Pandòlo e tutti gli altri sono i militanti di questa itinerante utopia, al cui servizio è lo scrittore e che è, dunque, una militanza infinita. «Ormai chi li ferma Nane Oca e il conte di andare sempre in nuove foreste sorelle? *Nane Oca rivelato* era finito quando loro sono partiti di nuovo – e in che foresta sono arrivati!»: così «l’autore» introduce l’*Appendice (La foresta sempre più estesa)* in coda al romanzo che chiude la trilogia di Nane Oca<sup>12</sup>. Ogni fine è solo un prologo: tutto può ricominciare, sempre e ancora, e non c’è sipario che possa fermare l’immaginazione.

1. Si tratta di un poemetto, letto nel festival di Polizzi Generosa nel 2004 (in G. Scabia, *Il tremito. Che cos’è la poesia?*, Bellinzona, Casagrande, 2006, pp. 80-87).

2. I libri citati sono tutti editi da Einaudi; una bibliografia aggiornata al 1997 è in Silvana Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con antologia di testi inediti e rari*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 51-67. Tra le interviste recenti di Scabia ricordo «Scrivere è la mia preghiera», a cura di Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 29 novembre 2009, p. 31; *Giuliano Scabia a colloquio*, «Idra», 4/6, 1993, pp. 259-75; per il lavoro drammaturgico di particolare interesse il n. 12, 2005 di «Culture teatrali», con i saggi di Francesca Gasperini e Massimo Marino.

3. Si veda Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, che pure non manca di spunti utili – penso alle osservazioni sul *Faust* – per la lettura del nostro.

4. G. Scabia, *Chi è la voce?*, in Id., *Il tremito* cit., p. 26.

5. Così Scabia nella pagina proemiale di *Nane Oca rivelato*, Torino, Einaudi, 2009, p. 3; qui è anche il riassunto dei precedenti *Nane Oca* (Torino, Einaudi, 1992) e *Le foreste sorelle* (Ivi, 2005), a cui si rinvia il lettore.

6. Mihail M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 2001.

7. G. Scabia, *Nane Oca rivelato* cit., p. 44.

8. S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia, Nane Oca rivelato* [recensione], «l'immaginazione», n. 290, novembre 2009, pp. 62-3.

9. Per il lavoro di Scabia su questo tema vedi *La luce di dentro. Viva Franco Basaglia. Da Marco Cavallo all'Accademia della Follia*, a cura di Giuliano Scabia, Pisa, Titivillus, 2010, dove è narrata e analizzata l'esperienza da cui è nato Marco Cavallo (1972/3; poi edito da Einaudi, 1976). Tra gli altri, è intervenuto sul tema Umberto Eco: *Un messaggio chiamato Cavallo*, in Id., *Dalla periferia dell'Impero*, Milano, Bompiani, 1977, pp. 332-336.

10. In *Giuliano Scabia: ascolto e racconto* cit., Silvana Tamiozzo Goldmann parla per il libro del 2009 di «summa di una ricerca che è andata avanti per prove e letture, per ascolto e racconto, che dal teatro è traboccata nello spazio del romanzo, in una struttura a suo modo fastosa» (p. 43).

11. Ivi, p. 44. Il «momón», spiega Scabia in *Giuliano Scabia a colloquio* cit., p. 271, «è una parola veneta nata come intercalare infantile e buffo, ma che estende illimitatamente il proprio significato, fino a diventare una specie di Graal, una parola universale e misteriosa che ha in sé qualcosa di dolce, di buono e di malizioso.» Secondo Antonio Daniele, in *La poetica divagante di Giuliano Scabia* («Belfagor», LXI, 365, 30 settembre 2006, p. 570), essa è «la gaudente affermazione dell'appagamento amoroso»; mentre il «pavano» è il dialetto del padovano, reinventato dall'autore come lingua (culto e insieme popolare) del mondo fantastico di *Nane Oca*, «regione del cuore, ormai fatta atemporale e perciò attualissima, nonostante quell'etichetta di passato che l'accompagna e la determina» (Ivi, p. 566).

12. G. Scabia, *Nane Oca rivelato* cit., p. 134.

## «Dunque sono l'ultimo». Said e lo “stile tardo”

1. *On Late Style. Music and Literature against the Grain* è stato pubblicato nel 2006, tre anni dopo la scomparsa di Edward Said<sup>1</sup>. Per quanto si tratti di un progetto incompiuto, che come tale denuncia i limiti propri di un'opera assemblata con gli spezzoni di un *work in progress*, il libro ricostruito dal curatore (di fatto, anche se non figura come tale), Michael Wood, possiede tuttavia una solida e patente consistenza, e si legge come opera d'autore a pieno titolo. Sia per quanto riguarda il *back-ground* teorico-filosofico, il cui principale ed esplicito riferimento è Adorno (com'è subito annunciato dal primo capitolo, *Timeliness and Lateness*), sia per quanto riguarda l'analisi delle opere e degli autori trattati (da Mozart a Genet, Tomasi di Lampedusa, Glenn Gould, Kavafis, Britten, Richard Strauss), *On Late Style* è una raccolta coerente e ricchissima di spunti, che conferma tutte le doti di un critico con pochi uguali, a suo agio tanto con i capolavori della musica occidentale che con la poesia e la narrativa di ogni epoca, e altrettanto insofferente verso il conformismo intellettuale in ogni sua forma.

Dei sette saggi che compongono il libro postumo tre erano stati composti per un ciclo di conferenze e gli altri erano apparsi in rivista, in versioni appena diverse, durante gli anni Novanta (il corso alla Columbia University di New York intitolato “Last works/Late Style” è del 1995); l'interesse per lo “stile tardo”, come precisa però Mariam Said nella premessa al libro, risale alla fine degli anni Ottanta, e infatti un richiamo ad Adorno e al suo saggio su Beethoven e lo *Spätstil*<sup>2</sup>, nucleo germinale dell'intero progetto, è già presente in una conferenza del 1989 poi compresa in *Musical Elaborations* (1990). Se dunque l'orizzonte cronologico entro cui s'iscrive il progetto ha potuto suggerire a più di un recensore un collegamento diretto tra la malattia mortale – diagnosticata nel '91 – con cui egli lottò per oltre un decennio e l'argomento del libro, la genesi va considerata a partire da una prospettiva più ampia, in stretto rapporto con l'evoluzione del pensiero di Said, che mentre lavorava al progetto sullo Stile Tardo andava componendo altre opere non meno importanti (come *Humanism and Democratic Criticism* e *From Oslo to Iraq and the Road Map*), nel segno di una sostanziale (e vitalissima) continuità con la produzione precedente. Certo: sin dall'apertura il lettore di *On Late*

*Style* viene posto di fronte alla questione del rapporto tra «bodily condition» e «aesthetic style<sup>3</sup>», e non c'è motivo di negare una relazione tra gli studi sullo Stile Tardo, con l'insistenza che questa categoria porta con sé sul motivo della finitezza e dell'interruzione, del frammento e della catastrofe, e la vicenda biografica di Said; ma non per questo l'enfasi portata sulla coincidenza tra la tragica circostanza della malattia e l'attenzione al tema della fine va accettata senza riserve, quasi fosse il movente esclusivo del progetto. Un'aggiunta di *pathos* facilmente investe, *a posteriori*, le “opere ultime”: tutto ciò è comprensibile, e c'è poco da obiettare a quanto Wood argomenta nella sua appassionata e competente *Introduzione* al libro, scritta sull'onda della perdita dell'amico e maestro. Eppure ci sono buoni motivi per tener conto, per una valutazione complessiva del contributo di Said, anche di altri fatti.

In primo luogo, per accennare alla prospettiva più ampia appena richiamata, è lo stesso Said, nel saggio collocato a primo capitolo di *On Late Style*, a ricordare come sin dall'inizio (*Beginnings*, 1975) al centro dell'interesse del suo lavoro fosse «il processo della costruzione del sé<sup>4</sup>», nelle sue varie fasi: in questo senso il libro postumo appare più come il compimento di un ciclo che non come il frutto di una cesura, di quello iato che secondo alcuni pone le opere tarde sotto il segno distintivo della discontinuità<sup>5</sup>. Inoltre, per quanto riguarda un punto essenziale e specifico del libro in questione, proprio il saggio di Adorno sull'ultimo Beethoven, da cui Said deriva, come detto, le basi del suo discorso sullo Stile Tardo, prende nettamente le distanze dalle interpretazioni biografiche e psicologiche dell'opera beethoveniana nella sua ultima fase: tali interpretazioni, infatti, non sono soltanto riduttive, per Adorno, ma tradiscono l'intenzione profonda delle opere “tarde”, banalizzando l'elemento soggettivo la cui critica è inerente alla protesta dell'artista<sup>6</sup>. Perché, allora, dovremmo leggere il Said di *On Late Style* – per l'appunto lui, che ebbe a definirsi l'ultimo seguace di Adorno<sup>7</sup> – rischiando a nostra volta di depotenziarne il discorso, mettendo in primo piano un motivo di ordine biografico-esistenziale?

2. Adorno: di lì, da dove muove Said, è bene iniziare ogni commento. A chi pensi allo scenario degli anni Novanta nell'ambito della critica letteraria, e più in generale allo stato della riflessione teorica, diciamo al *mainstream* allora dominante non solo negli Stati Uniti ma anche in Europa, non sfuggirà la

singularità e il carattere spiazzante della scelta di Said. Ponendosi nella scia del “francofortese”, con un gesto di aperta rivendicazione dell’eredità del suo pensiero che sfida, di per sé, le mode accademiche e gli esorcismi dei seguaci del Post-moderno<sup>8</sup>, il «professor of terror», com’ebbero a definirlo gli araldi della reazione per le sue battaglie per la Palestina e gli studi sull’Orientalismo, si riallacciava a un momento fondante della stessa Modernità, in tutti i suoi risvolti essenziali. C’è qui un volontario e radicale, persino orgoglioso anacronismo. Non si dimentichi che il saggio su Beethoven, nel suo spunto iniziale, data 1934: riportarsi a quello snodo della storia europea e mondiale, al periodo dell’affermazione del Nazismo, con quel che esso comporta, ha un significato che non può essere messo tra parentesi, come volentieri fa chi considera il riferimento ad Adorno niente più che una opzione a favore di una data “teoria estetica”. *Hic Rhodus...*: la catastrofe europea di quel momento è il volto di Medusa per ogni pensiero che sia all’altezza del nostro tempo, il luogo in cui l’intera tradizione è sul punto di consegnarsi alla distruzione, al disumano; e come lucidamente vide Said, l’interpretazione dell’ultimo Beethoven da parte di Adorno getta le premesse del suo discorso sull’arte proprio in quanto quest’ultimo è inscindibile dal discorso sulla società: la critica della società di massa e dell’arte convenzionale, l’accento posto sulla dialettica di razionale e irrazionale che (tuttora) costituisce il punto di crisi dei progetti di modernizzazione, fanno tutt’uno con il tema dell’emancipazione, di cui l’esilio è l’amaro e inesorabile controcanto, ma che costituisce altresì il carattere utopico dell’arte moderna, appello e sogno di una umanità liberata dall’oppressione. Questa, irriducibile alle istanze del Nichilismo, è l’eredità che si condensa nel nome di Adorno, e non c’è nulla di più lontano dalle istanze normative, apologetiche, del “Pensiero Unico”, i cui trionfi si andavano festeggiando a livello planetario al tempo in cui Said lavorava sullo Stile Tardo.

Se tale è lo sfondo, va aggiunto che in quanto Said osserva a proposito di Adorno, con la sottolineatura della sua appartenenza al «mondo di Weimar, dell’alto modernismo, dei gusti lussuosi, di un dilettantismo ispirato e appena appagato»<sup>9</sup> e del fatto che egli, nonostante svolgesse il proprio lavoro «accanto ai grandi istituti della società occidentale», fosse poi «rimasto sempre in disparte», senza farsi assimilare<sup>10</sup>, affiora chiaramente un tratto d’identificazione, rinsaldato dalla comune passione per la musica. Così anche per il rifiu-

to dello specialismo, e più in generale per la generale visione “contrappuntistica” e asistemica del pensiero adorniano; e si potrebbe aggiungere, sotto questo profilo (che include una genealogia socio-familiare), che al fondo di questa poco occulta identificazione c’è un’ascendenza condivisa, a sua volta riassumibile nel nome di Proust, come ben testimonia la citazione del frammento inaugurale di *Minima Moralia* che campeggia in *Adorno as Lateness Itself*<sup>1</sup>. Anzi, l’elemento aggregante tra l’esperienza musicale e quella letteraria, e tra critica e filosofia, poggia direttamente su quel sostrato, e non è l’ultima tra le ragioni del fascino dello stile da “conversazione” di Said, saggista e modernista di una tradizione che – per poter celebrare la Fine della Storia senza più aver a che fare con chi, fastidiosamente, pretende di “dire la verità” – si voleva decretare estinta per sempre.

Il terreno dell’appropriazione, su questa linea, è così trasparente e cordiale da rendere persino superflua la discussione dei singoli punti di debito di Said nei confronti di Adorno. Su uno, tra tanti, vale però la pena insistere. Riferendosi all’Ibsen di *Quando noi morti ci destiamo*, al momento autodistruttivo che nelle opere tarde investe e contesta lo stile e le opere precedenti di uno stesso autore, egli osserva: «Trovo profondamente interessante questo [...] tipo di tardività come un elemento dello stile. Mi piacerebbe indagare l’esperienza dello stile tardo che implica una tensione non armonica e non serena, e soprattutto una produttività deliberatamente improduttiva, che va *contro*<sup>12</sup>...». L’accento così posto sul momento distruttivo, critico e autocritico dello Stile Tardo, e su quanto si sottrae nell’arte al vangelo del Mercato e della Produzione a ogni costo, nonché, di pari passo, sul carattere inconciliato delle opere estreme (anche in senso epocale), è essenziale per capire l’atteggiamento di Said in questa fase del suo lavoro. E in effetti, nel programma abbozzato in *Timeliness and Lateness* viene annunciato il tratto tipizzante poi via via ravvisato da Said come unificante di esperienze diversissime tra loro come quelle di Strauss, Tomasi di Lampedusa, Visconti, Glenn Gould, Jean Genet: da una parte, lo scacco portato ai codici ricevuti, ai canoni e alle convenzioni della cultura occidentale veicolate dalla cultura di massa, dall’altra il rifiuto esercitato – anzi vissuto nella pratica artistica – nei confronti di una nozione della vecchiaia come porto di quiete e di serenità, come finale acquisizione di una maturità soddisfatta e sapiente (dove è evidente l’eco di Nietzsche, già presente in Adorno). Di nuovo, in questo essere e definirsi

“contro” ci sarà un riflesso autobiografico, la proiezione del proprio permanente dissidio con il conformismo; ma dir questo, è anche qui dire troppo poco, perché omette di confrontarsi con quel che in Said oltrepassa Adorno, nel momento stesso in cui ribadisce la fedeltà al suo stile di pensiero.

Mettere insieme Genet e Visconti, Gould e Strauss, Tomasi di Lampedusa e Kavafis, sembra alquanto di estemporaneo, di provocatorio o addirittura approssimativo, se abbiamo presente – in particolare per i casi di Visconti o Gould, ma anche Strauss – la critica adorniana all’industria culturale, ai suoi miti e alla sua ideologia di fondo, conservatrice anche quando si atteggia a sovversiva della tradizione. A questo proposito va letto con attenzione il passaggio in cui Said riprende la critica di Adorno al mito di Toscanini<sup>13</sup> e allo *Star-System*: invece di accreditare il luogo comune che vede in Gould il “virtuoso” per eccellenza e quasi un equivalente dei divi della musica leggera o del cinema, egli indica nel pianista un intellettuale che nello specifico del suo lavoro, nelle esecuzioni come nello sforzo didattico – e nello stesso esilio dalla scena musicale – propone strategie alternative a quelle imposte dall’industria culturale<sup>14</sup> (e anche la rivalutazione di Strauss passa appunto per Gould). Dunque a Said non interessa applicare un modello interpretativo in modo meccanico, o da seguace “alla lettera” di Adorno. Egli usa, piuttosto, i motivi evidenziati da Adorno nel saggio sullo *Spätstil* per rilevare quel che, anche in artisti e opere consegnati al canone più collaudato, e per nulla omogenei all’universo adorniano, si muove in controtendenza, o più semplicemente in una dimensione che, come nel caso di Tomasi di Lampedusa e di Visconti, si colloca nella prospettiva di una indocile, insofferente estraneità rispetto al proprio tempo, là dove quel che siamo soliti definire “decadenza” (e che spesso corrisponde a un punto di vista “conservatore”) consente di vedere, in filigrana, quanto di fasullo e di vecchio – nel senso di sempre-uguale – appartiene al Nuovo che si proclama vincitore e unico esecutore della sorti magnifiche e progressive. Ne viene un deciso allargamento del campo d’indagine, in cui possiamo però scorgere un’intima e non scolastica lealtà verso la lezione di Adorno: questa si manifesta nel motivo dell’erosione dell’apparenza, che sin da Goethe (ripreso da Adorno, ma anche da Simmel<sup>15</sup>) è cruciale per interpretare l’arte dei “grandi vecchi”, e si configura come solvente della ideologia, cioè come critica del carattere apologetico di quanto è venuto a patti con l’esistente.

3. «Oggettivo è il paesaggio in sfacelo, soggettiva la luce nella quale soltanto esso si accende. Tale contraddizione non produce la loro sintesi armonica; li separa nel tempo l'uno dall'altra, come forza della dissociazione, forse per conservarli per l'eternità. Nella storia dell'arte le opere tarde sono catastrofi»<sup>16</sup>. Così Adorno in un passaggio fondamentale sull'ultimo Beethoven, in cui è sottolineata e spiegata, con una sorta di pregnante allegoria, la compresenza di oggettivo e soggettivo all'interno delle opere tarde. Questa conclusione apodittica, centrata sull'idea di catastrofe, citata e ampiamente commentata da Said in *Timeliness and Lateness*, in Adorno è preceduta e preparata da una serie di osservazioni puntuali riguardanti la struttura delle opere beethoveniane dell'ultimo periodo, in particolare le ultime cinque sonate per pianoforte. La conclusione s'intende meglio a partire dal ragionamento iniziale: «Egli [Beethoven] non compone più il paesaggio, ora abbandonato e alienato, in un'immagine, ma lo irradia con il fuoco acceso della soggettività mentre esplodendo urta contro le pareti dell'opera, fedele all'idea della sua dinamica. La sua opera tarda resta ancora un processo, ma non inteso come sviluppo, bensì come accensione tra estremi che non sopportano più nessun centro sicuro e armonia derivante dalla spontaneità<sup>17</sup>».

Sono parole che fanno pensare immediatamente a Rembrandt, a Cézanne: non a caso lo stesso concetto di *Spätstil* proviene dalla storia dell'arte<sup>18</sup>. Ma né Adorno né Said si sono occupati della straordinaria tradizione artistica in quel campo: al centro del loro interesse è la musica, che sembra quasi accaparrarsi il nucleo utopico dell'arte e decidere anche, nella sua sfida al pensiero convenzionale e a ogni facile assioma sul rapporto forma/contenuto, i paradigmi per l'interpretazione della letteratura – del che la critica non pare aver reso conto a sufficienza. Entrambi, Adorno e Said, si rammenti invece, non furono semplici ascoltatori o esegeti delle opere musicali, ma interpreti sul piano più letterale, che implica l'esecuzione diretta, la prova reiterata, l'analisi dei passaggi e dell'insieme strutturale delle composizioni<sup>19</sup>; e senza questo lavoro è difficile capire una qualità intrinseca del loro saggismo, che non si ferma mai alla superficie o alla trama dei giudizi offerta dagli specialisti e dalla “doxa” autoreferenziale delle corporazioni, con quel tanto di astratto e inerte che la caratterizza. Il saggio, mobile per natura, aderisce a questa modalità conoscitiva che si pone sul piano dell'esecuzione, dell'attuazione mediata, mai irriflessa in quanto frutto d'invenzione e memoria. È arduo trovare

due intellettuali più diversi, quanto a stile espressivo, di Adorno e Said; ma su questo punto – e i passaggi più belli di *On Late Style* sono proprio quelli sulla musica – c'è una consonanza palpabile, che coinvolge la genesi dell'atto critico, il movimento del pensiero, ma anche un elemento affermativo, una familiarità con la gioia della ricreazione.

Quanto agli elementi propri dello Stile Tardo messi in rilievo da Adorno e ripresi da Said – rifiuto della sintesi, dell'armonia e della decorazione, prevalenza della negazione e critica dello sviluppo lineare, trionfo del frammento, lacerazione tra estremi, dissociazione, alienazione – se è vero che si possono ritrovare nelle opere maggiori della modernità, da Kafka a Beckett, da Schoenberg a Rothko, nemmeno è possibile prescindere dal loro indice storico, a cui accennavo prima. Su questa prospettiva – come da un crinale da cui si traggono altri crinali, altre scoscese convalli – è opportuno insistere. C'è un nesso tra il tema della catastrofe, com'è assunto in Adorno e Said, e le vicende novecentesche della Shoah, da una parte, e della Nakba dall'altra (“al-Nakba” significa in arabo appunto catastrofe), in Europa e in Palestina. La radicalità del pensiero che si specchia nello *Spätstil* presuppone la visita a quei luoghi estremi e una solidarietà di fondo con i sommersi e gli espulsi dalla Storia. In *Dal silenzio al suono e... ritorno* (1993) Said fa coincidere la vocazione degli intellettuali (i soli che meritano questo nome) a dire la verità, contro i media che sequestrano il linguaggio, con «la testimonianza silente di un'esperienza soffocata e di una sofferenza vissuta sulla pelle»<sup>20</sup>; e così la nota affermazione contenuta nell'intervista del 2000 a «Ha' aretz Magazine», «Dunque sono l'ultimo. L'unico vero continuatore di Adorno è immediatamente seguita dall'altrettanto paradossale e coerente conclusione: «Mettiamola così: sono un ebreo-palestinese»<sup>21</sup>. Lo scandalo di questa affermazione intende denunciare una verità che riguarda tutti noi, se non vogliamo arrenderci alle manipolazioni degli ideologi e dei vincitori di sempre.

Nel momento in cui rivisitava le proprie origini (*Out of place*, del '92, ne è il referto), Said ritrovava non una casa mitica, una identità stabile o un'eredità tramandata, bensì la non-appartenenza, l'esilio<sup>22</sup>, la necessità della scelta e dell'invenzione del sé, le «sabbie mobili» del presente come solo fondamento. Sempre nell'intervista del 2000 si legge: «...Desidero un tessuto sociale talmente ricco che nessuno possa interamente comprendere e nessuno possa del tutto possedere»<sup>23</sup>. È una versione dell'Utopia tanto esigente quan-

to anacronistica, intempestiva nel senso di Said; e per questo il paesaggio abbandonato, senza un centro, alienato e in sfacelo, proprio dello Stile Tardo, è il paesaggio che presiede al suo lavoro degli ultimi anni; e questo è vero anche per gli scritti politici. Un tale paesaggio implica una costellazione di pensatori tra i quali spetta un posto di primo piano al Benjamin delle tesi *Sul concetto di storia*, scritte sull'orlo del massacro, nel solco della «tradizione degli oppressi»<sup>24</sup>. E un desiderio così estremo e ragionevole, come quello dell'esule, può infine essere rimosso, bandito dal discorso teorico, cancellato con feroce determinazione dall'ordine del giorno; ma non può essere estinto. Tra l'irrealizzato e il futuro ha luogo un mandato, una consegna. Intellettuali come Said ci hanno affidato questo preciso compito, nientemeno che questa tradizione: «forse per conservarli per l'eternità».

1. Bertolt Brecht, *Quando chi sta in alto parla di pace*, in *Poesie di Svendborg* (1938), traduzione di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1976.

2. Edward W. Said, *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, New York, Vintage Books, 2006. Trad. it. *Sullo stile tardo*, trad. di Maria Arduini, Milano, Il Saggiatore, 2009. Tra i contributi più rilevanti su Said e lo "stile tardo" segnalò Lecia Rosenthal, *Between Humanism and Late Style*, «Cultural Critique», 67, fall 2007, pp. 107-140; Statis Gourgouris, *The Late Style of Edward Said*, «Alif: Journal of Comparative Poetics», 25, 2005, pp. 37-45.

3. Le diverse versioni del saggio si leggono in Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di Rolf Tiedemann, Torino, Einaudi, 200, p. 179. Si veda al riguardo Michael Spitzer, *Music as Philosophy. Adorno and Beethoven's Late Style*, Bloomington, Indiana University Press, 2006; nonché Rose Rosengard Subotnik, *Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 29, 2 (Summer 1976), pp. 242-275. L'interpretazione adorniana dell'ultimo Beethoven venne ripresa da Thomas Mann nel *Doctor Faustus*: vedi Th. W. Adorno, *Beethoven* cit., p. 179 (n. 3); e Th. W. Adorno-Th. Mann, *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*, a cura di C. Gödde e T. Sprecher, Milano, Archinto, 2003.

4. E. W. Said, *On Late Style...* cit., p. 3 (nella trad. it. di *Sullo stile tardo* cit., p. 19: «La relazione tra condizione corporea e stile estetico»).

5. E. W. Said, *Sullo stile tardo* cit., p. 19.

6. Di «conoscenza per *hiatum*» parla per esempio Manlio Sgalambro nel *Trattato dell'età* (Milano, Adelphi, 1990, p. 111), in chiave con la sua acuta interpretazione della «potenza del vecchio» e della sua «energia metafisica» (Ivi, p. 38).

7. Il punto è ripreso dallo stesso Said a p. 24 di *Tempestività e tardività (Sullo stile tardo cit.)*.

8. Vedi E. W. Said, *Il mio diritto al ritorno. Intervista con Ari Shavit, Ha'retz Magazine, Tel Aviv 2000*, trad. Maria Leonardi, Roma, Nottetempo, 2007, pp. 47-48.

9. Va ricordata l'importante eccezione costituita dal lavoro di Fredric Jameson, che di Adorno si è occupato a più riprese (vedi Marco Gatto, *Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008).

10. E. W. Said, *Sullo stile tardo cit.*, p. 32.

11. Ivi, p. 34.

12. «Il figlio di genitori benestanti che, non conta se per talento o debolezza, prende una professione, come si dice, intellettuale...» cfr. infra p. 46): è l'incipit di Th. W. Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, nella traduzione di Renato Solmi (Torino, Einaudi, 1954): vedi E. W. Said, *Adorno as Lateness Itself*, in *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, ed. By Malcom Bull, Oxford, Blackwell, 1995, pp. 277-8; confluito in *On Late style... cit.*, p. 20 (*Sullo stile tardo cit.*, p. 33).

13. E. W. Said, *Sullo stile tardo cit.*, p. 22.

14. Vedi Th. W. Adorno, *La maestria del maestro*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 39-53; E. W. Said, *On Late Style... cit.*, pp.121-2.

15. Si veda per questo l'importante ed originale studio di M. Gatto, *Glenn Gould: il suono materiale. Per un'estetica della resistenza*, Ancona, Cattedrale, 2009, in particolare il capitolo *L'umanista interprete: Edward W. Said legge Glenn Gould*, pp. 99-138.

16. Rinvio per questi temi all'*Introduzione* del mio *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008, pp. 9-27.

17. Th. W. Adorno, *Beethoven cit.*, p. 179.

18. Ivi, p. 178.

19. Si fa risalire la categoria a A. E. Brinkmann, *Spätwerke Grosser Meister*, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlag-Anstalt, 1925 (vedi Karen Painter, *On Creativity and Lateness*, in *Late thoughts. Reflections on Artists and Composers at Work*, by Karen Painter and Thomas Crow, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006, pp. 1-11).

20. Adorno, com'è noto, fu anche compositore: vedi Giacomo Danese, *Theodor Wiesengrund Adorno il compositore dialettico*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.

21. In E. W. Said, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 579.

22. E. W. Said, *Il mio diritto al ritorno... cit.*, pp. 47-48.

23. Sul tema vedi Robert Spencer, *Contented Homeland Peace. The Motif of the Exile in Edward Said*, in *Edward Said: A Legacy of Emancipation and representation*, Los Angeles, University of California Press, 2010, pp. 389-413; Tony Judt, *The Rootless Cosmopolitan*, «The Nation», July 19, 2004, [http://www.thenation.com/doc.mhtml?i=20040719&s=judt\(20/05/2001\)](http://www.thenation.com/doc.mhtml?i=20040719&s=judt(20/05/2001)).

24. Ivi, p. 47.

25. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 33.

# Il traduttore: Renato Solmi

Così scrive Renato Solmi nella *Prefazione a Autobiografia documentaria*, il volume che raccoglie i suoi scritti pubblicati in oltre mezzo secolo, dal 1950 al 2004<sup>1</sup>:

Ho più che mai l'impressione [...] che questo libro, che è, se così si può dire, un sommario dettagliato della mia vita, sia tutto rivolto verso il passato, e non posso fare a meno di temere che essa sia destinata a prevalere su qualsiasi altra agli occhi degli esponenti della nuova generazione che si battono con tanto ardore e con tanta fermezza sulla linea più avanzata del fronte che separa il passato dal futuro, o, se si preferisce, la salvezza dalla catastrofe.

A un percorso individuale, in effetti, rinviano espressamente tanto la *Prefazione* che lo stesso titolo del libro, suggerendo una chiave di lettura che si rispecchia nella struttura interna della raccolta, la cui suddivisione tematica corrisponde, grosso modo, a periodi diversi del lavoro intellettuale dell'autore: così *Studi e recensioni* comprende interventi dei primi anni '50 su Jaeger, Snell, Cassirer, De Martino (più uno posteriore su G. Fano), *Gli anni di «Discussioni»* ospita gli scritti pubblicati sull'omonima rivista tra il '50 e il '51, *Il lavoro editoriale* pezzi del '54-'55 (su Thomas Mann, Giaime Pintor, Bobbio, Erenburg e temi di attualità); seguono *La scuola di Francoforte* (al cui nucleo degli anni '50 si aggiunge una serie di chiose a distanza), *La contestazione nella scuola* ('72-'85), *La nuova sinistra americana, la guerra del Vietnam e lo sviluppo dei movimenti pacifisti* ('65-'76, più un testo su Clausewitz del 2000); chiude il libro la sezione *Sguardi sul passato* ('85-2004), con il ritratto del padre, Sergio Solmi, e quelli degli amici Panzieri, Caprioglio, Amodio.

Pubblicato per l'ottantesimo anniversario di Solmi (nato nel '27), il libro testimonia dunque sin dal sommario l'ampissimo l'orizzonte entro cui si è mossa la riflessione dell'autore; il che invita a qualche annotazione sul titolo, così schivo e denotativo. L'autore si presenta al lettore con umiltà, bandisce ogni vezzo retorico: ma non è dei maestri questa spoglia eleganza? E soprattutto, le ottocento e passa pagine di *Autobiografia documentaria* smenti-

scono, in virtù della loro stessa natura, l'impressione paventata nella *Prefazione*, di un prevalere del passato sul futuro: al contrario, la lezione di metodo che se ne trae è quella di un pensatore la cui bussola appare sempre orientata verso ciò che, nel presente, si muove o può preludere verso nuovi sviluppi, al di fuori di schemi dottrinari o teleologici. Una poesia di Franco Fortini lo coglie proprio in uno di quei momenti in cui la storia, scompaginando il vissuto, si schiude al nuovo (s'intitola, infatti, *Ventesimo Congresso*<sup>2</sup>):

Una mattina di febbraio  
grigio gentile ghiaccio  
nello sventolio  
delle edicole, balzo e riso,  
delizioso fulmine, le mani gli occhi dell'amico  
convulso, con l'articolo  
mangiato dal vento: «Il vento  
– diceva ridendo fra i denti –  
il vento della storia, che ci precipita!»

In questo senso, cioè nel senso della partecipazione al proprio tempo, la collaborazione a «Discussioni», la rivistina ciclostilata promossa da Delfino Insolera<sup>3</sup> – al quale non per caso è dedicato l'intero libro – costituisce un passaggio estremamente significativo nella vicenda di Solmi, sia per la molteplicità dei temi trattati, sia per l'apertura ideologica che la caratterizzava, tanto più straordinaria per il periodo storico (1949-1953): la dimensione politica del lavoro intellettuale, nel senso più alto, che comporta un momento collettivo, di dialogo autentico, pare aver trovato in quella sede eccentrica e quasi clandestina, ma vivacissima, una palestra fondamentale, tale da costituire una premessa agli anni del lavoro editoriale e dell'insegnamento, così come uno stimolo inaugurale all'attenzione appassionata ai movimenti, pacifisti e di contestazione, degli anni '60. Ma a partire da quei testi si può altresì intendere come l'opera di Solmi non sia in alcun modo classificabile come quella di uno "specialista": anche se è evidente che sul terreno volta a volta affrontato, dalla filosofia in senso stretto alla storia della cultura, dall'antropologia alla sociologia, alla pedagogia e la storia contemporanea o la critica letteraria, ben pochi specialisti ne sarebbero all'altezza.

Questo carattere veramente militante, e perciò critico, del pensiero di Solmi, ostile per suo modo d'essere ai dogmi e alle semplificazioni, non va perso di vista per una valutazione d'insieme, quale sollecita quest'opera così originale e solitaria nel paesaggio dei nostri anni, e tanto necessaria quanto rigorosamente costituita *a posteriori* (per iniziativa degli amici, si ricordi). Garbato e persino cerimonioso nell'argomentare i suoi dissensi, Solmi è altrettanto radicale e indocile rispetto alle pretese della "doxa", sia pure di sinistra; il che, mentre spiega la sua apparente (e progressiva) emarginazione rispetto ai sentieri della cultura ufficiale, sia dei partiti sia accademica o editoriale (qui la radice di un'amarezza che la testimonianza dedicata a *I miei anni all'Einaudi* non riesce a celare), pone la sua opera, per l'appunto, «sulla linea più avanzata del fronte che separa il passato dal futuro». Perché di una tale lezione, nello scenario che abbiamo di fronte, dominato da filosofi da festival e microspecialisti, e segnato dal conformismo (non meno palese per vestirsi di provocazione modaiola), c'è bisogno come forse mai prima; e chi saprà misurarsi, per esempio, con i saggi introduttivi all'opera di Adorno o Benjamin, che datano tra il '53 e il '59, potrà rendersi conto di quali calibrate rimozioni è capace la cultura del nostro paese. Quel che è stato rimosso, beninteso, non sono Adorno o Benjamin, che anzi sono stati ampiamente pubblicati e persino fatti oggetto di culto (non di rado ambiguamente), ma la prospettiva entro cui un lettore come Solmi si poneva: la prospettiva, cioè, di una traduzione nel senso più vero e ampio della parola (incluso, ovviamente, quello più letterale, in cui eccelle), capace di fare i conti con la società che si andava sviluppando nelle tumultuose ondate di quella "modernizzazione" le cui contraddizioni e i cui limiti si sono poi rivelati, tragicamente, nel corso degli anni seguenti, e ancora oggi scontiamo.

In proposito sono molteplici gli esempi che si potrebbero estrarre dall'*Autobiografia*, che per spessore e varietà sembra giocoforza sottrarsi alla sintesi. Limitandosi a pochi prelievi, e sacrificando aspetti e temi di grande rilievo, vorrei almeno accennare a come il senso della militanza di Solmi si colga in testi tra loro distanti per argomento e per epoca. In un intervento del 1959 su *Televisione e cultura di massa* si legge questa osservazione, che i nostri giorni non hanno di certo smentito (p. 223):

La potenza della cultura di massa è direttamente proporzionale al vuoto esistente nella vita dei singoli, che essa viene in qualche modo a riempire, in forma apparentemente più innocua, ma a lungo andare non meno pericolosa dei vecchi miti nazionalistici o irrazionalistici. Questo vuoto è a sua volta in rapporto con l'assenza di una connessione chiara e diretta tra la formazione e lo sviluppo del singolo e lo sviluppo della società nel suo complesso. La cultura di massa è il surrogato di questa coscienza: la falsa universalità, la comunione puramente passiva, che si sostituisce alla comunione e all'universalità vera.

Chiaro e cruciale il nesso dialettico, qui, di singolo e società, formazione e sviluppo: nesso che il pensiero progressista ha risolto sbrigativamente e velleitariamente, con gli esiti disastrosi che sono ogni giorno sotto gli occhi di tutti. Passando a tutt'altro tema, si consideri ora la sezione dedicata alla *Contestazione nella scuola*, che occupa una larga zona del libro: sembrano cronache di anni remoti, ma i giovani che oggi stanno prendendo coscienza del furto di futuro perpetrato ai loro danni dalla nostra società, farebbero bene a rileggerle da cima a fondo. Qui un passo – lo scritto è del 1985 – si può leggere in controcanto alle considerazioni precedenti sulla cultura di massa, ed è laddove rammentando l'autunno del '68 Solmi annota: «Ricordo una mattina, in tram – e non era un'esperienza unica o eccezionale in quei giorni, – gli studenti e le studentesse che andavano a scuola, e che si raccontavano reciprocamente quel che era accaduto nelle rispettive scuole e in quei giorni, con un'immediatezza, una spontaneità, come se tutte le barriere fossero cadute: c'era un'esperienza comune di cui si poteva parlare» (p. 363); e poi, con un rilievo in sintonia con il De Certeau della "presa della parola": «Non è durato molto, forse, nel senso che ben presto si sono aggiunti anche altri elementi che hanno alterato o adulterato la purezza originaria del movimento. Questa purezza si manifestava, fra l'altro [...] nella lingua, nel linguaggio, nel modo di esprimersi e di comunicare degli studenti» (p. 364).

In fatto di militanza, è il caso di rammentare l'introduzione all'*Abicì della guerra* di Bertolt Brecht, tradotto da Solmi per la collana "Lecture per la scuola media" di Einaudi (1975), testo esemplare per coniugare impegno didattico e civile; e di non minore interesse, in quest'ambito, sono gli scritti – libro nel libro – sui movimenti americani degli anni '60, la cui genealogia e i cui

sviluppi sono seguiti con dovizia di informazioni storiche e di penetranti commenti (si veda in particolare *Claude Eatherly, il pilota di Hiroshima*). Ma per venire ad anni già nostri, vale la pena rileggere una recensione critica del 2000 dedicata a una monografia su Clausewitz, recensione intitolata *Dàlli al Prussiano! Su Clausewitz*. Dopo aver assai cortesemente e altrettanto analiticamente demolito l'opera, che pure in apertura elogia e ringrazia per più versi, Solmi nota che secondo lo storico in questione – tutt'altro che disarmato e anzi tra i meglio equipaggiati – «la teoria clausewitziana, una volta depurata dei suoi “presupposti illiberali”, può essere utilmente adoperata come strumento concettuale della politica delle democrazie occidentali impegnate nella tutela dell'ordine mondiale contro l'azione eversiva di forze destabilizzatrici di vario genere e provenienza» (p. 711). Ebbene, ecco il commento finale di Solmi, dove non è da trascurare il lungo inciso interrogativo, tipico del suo stile (p. 712):

Credo di poter supporre che queste righe siano state scritte nel corso o addirittura dopo la guerra del Kossovo, in cui questa compatibilità dell'uso dello strumento bellico per azioni di carattere aggressivo al di fuori delle proprie frontiere e del rispetto formale delle regole della democrazia all'interno dei paesi che l'intraprendono o che si associano a esse (ma è poi vero che queste regole siano state rispettate, almeno in questa occasione, o non è piuttosto il caso di dire che, con la violazione dei principi della Carta dell'Onu e dell'ordine giuridico internazionale, e in diretta concomitanza con essa, ha avuto inizio, e si è già parzialmente compiuto, un processo di esaurimento e di disattivazione delle istituzioni democratiche anche all'interno di ogni singolo stato?) ha ricevuto la sua consacrazione ufficiale agli occhi del mondo [...]

Non importa aggiungere che Solmi, senza peraltro pubblicarlo (per le vicende della casa editrice Einaudi), ha tradotto Clausewitz da par suo: e così il recensore non fa che continuare, anche qui, il suo lavoro di traduttore, tra salvezza e catastrofe, per i futuri lettori che vorranno capire a cosa hanno mirato, e mirano, i conformismi, siano essi di destra o di sinistra.

1. Renato Solmi, *Autobiografia documentaria. Scritti 1950-2004*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 16. Da questo volume sono tratte, d'ora in poi, tutte le citazioni.

2. In F. Fortini, *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963; ora in F. Fortini, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2014, p. 264. Occasione della poesia è la notizia della denuncia, nel febbraio del 1956, dei crimini dell'età di Stalin da parte di Chruscëv nel Ventesimo Congresso del Pcus.

3. Vedi la ristampa «Discussioni» 1949-1953, Macerata, Quodlibet, 1999.

# Tracce di Ranchetti

In una bella intervista autobiografica<sup>1</sup> realizzata nel 2005, Michele Ranchetti (scomparso il 2 febbraio 2008) parla dei suoi scritti come di un insieme «senza capo né coda»; e poi, in chiusa, accennando alla sua produzione di poeta<sup>2</sup>, ne mette in rilievo il carattere di esperimento privato, senza un alveo di riferimento, allotrio (e quasi spurio) rispetto al contesto in cui si trova e nel quale, perciò, è destinato a non lasciare traccia. Del resto, aggiunge Ranchetti, come può lasciare delle tracce «chi non è, lui stesso, una traccia?»

In queste dichiarazioni si potrebbe soltanto leggere una forma di *understatement*, in linea con altre posture che occorrono nelle poche occasioni in cui questo intellettuale davvero poliedrico<sup>3</sup> parla di sé: un'attenuazione e un naturale riserbo che non sono solo dell'individuo, ma fanno parte di una cultura, della formazione propria di quel che un tempo si sarebbe definita la "classe" di appartenenza. Tuttavia, è un fatto che la posizione di *outsider* di Ranchetti trova riscontro in numerosi elementi della sua attività (*in primis* l'orizzonte cosmopolita di questa), e non meraviglia perciò il tratto ostile che è dato avvertire non tanto nelle repliche esplicite ai suoi lavori, quanto nel silenzio che più spesso li ha accolti, e in cui si manifesta un "*fin de non recevoir*" per le provocazioni di un dilettante, sorta d'incursore che invade i campi degli "addetti", siano essi gli autorizzati esegeti della Chiesa e dei suoi testi, filosofi specializzati nell'ermeneutica di Wittgenstein o Heidegger, oppure il plotone dei freudiani autonominatisi ortodossi (questi ultimi tra i più ringhiosi, essendo casta non solo accademica ma professionale). Si sa che nella diffidenza e nel gesto che tiene a distanza, sprezzandolo, il "dilettante" è implicito il timore di vedere insidiata una *auctoritas* alla cui costruzione non è estranea l'autocensura né l'umiliazione propria di chi, per esercitare un qualche potere, ha dovuto a sua volta inchinarsi ai potenti: il che, per l'appunto, è quanto di più lontano si possa immaginare dalla personalità di Ranchetti. In conclusione allo scritto che introduce la raccolta di saggi *Non c'è più religione* (del 2003) si legge: «...Di fronte a queste autorità religiose e civili l'unica virtù che può forse recuperare un senso religioso alla vita, se mai un senso religioso fosse necessario, e non è affatto detto, è la disobbedienza "cieca e assoluta" *perinde ac cadaver*. Letteralmente<sup>4</sup>».

*Letteralmente*: infatti la disobbedienza di Ranchetti è stata radicale ed esercitata fino alla fine dei suoi giorni. Ma sarà vero che il suo lavoro è senza capo né coda, e destinato a non lasciar traccia?

L'apparente disorganicità ed eterogeneità dell'opera di Ranchetti, il suo disperdersi per innumerevoli direttrici senza perseguire un termine di sintesi, hanno a che fare, da una parte, con un pensiero sempre in movimento, in cui tende a prevalere il momento demistificante nei confronti delle *idées reçues* e che privilegia come forma espressiva il frammento; dall'altra, e in prospettiva dialettica, con un atteggiamento intellettuale e critico che non evita affatto di confrontarsi con i grandi temi di fondo, anzi con i fondamenti stessi della cultura del proprio tempo. L'uno e l'altro aspetto del suo operare sono ben testimoniati dall'edizione degli *Scritti diversi*, curata da Fabio Milana e pubblicata tra il 1999 e il 2000<sup>5</sup>; ma se questi costituiscono l'espressione per così dire diretta della molteplice ricerca di Ranchetti, che preferisce intervenire con brevi sortite dall'ombra, e quasi a margine (non di rado polemicamente) ad altrui proposte, è forse nella sua attività di "editore" che si scorge meglio quell'orizzonte aperto, totalizzante, cosmopolita a cui accennavo. Mi riferisco, naturalmente, al contributo – decisivo ben più di quanto risulti "ufficialmente" – alle *Opere* di Freud edite da Boringhieri, all'attenzione costante per Wittgenstein, che pure mirava alla ricostruzione di una *opera omnia* svincolata dalle forzature degli allievi, nonché alla magistrale curatela (insieme a Gianfranco Bonola) di *Sul concetto di storia* di Walter Benjamin<sup>6</sup>, forse il suo capolavoro in quest'ambito; ma anche ad altro.

C'è un'altra impresa da ricordare (almeno), purtroppo interrotta dalla morte: la collana "Verbarium" (edita da Quodlibet), che tra il 2007 e oggi ha visto la pubblicazione di nove titoli, tutti di primissimo ordine, per realizzare i quali Ranchetti aveva convocato i collaboratori (e amici) più fidati. Ecco il catalogo: Ludwig Wittgenstein, *Lecture on Ethics*, eds. Edoardo Zamuner, E. Valentina Di Lascio, David Levy, with notes by Ilse Somavilla (2007); *Terrore al servizio di dio. La Guida spirituale degli attentatori dell'11 settembre 2001*, a cura di Hans G. Kippenberg e Tilman Seidensticker, ed. it. a cura di Pier Cesare Bori (2007); Marcello Massenzio, *La Passione secondo l'Ebreo errante*, prefazione di Michele Ranchetti (2007); Francesco Nappo, *Poesie (1979-2007)*, introd. di Giorgio Agamben (2007); Renato Solmi, *Autobiografia documentaria. Scritti 1950-2004* (2007); Michele Ranchetti,

*Poesie ultime e prime* (2008); Stefano Mistura, *La pazienza e l'imperfezione. Scritti 1969-2006* (2008); Ivan Illich, *Pervertimento del Cristianesimo. Conversazioni con David Cayley su vangelo, chiesa, modernità*, a cura di Fabio Milana (2009); *Step by Step. Contemporary Yiddish Poetry*, eds. Elissa Bempora e Margherita Pascucci (2009).

Numerosi altri libri aveva programmato Ranchetti, ma già questa lista di uscite rende conto dello spessore della collana. Vi ritroviamo, come in una mappa e insieme una genealogia in atto, predilezioni, curiosità e orientamenti del curatore – la psicanalisi, la storia della religione, la poesia, la filosofia – e il segno di un'attenzione al presente che mobilita ingegni tanto rigorosi, quanto appartati: si colloca in questo quadro, di filologia ed ermeneutica applicate esemplarmente all'attualità, la versione italiana della *Guida spirituale degli attentatori dell'11 settembre*, che nelle mani di Pier Cesare Bori supera, per resa del testo e qualità complessiva, le corrispondenti edizioni tedesca e inglese. E accanto a Wittgenstein troviamo un altro libro straordinario: l'*Autobiografia documentaria* di Renato Solmi (compagno di scuola e amico per tutta la vita di Ranchetti), che restituisce la dimensione che spetta a questo intellettuale di assoluto spicco nel nostro Novecento, e non solo per il lavoro di traduttore e interprete di Benjamin, Adorno e Marcuse (e tanti altri), ma per le pagine dedicate ai movimenti pacifisti in America, ai problemi della scuola e dell'editoria. D'altro canto, per tornare al presente, la collana offre altresì l'occasione per scoprire un poeta autentico come Francesco Nappo; mentre è un vero testamento il libro che Cayley ha realizzato montando i brani di una sua lunga intervista a Ivan Illich, altro maestro il cui pensiero è in più punti solidale a quello di Ranchetti (in particolare nei confronti del ruolo negativo svolto dalla Chiesa nel "pervertimento", come recita il titolo, del Cristianesimo).

A chi passi in rassegna le collane dei sommi – si fa per dire – editori italiani, una che sappia stare all'altezza di "Verbarium" sarà difficile trovarla. Quest'impresa solitaria vuole anche essere, infatti, una sfida, e insieme una risposta alla *débâcle* dell'editoria in quanto progetto culturale. Finanziata grazie al lascito di Peter Yankl Conzen<sup>7</sup>, persino nella scelta della carta e dei caratteri si allontana, intenzionalmente, dagli standard correnti; ma soprattutto, essa si offre al lettore come una preziosa lezione di libertà intellettuale: è ancora pos-

sibile, tra passato e presente, disseminare tracce di un sapere (e di un tempo) diverso, non arreso al peggio che ci circonda.

Nell'*Introduzione* al Benjamin di *Sul concetto di storia* c'è un passo che lascia affiorare il senso del lavoro di Ranchetti, di cui "Verbarium" è l'esempio estremo: egli qui scriveva che la riproposizione delle "tesi" dello scrittore tedesco si fondava, per lui, nel presupposto che esse «suggerissero ancora intatta la necessità di una presa di coscienza che dia un senso all'accadere o al precipitare degli eventi e sappia riconoscere quel segno che, come per Benjamin, può indicare la presenza di un significato»<sup>8</sup>. Non diversamente, le tracce che la sua collana interrotta ci consegna stanno a indicare, con sobria eleganza, una costellazione da non perdere di vista mentre c'inoltriamo, sempre più, «in tempi in cui l'accelerazione dei mutamenti storici sembra produrre una deriva incapace di ogni interrogazione su qualsiasi ragione presieda la vita dei singoli»<sup>9</sup>.

1. *Rifiuto d'ordine a profitto del contesto. Michele Ranchetti si racconta* (Firenze, 23 ottobre 2005), a cura dell'Associazione Michele Ranchetti, 2009. Il dvd è diffuso in allegato a «una città» e all'ultimo volume degli scritti di Ranchetti (Edizioni di storia e letteratura) nel secondo anniversario della morte (febbraio 2010).

2. Sono due le raccolte pubblicate in vita: *La mente musicale*, Milano, Garzanti, 1988, e *Verbale* (ivi, 2001); e una postuma: *Poesie ultime e prime*, Macerata, Quodlibet, 2008.

3. Significativo al riguardo il Festschrift *Anima e paura. Studi in onore di Michele Ranchetti raccolti da Bruna Bocchini Camaiani e Anna Scattigno*, Macerata, Quodlibet, 1998.

4. M. Ranchetti, *Non c'è più religione. Istituzione e verità nel cattolicesimo italiano del Novecento*, Milano, Garzanti, 2003, p. 14.

5. M. Ranchetti, *Scritti diversi. I Etica del testo*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1999 (si veda qui la bella *Presentazione* di Milana); Id., *Scritti diversi. II Chiesa cattolica ed esperienza religiosa*, Ivi, 1999; Id., *Scritti diversi. III Lo spettro della psicanalisi*, Ivi, 2000. In precedenza Ranchetti aveva pubblicato (curatele e traduzioni escluse) *Cultura e riforma religiosa nella storia del modernismo*, Torino, Einaudi, 1963 (trad. inglese Oxford University Press, 1968), e *Gli "ultimi preti". Figure del cattolicesimo contemporaneo*, San Domenico di Fiesole, Edizioni Cultura della pace, 1997. Per una bibliografia degli scritti si veda M. R., *Scritti diversi. IV Ulteriori e ultimi (2000-2008)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 281-296.

6. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997.

7. Informa la nota in appendice ai libri: «egli era un fotografo, un disegnatore e uno scrittore. Ha viaggiato per tutta la vita, ritraendo l'umanità nascosta e dimenticata. Era un grande conoscitore dell'ebraico e dello yiddish, in cui ha scritto un romanzo e alcune poesie».

8. M. Ranchetti, *Introduzione a W. Benjamin, Sul concetto di storia* cit., p. X (e vedi *Walter Benjamin prima della fine*, in *Scritti diversi* cit., p. 240).

9. *Ibidem*.

## Storie di spettri

A differenza di tante fortunate opere di Soldati, dopo la pubblicazione nel 1962 nella serie dei “Narratori italiani” di Mondadori *Storie di spettri* non era stato, fino a oggi, riedito in forma autonoma (il libro fu soltanto riassorbito a distanza, nel '71, in *55 novelle per l'inverno*, dello stesso editore). La raccolta – ideata dall’intelligenza critica (ed editoriale) di Niccolò Gallo – è riproposta ora negli Oscar scrittori moderni con una introduzione di Giacomo Jori e una nota al testo di Stefano Ghidinelli<sup>1</sup>, mentre Bruno Falchetto, curatore dei due eccellenti “Meridiani” del 2006 (*Romanzi*) e del 2009 (*Romanzi brevi e racconti*, in cui sono antologizzate nove delle venti *Storie*), firma la *Cronologia* e la *Bibliografia della critica*.

Se il libro, riporta la *Nota al testo*, ebbe in prima uscita buona accoglienza, non per questo si meritò più di tanta attenzione: passato quasi mezzo secolo, vale senz’altro la pena riaprirlo, ora che può riposizionarsi, per così dire, entro una “seconda vita” di Soldati, la nuova stagione il cui frutto maturo è rappresentato dai citati volumi dei “Meridiani”, che sanno trar vantaggio tanto dal sedimentarsi dei giudizi e delle interpretazioni, quanto dal portato della filologia. Non è il caso di parlare di “attualità”, con questo, del genere, e neanche dello scrittore: a veder bene, anzi, se c’è una cosa di cui si giova la raccolta, che parla sì di fatti enigmatici ma tutti coerentemente calati e in qualche modo normalizzati in una dimensione, come nota Falchetto<sup>2</sup>, ordinaria, dimessa, e si direbbe incurante di ogni oltranza fantasiosa o esotica, è proprio il fenomeno opposto, ovvero l’invecchiamento che ha colpito personaggi, ambienti, vicende. A dirla ancor più bruscamente, a tutto il mondo di queste *Storie* è toccata una sorte d’inesistenza assai più radicale di quella di altri autori coevi di Soldati: di qui il senso di distanza e retrocessione che nella cornice *demodé* della *ghost-story* avvicina quel mondo ai precedenti ottocenteschi e a novelle ancora più remote. Percorrendo la galleria del libro, ecco in fila l’ammiraglio Nicola Bermond, il professor Pelegatti, l’architetto Guglielmo Marietti, l’ingegner Gigi Giachino, il suo collega Berruti, Barton Smith l’americano, l’avvocato Enrico Piolti, il professor Cormorio, Filippo Tasca; e poi il Columbia, l’Hotel Ristorante Ferrovieri, la Trattoria Ariosto, il Grand Hôtel di Venezia, e quanti altri alberghi, ristoranti, luoghi di villeggiatura

(l'espressione è anch'essa d'epoca)...: la pellicola che scorre dinanzi ai nostri occhi abituati al Villaggio Globale e ai suoi Non-Luoghi ha un fascino singolare e familiare, a cui concorre la dominante piemontesità delle novelle (il sostrato su cui lievita il moderato spiritismo di Soldati). Guidati dalla voce collaudata del narratore, sospesa ogni tentazione d'incredulità (egli ci parla sempre di un «amico» o di un «caro amico»), visitiamo una modernità borghese che, nel suo sogno di continuità, ha invece avuto breve e travagliata esistenza, nel nostro paese, e che oggi *ritorna* con una spettrale inquietudine, più efficace di quando i fantasmi di Soldati fecero la loro prima comparsa.

A dire il vero, non è solo il ceto o l'habitat sociale dei personaggi a esser sparito. Gli stessi paesaggi entro i quali si svolgono, con affabile leggerezza e controllata tensione, le trame, i fatti, non sono anch'essi scomparsi o sostituiti da sinistri simulacri? Si dirà che questo vale per ogni altro racconto o romanzo pubblicato nel lontano 1962, e che anche il pubblico di allora, che riconosceva (e «consumava») sulle pagine del «Corriere della Sera» o del «Giorno» luoghi e ambiti sociali dei racconti, in quanto *target* di riferimento appartiene a un'epoca ben conclusa. Va precisato tuttavia, a questo punto, che tutto ciò – invecchiamento e prossima sparizione inclusi – a differenza di altri che puntavano sulla modernità più spinta (è di quel giro di anni l'avvento di una saccente «neo-avanguardia»), Soldati lo aveva messo in conto: senza nessun calcolo se non quello istintivo del narratore, del vero *story-teller* che era, e che tanto più appare veridico e immerso nel colore del tempo, tanto più inanella ritratti e descrizioni che contengono elementi stilizzati, stereotipati. Quei fondali, quei personaggi, perfino quelle trame erano insomma offerte nella loro «epocalità» in diretta, e il colore del tempo faceva parte della confezione, anche se (proprio perché) il lettore di allora poteva specchiarsi (immaginarsi in famiglia con essi). Già datati sul nascere, «caratteri» e sfondi potevano essere estratti a comando dal cilindro, immessi nella breve giostra della novella e ogni volta congedati in vista della prossima recita – o *ciak*<sup>3</sup>.

Ci sono delle bellissime foto di scena di *Malombra* e *Piccolo mondo antico* in cui tra la folla dei personaggi, in costume d'epoca, spunta, in secondo piano, lui: proprio lui, Mario Soldati, «in costume» da regista, appollaiato sull'ingombrante macchina da presa<sup>4</sup> del tempo. Ebbene, chi legge questi racconti si trova di fronte a qualcosa di simile. La parata dei borghesi «mo-

demi” con i loro enigmi subalpini sembra una vecchia foto di studio ma l’evento magico è che la narrazione, ogni volta, riparte, conquista lo spettatore includendo il regista. Sullo stesso piano dei personaggi van messe le numerose *personae* che dicono “io” nei racconti, e che ci parlano come stessimo per un attimo viaggiando, narratore e lettori, in uno stesso scompartimento.

Ma bisogna anche stare attenti, certo, con Soldati, a nominare l’“io”. Questo equivoco e a sua volta ingombrante pronomi comporta dei rischi: insisterei più volentieri, perciò, sulla “voce che racconta”, tanto per stare alla larga da certi brillanti esercizi psico-narratologici che, applicati al nostro autore, fanno rimpiangere l’intelligenza corrosiva di Cesare Cases, il cui saggio polemico dedicato a *L’attore* e intitolato *Il baricentro nel sedere*<sup>5</sup> tuttora si può leggere con profitto (e divertimento). Non aveva torto, Cases, a scorgere la «profonda analogia coi mass media» del mondo di Soldati, e a sospettare un tentativo di conciliazione dell’«attualità con l’elegia» (p. 96); così come non sbagliava a parlare per lui di onnipotenza da «demiurgo» (Ibidem). L’una e l’altra, conciliazione e onnipotenza, sono istanze sempre presenti in Soldati, né la sua perenne “medietà” si capisce senza l’appello a una sfera comune permeata di stereotipi, di voci del tempo. Lo confermano queste *Storie di spettri*; ma esse ci ricordano, allo stesso tempo, che il genio arcaico del narratore – il suo potere di creatore, felice del proprio illusionismo – è capace di catturare proprio in quanto c’è di più falso, datato, stereotipato, quel che sfugge sia agli affiliati della Società Letteraria, sia all’occhio del Sociologo. Talora, si sa, sono proprio gli “intrattenitori”, e non di rado malgrado le loro stesse istruzioni di lettura, a consegnarci quelle verità che non sappiamo vedere.

Non è un caso che il cuore segreto del libro sia nel racconto (in “terza persona”) che porta il titolo *La verità*. A una prima lettura può sembrare un omaggio, un po’ fuori posto, a Proust (il mancato bacio della buonanotte della madre al figlio), e certamente c’è anche questo (oltre a Gozzano); ma è lo stesso andamento del racconto, il suo ritmo interno, tutto ancorato alla memoria e in presenza di un Male inesplicato e inesorabile (l’«Uomo Cattivo» di un quadro), a dirci che si tocca qui una zona cruciale, fondante, per l’autore. Nella pagina risuona – insistente e resistente come uno spettro – un che d’inconciliato, che si riverbera sull’insieme. Riporto il ricordo d’infanzia che ne costituisce il nucleo generatore (p. 73 ed. cit.):

Nel grande silenzio della notte e della campagna, attraverso le grosse mura, gli giungeva dal piano di sotto, la cara, calda voce del padre: cantava: “Quand au printemps/ fraîche et jolie /renaît la fleur/ de volupté...” e le note del pianoforte marcavano, con slancio festoso, il tempo del walzer. Coprendosi interamente il capo con le lenzuola, e lasciando soltanto un piccolo spiraglio per respirare, il bambino immaginava, vedeva la scena al piano di sotto: il nonno che fumava e leggeva; la madre che lavorava al crochet; più in là, nel raggio dell’*abat-jour* di seta gialla, la nonna, che aveva messo i suoi occhiali d’acciaio, e che suonava con tutto l’*entrain* e la buona volontà possibili quella musica per lei nuovissima, volgare e forse perfino difficile, musica tutta danzante, moderna, mondana; e il padre, una mano appoggiata all’angolo del pianoforte, il colletto sbottonato, il padre che cantava.

Perché, improvvisamente, ascoltando quella musica e quella voce, che parevano venire da una lontananza infinita, che parevano, fin da allora, ricordate, perdute, scoppiava in un pianto disperato?

La risposta al disperato «perché», la soluzione del mistero, non è esplicitata nel testo: ci vien detto che «dopo tanti anni», scomparsi «come l’Uomo Cattivo» la nonna, il nonno, la madre, il padre, il bambino diventato adulto la conosce – egli ormai *sa*. Su una verità, del resto, si apriva il racconto: «Il crudele destino di certi insetti che vivono un solo giorno, o anche soltanto poche ore, non manca mai di stupire e di rattristare. Tuttavia, se consideriamo con vera indifferenza il destino degli uomini, questo non ci sembrerà, in fondo, più felice». Su questo fondale cupo e materialista, la scena rievocata dal narratore non è veduta, bensì *immaginata* e quindi, reinventata dal bambino nel suo rifugio notturno. E assolutamente nulla, in questo interno borghese, è inutile o decorativo: già da sempre perdute, la musica e la voce paterna si erano fatte carico dell’angoscia futura, proprio mentre mettevano in scena la festa della speranza – e tutto, tutto quel che sembrava eterno e rassicurante, dai familiari al crochet, dagli occhiali d’acciaio al pianoforte e all’*abat-jour*, aveva già cominciato a sparire, a entrare nel buio come un breve sciame d’insetti. Voleva forse dirci, Soldati, che gli spettri siamo *noi*? Sarà appunto per questo, allora, che il nostro intrattenitore ha dato vita alle sue figurine, che continuano a vivere e danzare, nella sua voce, nel suo stesso narrare?

1. Mario Soldati, *Storie di spettri*, introduzione di G. Jori, nota al testo di S. Ghidinelli, Milano, Mondadori, 2010.
2. Bruno Falchetto, *Soldati, una vita 'a novelle'*, in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di B. Falchetto, Milano, Mondadori, 2009, p. LVII.
3. «È evidente il taglio sapiente dell'uomo di cinema, l'uso abilissimo della *suspense*», scriveva Luigi Baldacci recensendo le *Storie* su «Epoca» (*Gli ameni fantasmi di Mario Soldati*, 4 novembre 1962).
4. Vedi *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, Museo Nazionale del Cinema, Torino, Lindau, 1991.
5. Cesare Cases, *Il baricentro nel sedere*, in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987 (originariamente apparso in «quaderni piacentini», X (1971), 43).

## I veri vinti. Il carteggio Saba-Sereni

I carteggi tra letterati, in Italia, sono spesso deludenti: l'impressione che se ne trae, troppe volte, è che siano utili più a ritrarre riti e vizi di una *societas* ristretta (con l'ossessione dei "premi", le immancabili raccomandazioni, le manovre delle confraternite, piccole esibizioni e macroscopiche inadempienze) che non a testimoniare vicende e passioni di uomini immersi nel proprio tempo. Invece quello fra Umberto Saba e Vittorio Sereni<sup>1</sup>, edito da Archinto nella benemerita collana degli epistolari e benissimo introdotto e annotato da Cecilia Gibellini, per quanto esiguo – in tutto 39 lettere di Saba e 19 di Sereni, in un arco di otto anni – possiede una pulizia morale e un nucleo di verità e necessità che non si limita al versante del comune "mestiere" di poeti.

Sotto quest'ultimo profilo, sia detto subito, il lettore non mancherà di trovare nelle pagine di *Il cerchio imperfetto* spunti preziosi per approfondire il gioco delle tangenze e delle distanze tra i due autori, che appartengono a generazioni nettamente distinte – corrono trent'anni decisivi tra i due: Saba è del 1883, Sereni del 1913 – e sono d'altronde di diversissima formazione. Tra questi spunti, per accennare solo ai più vistosi, le letture che Saba compie dei versi del più giovane amico (conosciuto nel '39 ma frequentato nella Milano del primo dopoguerra, tra il '45 e il '48), come *Via Scarlatti* e *Solo vera è l'estate*, presentano il caso di un interprete tanto legato a un punto di vista dichiaratamente soggettivo e persino idiosincratico, quanto intento a distinguere indizi e segnali stilistici che riflettano elementi vitali, originali della poesia altrui (lo conferma la recensione a *Diario d'Algeria* inserita nell'*Appendice*). Si potrebbe anche dire, a farla (magari troppo) breve, che Saba, come maestro, tende inevitabilmente a tirare dalla propria parte Sereni, come quando annota: «Molte tue poesie – interamente tue per tutto il resto – diventano sospette per quell'indice puntato sul lettore o sull'ascoltatore supposto. È la maniera di Montale, e in lui sta *benissimo*, ma *in lui solamente*» (corsivi del testo<sup>2</sup>). Dice molto, qui, l'aggettivo "sospette"; ma si vedano le conclusioni (rilevate anche da Gibellini) di una rilettura di *Frontiera* e *Diario d'Algeria* svolta da Saba all'altezza del '52: «Mi pare che *Frontiere* [sic] e *Diario d'Algeria* sieno un libro solo [...] scritto in due tempi. Vorrei parlarne a lungo e dirtene parole definitive (a proposito dei due Sereni che ci sono nel

libro). Ma il discorso sarebbe assai lungo [...] Il succo sarebbe questo: Sereni è bello quando è nudo; invece molte volte egli si esibisce vestito, e di vesti che si riconoscono non sue a un miglio di distanza [...] alle volte basta mutare un niente perché la tua vera ispirazione (che è quella di un poeta “realista”) la tua vera ragione d’essere, apparisca nella sua giusta luce<sup>3</sup>». Succede così che l’istinto a correggere il più giovane poeta, anzi a rivelarlo a se stesso – nella lettera citata si parla di «lavoro di Serenizzazione» este sorelle? *Nane Oca rivelato* era finito quando loro sono partiti di nuovo –, arriva al punto di riscriverne i testi (*Italiano in Grecia, Solo vera è l’estate*), con esiti a dire il vero poco convincenti<sup>4</sup>.

Un tal genere di appropriazioni sembra parlare più del tentativo di far scuola da parte di un autore che sa e costantemente soffre di essere isolato, che non dei testi oggetto di critica e di riscrittura. Se però nella pretesa di correzione-rifacimento, poco consona alle manierate costumanze dei letterati di cui sopra, affiora qualcosa dello spirito inquieto dell’*outcast* e del suo scoperto egocentrismo, nell’accento all’ispirazione «realista» di Sereni, nonostante il termine sia consunto e generico, si compendia una tensione non facilmente ricusabile. Il “dualismo” individuato da Saba, con l’accento alle «vesti... non sue» che sarebbero indossate da Sereni, punterà anche a evidenziare in negativo l’affiliazione del lombardo a un *mainstream* avvertito come estraneo, in primo luogo, alla propria poesia; ma contestualmente il richiamo alla “realtà” affonda in un tema, quello della contraddizione e della relazione io/mondo, che a partire dal dopoguerra diventa sempre più centrale nel poeta degli *Strumenti umani*, decisamente allontanatosi da moduli e stilemi della poesia “pura” ed entrato pienamente, invece, in una zona di contatto e confronto tra soggetto e storia, intesa quest’ultima come pluralità di voci e di ideologie, discorso dialogico non riducibile all’interiorità che pure ne è attraversata. E proprio questo costituisce, in fondo, la grandezza della raccolta del ’65, e ne promuove larghezza di sguardo e profondità di scandaglio.

La fedeltà di Sereni a se stesso, tanto più priva di esitazioni quanto più il “personaggio” che parla nei versi si mostra perplesso e sospeso, non esclude l’assorbimento di istanze in apparenza esterne alle proprie coordinate di partenza: in questo senso Saba assume un ruolo importante nel quadro dell’evoluzione poetica di Sereni, incrociando una ricerca esistenziale ed etica al cui centro è l’esperienza della guerra, prima, e subito dopo, e in stretta connes-

sione, l'interrogazione sul farsi e non farsi dell'Italia come luogo di valori e ideali comuni. «Ricordo il tempo in cui lei era qui, un tempo polveroso di cose in rovina, di cose che volevano nascere e subito morivano – e tra queste muoversi la sua figura come di pellegrino che veniva da paesi troppo diversi», egli scrive a Saba nel '51, e l'atmosfera è quella della poesia degli *Strumenti* a lui dedicata (*Saba*), tutta immersa nel clima storico e quanto mai significativa di una forma di risentimento direttamente collegata alla passione civile. Ricordiamoli, allora, quei memorabili versi<sup>5</sup>:

Berretto pipa bastone, gli spenti  
oggetti di un ricordo.  
Ma io li vidi animati indosso a uno  
ramingo in un'Italia di macerie e di polvere.  
Sempre di sé parlava ma come lui nessuno  
ho conosciuto che di sé parlando  
e ad altri chiedendo vita nel parlare  
altrettanta e più ne desse  
a chi stava ad ascoltarlo.  
E un giorno, un giorno o due dopo il 18 aprile,  
lo vidi errare da una piazza all'altra  
dall'uno all'altro caffè di Milano  
inseguito dalla radio.  
«Porca – vociferando – porca». Lo guardava  
stupefatta la gente.  
Lo diceva all'Italia. Di schianto, come a una donna  
che ignara o no a morte ci ha ferito.

La poesia, ha spiegato in un'intervista Sereni, «Risale al ricordo dei giorni immediatamente successivi alle elezioni politiche del '48. In quel periodo Saba, ospite di amici, abitava a Milano, a pochi passi dalla casa dove abitavo allora e ci vedevamo ogni giorno, spesso più di una volta al giorno. [...] Il risultato di quelle elezioni lo sconvolse. Per questo lui nei giorni che ho detto prendeva il largo non appena gli arrivava una voce della radio<sup>6</sup>». Nella stessa intervista Sereni richiama i noti versi di *Opicina 1947*: «“dopo il nero fascista il nero prete;/ questa è l'Italia, e lo sai. Perché allora –/ diceva il mio compagno – aver rimpianto?”». In una lettera del '62, sempre intorno ai versi di *Saba*, osserva poi Sereni:

Nel '48 quando il corpo elettorale italiano fu messo di fronte alla scelta democrazia cristiana o Fronte Popolare, Saba era per il fronte popolare. L'indignazione di Saba di fronte al risultato che vide la maggioranza assoluta della DC è da riferirsi non tanto a un suo frontismo in senso filocomunista (non lo era affatto) quanto piuttosto a un'ennesima conferma di una certa mentalità italiana disposta al compromesso e all'accomodamento, alla rinuncia rispetto a ogni speranza di movimento portata qualche anno prima dalla resistenza armata ai tedeschi e dalla Liberazione<sup>7</sup>.

Di appena un mese prima dell'aprile '48 è una delle lettere più notevoli di Saba, anch'essa dedicata alla situazione politica. A Sereni che con un certo disagio si era visto elencato tra i firmatari a favore del Fronte Popolare senza esser stato interpellato (lettera del febbraio '48), Saba risponde (1 marzo): «Hai fatto bene, voglio dire nobilmente, a non disdire la tua, più o meno volontaria, adesione al fronte. Il pericolo, in Italia e in questo momento, non sono i rossi, ma i neri. Togliatti è troppo furbo per prendere il potere, anche se – per inconcessa ipotesi – glielo offrissero su un piatto d'argento. (Non occorre dire che, dopo la Cecoslovacchia, vinceranno i preti: la fusione fra i socialisti e i comunisti andava decisa prima e attuata dopo le elezioni<sup>8</sup>.)»; e più avanti:

So benissimo che, se i comunisti fossero al potere, mi lascerebbero vegetare, o mi metterebbero al muro. Ma se da una parte vedessi i preti pronti a incensarmi e dall'altra il plotone d'esecuzione comunista, sceglierei ancora quest'ultimo. Il comunismo è un grigio budello attraverso il quale l'umanità, non per ragioni prevalentemente economiche, ma psicologiche (di età, di "scuola elementare") deve – è molto probabile – passare. [...] I preti hanno questo di funesto che sono gli assertori (in gran parte senza fede) di una morale per piccoli bambini, che impedisce il formarsi di una morale nuova: cioè della sola cosa della quale l'uomo d'oggi abbia veramente bisogno. [...] Ma il formarsi e l'affermarsi di questa nuova morale è al di là del comunismo, di questa (per noi dolorosa e inutile) strada obbligata. Adesso pare che gli uomini debbano, prima di ogni altra cosa, imparare a stare assieme, a legarsi a un compito comune; poco importa se questo compito si presenta con premesse e promesse sbagliate. E non so chi altro, se non i comunisti, possono sul serio e a lungo ingreggiarli. È triste che sia così, ma non pare possa essere diversamente<sup>9</sup>.

*Imparare a stare assieme*, legarsi a un *compito comune*: ecco una richiesta inevasa che ci viene di lontano, da anni remoti e da un poeta «ramingo». Dal canto suo Sereni, in una lettera dell'agosto di quello stesso anno, confessa: «Da quando lei è partito, molta parte della tensione e della rabbia che avevo indosso all'indomani delle elezioni è caduta per dar luogo all'indifferenza<sup>10</sup>»; e anche per l'assenza di successivi riferimenti al contesto sociale e politico – almeno nelle poche lettere giunteci – si capisce che per lui ormai delle «cose che volevano nascere e subito morivano» non è rimasto, rapidamente, più niente nel paesaggio circostante. All'insofferenza episodica per i casi del malcostume democristiano e i riaffioramenti del sottobosco fascista<sup>11</sup> si accompagna il fastidio e il rifiuto del «comportamento di molti comunisti, non dico faziosi – ch  non potrebbero non esserlo, almeno per legittima difesa, ma ottusi, intolleranti, stupidamente dogmatici»: comportamento che non «giova a tenere acceso in me quel tanto di interesse umano che   indispensabile per chi non voglia sentirsi nauseato, come in questo momento io sono, dall'aspetto strettamente politico». Da qui al tono disilluso e amaro che sar  poi dei versi di *Nel sonno* il passo   breve: «Per tutta la citt , nelle strade/ per poco ancora vuote un assiduo raschiare,/ manifesti a brandelli, vanno a brani/ le promesse di ieri e lungo i marciapiedi/   gi  il tritume delle cicale scoppiate./ Sceso all'incrocio un manovratore/ lavora allo scambio con la sua spranga./ riavvia giorni e rumore./ – ecco i soli sconfitti, i veri vinti... –/ anonima ammonisce una voce». E poi: «Non lo amo il mio tempo, non lo amo./ L'Italia dormir  con me».

Il ricordo del primo dopoguerra ritorner  in apertura a *Un posto di vacanza*, il *tour de force* poematico incluso in *Stella variabile* (1981), una delle vette del nostro Novecento; mentre del '52   il racconto *La sconfitta*<sup>12</sup>, che Saba immediatamente accoglie come «piccolo capolavoro» e definisce altres  «il pi  bel racconto sull'ultima guerra che ho letto fino a oggi». Incentrato sul momento della cattura da parte degli Alleati sbarcati in Sicilia nel luglio '43, il racconto   stato pubblicato nella sua interezza soltanto postumo, e a fronte dello smagliante *Ventisei*<sup>13</sup>, retrospettivo anch'esso sulla guerra ma concepito ad ancor maggiore distanza,   piuttosto a quest'ultimo che si vorrebbe applicare il termine di “capolavoro”; in ogni caso, i nessi storico-ideologici ed esistenziali che, profondamente intrecciati, stanno al centro di queste

prose costituiscono un nucleo essenziale per penetrare a fondo l'opera di Sereni, un tornante decisivo e sempre rivisitato nella sua vicenda di poeta. Entro questa cornice, si faccia caso a quanto Saba annotava a margine della *Sconfitta*, nel '52: «Darai certo qualche soddisfazione ai neofascisti; ma ormai non importa. Hai detto la tua verità, e l'hai detta bene<sup>14</sup>». Perché questo commento?

La ragione è spiegata assai bene nel libro di uno storico che, raro caso, sa leggere i poeti, Leonardo Paggi: «Il racconto [...] indugia a lungo sulla ferocia della guerra aerea americana e sui sabotaggi e tradimenti che la mafia organizza in Sicilia a vantaggio dell'esercito invasore quando ormai chiaro comincia a essere l'esito futuro del combattimento<sup>15</sup>». Visto alla luce delle ricerche di Paggi, il cui discorso per indagare il senso della *Repubblica italiana nata dalla guerra* (tale il sottotitolo del suo libro) si basa sulle testimonianze “dal basso”, il rapporto tra Saba e Sereni si rivela più ricco di significati di quanto potrebbe sembrare dalle testimonianze espressamente prodotte dalle lettere del carteggio: il dialogo tra i due era anche, e forse soprattutto, tra le rispettive poesie (e prose), così diverse eppure così restie, entrambi, ad adottare interpretazioni del proprio tempo che non aderissero al vissuto, all'impregiudicato dato esperienziale («la tua verità»). Di qui la franchezza e anche l'assillo interrogante, in Sereni, sul momento fatale – della verità, appunto; però mancata – del '43, ovvero sulle possibilità intraviste e subito sfiorite di un diverso futuro (e in esso di una diversa “comunità”) rispetto all'ordine imposto dagli eventi (la sconfitta, ma prima ancora la guerra): ipotesi che proprio in quanto riferite a una visione dal basso vengono ogni volta tradite.

Quella di un uomo tradito è anche l'immagine conclusiva dei versi di *Saba*. Tradito dal proprio paese, ed è un tradimento che suona come una conferma, per chi era andato «scappando... di casa in casa<sup>16</sup>» negli anni delle Leggi Razziali. Nella figura dell'esule in Saba coincidono pubblico e privato, sicché non c'è molta differenza tra quanto egli dice di sé in queste lettere o nella *Storia e cronistoria del Canzoniere* e altrove (e per lo stesso motivo il fatto che la disperazione sembri talora esibita nulla toglie alla sua verità); ma il poeta che «sempre di sé parlava» allo stesso tempo parlava, dal suo esilio, per tutti. In una lettera a Linuccia, riportata in *Appendice*, che parla dell'episodio narrato da Sereni in *Angeli musicanti* (prosa del '47 poi confluita in

*Gli immediati dintorni*), Saba scrive: «l'Italia mi ha perduto come ha perduto Trieste»: lo scrive dopo aver rivissuto, nei ragazzini istriani che improvvisavano un concerto in un bar, la propria giovinezza, ovvero il tempo in cui in Italia era ancora possibile «nutrire delle speranze<sup>17</sup>». Nel testo di Sereni, finito il concerto dei piccoli angeli-demoni con chitarra e fisarmonica, il vecchio poeta prorompe, volgendosi agli spettatori: «E voi queste cose avete voluto perderle, pezzi d'imbecilli!<sup>18</sup>»; e così sembra rivolgersi ancora a noi, da queste vecchie carte.

1. Umberto Saba, Vittorio Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Archinto, 2010.

2. Lettera del 18 agosto 1952, p. 175.

3. Lettera del 6 agosto 1952, p. 169.

4. Lettera del 23 aprile 1951, p. 145.

5. Si veda V. Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 136; cfr. pp. 554-556 dell'*Apparato critico*.

6. L'intervista è riportata nell'*Apparato critico* di V. Sereni, *Poesie* cit., p. 556.

7. Ivi, p. 555.

8. Lettera del 1 marzo 1948, pp. 89-90.

9. Lettera del 6 agosto 1948, pp. 97-98.

10. Ibidem.

11. Lettera del 6 agosto 1952, p. 168

12. In V. Sereni, *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. 283-319.

13. V. Sereni, *Senza l'onore delle armi*, con una *Nota* di Dante Isella, Milano, Scheiwiller, 1986. La prosa era compresa nell'edizione di *Stella variabile* pubblicata fuori commercio per i "Cent'Amici del libro", Milano, 1979.

14. Lettera del 6 agosto 1952, p. 169.

15. Leonardo Paggi, *Il "popolo dei morti". La repubblica italiana nata dalla guerra (1940-1946)*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 61.

16. Lettera del 16 settembre 1952, p. 185.

17. Lettera a Linuccia, 16 luglio 1946, p. 206.

18. V. Sereni, *Gli angeli musicanti*, in *Appendice*, p. 212 (vedi V. Sereni, *La tentazione della prosa* cit., p. 24; poi V.S., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, pp. 738-750.)

# Notturmo italiano, con lucciole

1. Negli ultimi anni ai lettori italiani sono stati via via proposti gran parte dei libri di Georges Didi-Huberman, una decina all'incirca nel nuovo millennio. I temi variano dalla storia dell'arte all'archeologia, dalla fotografia alla psichiatria, dalla letteratura alla storia del Novecento; gli autori trattati nei saggi sono, tra gli altri, Beato Angelico, Charcot, Warburg, Brecht, Giacometti. Compagnia eterogenea, che potrebbe far pensare a una inclinazione eclettica dello studioso francese, ma che invece, proprio per la diversità dei protagonisti e dei soggetti, finisce per mostrare la sostanziale coerenza del suo metodo d'indagine, centrato sul concetto d'immagine e ispirato a due maestri irregolari come Walter Benjamin e Aby Warburg. Nel recente *Come le lucciole*<sup>1</sup> (titolo originale *Survivance des lucioles*) Didi-Huberman, che ha vissuto a lungo nel nostro paese, affronta una tematica – quella della “modernizzazione” e delle sue conseguenze – strettamente associata al nome di Pier Paolo Pasolini, alla sua vicenda intellettuale e biografica: è notissima, infatti, la denuncia dello scrittore sulla “scomparsa delle lucciole”, che data al febbraio 1975<sup>2</sup> – cioè a pochi mesi prima della morte –, e che ha assunto valore paradigmatico per identificare un passaggio “epocale” nella storia italiana («Nei primi anni Sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a sparire le lucciole...»). Tornare a quel luogo oggi, e farlo a partire da un orizzonte interpretativo molto distante, per categorie e impostazione, dalle vischiose paludi nostrane dei revisionismi e delle nostalgie, è un'operazione che merita di essere sottratta al consumo culturale o alla giurisdizione dei “pasolinologi”, tanto più se essa intenzionalmente si ripromette di parlarci dell'oggi e di una «politica delle sopravvivenze» (così recita il sottotitolo del libro, nell'edizione italiana).

Tale è stata la fortuna della “parabola” delle lucciole, che sembra persino superfluo rammentarne i termini e le implicazioni. Ma poiché, come avviene in questi casi, non di rado si fa riferimento a una vulgata che ne semplifica il senso e l'articolazione, è utile riportare per esteso la sintesi di Didi-Huberman:

La tesi è questa: si crede a torto che il fascismo degli anni Trenta e quaranta sia stato sconfitto. Certo, Mussolini fu giustiziato e appeso per i piedi a piazzale Loreto, in una messinscena “infamante” tipica delle più antiche consuetudini politiche italiane. Tuttavia, sulle rovine di quel fascismo è rinato il fascismo stesso, un nuovo terrore che, agli occhi di Pasolini, è ancora più profondo, ancora più devastante. Da un lato, “il regime democristiano era ancora la pura e semplice continuazione del regime fascista”; dall’altro, alla metà degli anni Sessanta, accadde “qualcosa” che diede luogo a un “fascismo radicalmente, totalmente, imprevedibilmente nuovo”. La prima fase del processo fu contraddistinta dalla “violenza poliziesca” e dal “disprezzo per la Costituzione”, il tutto impregnato da un “atroce, stupido, repressivo conformismo di stato”, contro il quale “allora si nutrivano, da parte degli intellettuali e degli oppositori, insensate speranze” di capovolgimento politico.

La seconda fase di questo processo è iniziata, secondo Pasolini, nel momento in cui “gli intellettuali, anche i più avanzati e critici, non si sono accorti che “le lucciole stavano scomparendo”. Nelle parole scritte all’epoca da Pasolini c’è tutta la violenza del polemista – ossia del provocatore, come viene abitualmente definito – associata, *montata* con tutta la dolcezza del poeta. Il polemista non esita a parlare di “genocidio”, avvalendosi per l’occasione di una citazione di Karl Marx sull’annientamento del proletariato a opera del capitalismo. Il poeta, invece, utilizza l’immagine antica, lirica e delicata – perfino autobiografica – delle lucciole.

Si noti, nell’ultimo inciso, il richiamo alla dimensione autobiografica dell’immagine delle lucciole<sup>3</sup>. Poco prima, infatti, Didi-Huberman aveva ricordato una lettera del ’41 di Pasolini, allora diciannovenne, all’amico Farolfi, in cui le lucciole comparivano nel racconto di una notte trascorsa all’aperto con un gruppo di amici<sup>4</sup>: ed è una genealogia estremamente significativa, quella così stabilita per l’immagine del ’75, proprio perché rimanda a un contesto in qualche modo fondativo, che intreccia amicizia ed eros, arte e etica. Il trapasso da un’esperienza inaugurale, immersa nei conflitti e nelle speranze di un tempo incerto e drammatico ma ancora aperto a rivelazioni ed esiti incogniti, alla constatazione del “genocidio” e della fine di ogni speranza, traccia un itinerario che, *a posteriori*, ci appare esemplarmente sigillato dalla morte, la notte dell’idroscalo, di Pasolini stesso.

Quanto al tema del “genocidio” in chiave storico-antropologica, non è meno chiara, per quanto rapida, l’esposizione dello studioso francese, che ne

rintraccia il percorso sia nei vari scritti “corsari” sia, in controtelaio, nella produzione del cineasta, dalle prime opere alla *Trilogia della vita*, a *Salò*; e risulta illuminante, in tale ambito, il ricorso ad alcune interviste, come quella del '58 di Gismondi (*Neocapitalismo televisivo*), in cui Pasolini già osservava che la televisione «non solo non concorre a elevare il livello culturale degli strati inferiori, ma determina in loro un senso d' inferiorità, quasi angosciata<sup>5</sup>», o quella di Colombo, l'ultima (*Siamo tutti in pericolo*, 8 novembre 1975), in cui alla domanda se rimpiangesse i tempi della letteratura cosiddetta “impegnata”, lo scrittore rispondeva: «No! Ho nostalgia della gente povera e vera che si batteva per abbattere quel padrone senza diventare quel padrone» (Ibidem). All' altezza del '75 il processo che annulla la prospettiva dell' emancipazione attraverso l' omologazione è giunto a un punto di non-ritorno, e la scrittura stessa di Pasolini ne addita, con le tonalità dell' invettiva, la violenza, l' offesa non risarcibile. Bisogna di nuovo citare dall' *Articolo delle lucciole* (p. 25):

Il trauma italiano del contatto tra l' “arcaicità” pluralistica e il livellamento industriale ha forse un solo precedente: la Germania prima di Hitler. Anche qui i valori delle diverse culture particolaristiche sono stati distrutti dalla violenta omologazione dell' industrializzazione: con la conseguente formazione di quelle enormi masse, non più antiche (contadine, artigiane) e non ancora moderne (borghesi), che hanno costituito il selvaggio, aberrante, imponderabile corpo delle truppe naziste.

Il parallelo imperniato sul trauma della massificazione (Germania anni Trenta - Italia anni Settanta) è di per sé eloquente e senza ambiguità. L' *Articolo delle lucciole* svolge i suoi argomenti in una direzione precisa: Pasolini non punta il suo discorso, semplicemente, sul consumismo o sul conformismo (come ritiene l' opinione corrente), né si limita a esecrare la classe dirigente del paese. Egli chiama in causa fenomeni di degenerazione e, più precisamente, di criminalizzazione diffusa propri della società italiana, che a quel trauma non sa opporre alcuna difesa o argine; e questo è un punto fondamentale. Osserva dunque Pasolini, di seguito:

In Italia sta succedendo qualcosa di simile e con ancora maggiore violenza, perché l' industrializzazione degli anni Settanta costituisce una “muta-

zione” decisiva rispetto anche a quella tedesca di cinquant’anni fa. Non siamo più di fronte, come tutti sanno, a “tempi nuovi”, ma a una nuova epoca della storia umana: di quella storia umana le cui cadenze sono millenaristiche. Era impossibile che gli italiani reagissero peggio di così a tale trauma storico. Essi sono divenuti in pochi anni (specie nel centro-sud) un popolo degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale.

Che questo paesaggio sociale, moralmente devastato, costituisca lo sfondo di un’opera come *Salò* (1975) è del tutto evidente, e Didi-Huberman ne coglie con esattezza l’elemento *infernale* e il carattere totalizzante:

Pasolini, nei suoi testi politici, e fino all’ultimo film, *Salò*, ha voluto presentarci, o ripresentarci, quella nuova realtà della cerchia dei “frodatori” o della bolgia dei “consiglieri fraudolenti”, senza contare i “lussuriosi”, i “violenti” e gli altri “falsari”. Ciò che egli descrive come regno fascista è dunque un *inferno realizzato* al quale nulla sfugge più, al quale tutti siamo ormai condannati. Colpevoli o innocenti, poco importa: in ogni caso dannati. Dio è morto, i “frodatori” e i “consiglieri fraudolenti” ne hanno approfittato per usurpare il trono di supremo Giudice. Sono loro, ormai, a decidere della fine dei tempi (p. 26).

Per quanto si possa dissentire dalle iperboli dell’ultimo Pasolini e diffidare del suo tono apocalittico, aggiunge Didi-Huberman, è d’altra parte difficile negare che egli abbia toccato un punto cruciale, che ci riguarda da vicino, qui e ora: «...come non provare la sua lancinante inquietudine, mentre tutto, nell’Italia di oggi – per parlare solo dell’Italia – sembra corrispondere sempre più all’*infernale* descrizione proposta dal cineasta ribelle? Come non vedere all’opera quel neofascismo televisivo di cui parla, un neofascismo che esita sempre meno, tra l’altro, a riassumere su di sé tutte le rappresentazioni del fascismo storico che lo ha preceduto?» (Ibidem). Tuttavia – e nonostante le convergenze con le ricerche di Foucault (la “bio-politica”) o di Debord (la “società dello spettacolo”) –, è proprio il tratto totalizzante del discorso di Pasolini, la *distopia* inverata che azzera ogni alternativa, a non convincere lo studioso: se la scomparsa delle lucciole e il successivo avvento di un nuovo fascismo vengono assunti, come di fatto avviene, in chiave apocalittica, negando ogni speranza di un futuro diverso, e senza lasciare scampo alla cultura, anzi facendo anche di essa uno strumento della barbarie, non si finirà così,

domanda Didi-Huberman, per dar ragione ai “consiglieri fraudolenti” e ai loro comparì al potere, e magari per spianar loro la strada?

*Come le lucciole* ha il merito, di fronte a questa domanda (tutt’altro che banale o “superata”), di non cedere ai facili esorcismi del pensiero volgar-progressista, liquidando la denuncia di Pasolini come mero rimpianto di un passato mitico oppure arrendendosi al ricatto del *così è*. Didi-Huberman, invece, che pure individua la parabola biografica che sta dietro all’itinerario delle lucciole in Pasolini, tenta di opporre alla disperazione una risposta dialettica, che ribadisce il carattere affermativo della cultura (e della memoria), senza per questo rifiutare alle intuizioni del poeta un contenuto di verità.

Prima, però, di render conto di come le lucciole – che erano invisibili per Pasolini, ma gli sono sopravvissute «malgrado tutto» – possano guidare o cooperare a una «politica delle sopravvivenze», va notato che un’ampia parte del libro in questione è dedicata a un pensatore che sembra, a tutta prima, assai lontano da Pasolini, ovvero Giorgio Agamben. Che cosa hanno in comune – si dirà – due intellettuali così diversi tra loro, sia per formazione che per genere di scrittura? Qual è, poi, il nesso che lega le lucciole e *Salò* all’autore di *Homo sacer* e di altri densi lavori che hanno guadagnato una giusta attenzione ben oltre i confini nazionali?

2. A leggere il capitolo intitolato *Apocalissi?*, si potrebbe sospettare nell’accostamento una certa dose di generica approssimazione: le «due virtù» necessarie per leggere il presente che Pasolini e Agamben condividerebbero, secondo Didi-Huberman, ovvero il «coraggio – virtù politica, e poesia, che è l’arte di fratturare il linguaggio, di infrangere le apparenze, di smontare l’unità del tempo» (p. 43) non possono bastare a caratterizzare i due autori, distinguendoli dai numerosi altri ai quali queste ampie definizioni si potrebbero estendere (mentre rimane fuori campo, nelle pagine di *Come le lucciole*, uno tra gli *auctores* novecenteschi più importanti per entrambe, cioè Gianfranco Contini). Analogò sospetto vale nei confronti dell’altro connotato condiviso da Pasolini e Agamben nell’interpretazione di Didi-Huberman, ovvero il concorde affermare che «fra l’arcaico e il moderno c’è un appuntamento segreto» (p. 44): questa variazione su un tema di Benjamin, in realtà, è anch’essa riferibile a una vasta zona dell’arte novecentesca, tanto da poter essere iscritta nel canone della Modernità stessa. Dove invece il saggio di Didi-Huberman

torna a essere stimolante, è quando ravvisa una «logica comune» nella denuncia di Pasolini del '75 e nelle considerazioni di Agamben sulla «distruzione dell'esperienza» come caratteristica del nostro tempo, quali venivano svolte in *Infanzia e storia* (gli anni sono gli stessi). Qui siamo su un terreno dai contorni riconoscibili, che consente l'approfondimento di temi specifici.

Il fondamento della prospettiva di Agamben in *Infanzia e storia*, ricorda Didi-Huberman, è il saggio del 1938 di Walter Benjamin *Il narratore*, in cui il momento decisivo per l'affermarsi del carattere distruttivo della Modernità, nel senso dello svuotamento dell'esperienza (e quindi della sua trasmissibilità), è visto nell'inedito scatenamento insieme tecnologico e ideologico avvenuto con la prima guerra mondiale («una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo di forze attraversato da micidiali correnti ed esplosioni, il minuto e fragile corpo dell'uomo» [p. 46]): pagine celebri, che è sempre bene rammentare, ma che qui assumono un rilievo particolare nel generare la «matrice filosofica» (p. 47) del pensiero di Agamben sulla crisi dell'esperienza, il quale ne allarga e attualizza l'orizzonte alla vita quotidiana nelle sue varie forme<sup>6</sup>. Ebbene, è in questo nesso che secondo Didi-Huberman si rivela la logica comune di Agamben e Pasolini (il Pasolini ultimo, beninteso, che appunto chiama in causa la Germania anni Trenta): per tutti e due si tratta, infine, di «evocare il tempo presente come una situazione di apocalisse latente, in cui nulla sembra più in conflitto ma la distruzione opera ugualmente le sue devastazioni nei corpi e negli spiriti di ciascuno» (p. 46).

Dunque al di là delle filiazioni dirette e indirette, degli incroci e delle implicanze che in *Come le lucciole* forniscono un quadro frastagliato e suggestivo per intendere (e discutere) i lavori di Agamben, fino alle sue opere più recenti, è a uno scenario storico preciso che va riportato lo «stile» apocalittico proprio sia del poeta sia del filosofo. Il che non è per nulla casuale o innocente: si tratta, anzi, di un riferimento che, come paradigma per avvicinare l'oggi, risulta scandaloso per la coscienza progressista, in quanto presuppone la continuità tra passato e presente a partire da uno dei punti di più feroce affermazione del dominio dell'uomo sull'uomo (e sulla natura). Per vie traverse, sia l'autore di *Salò* (e di *Petrolio*), sia quello di *Infanzia e storia* è quel paradigma che adottano per misurare la crisi contemporanea: perché? C'è in questo –

vien naturale chiedersi al lettore di *Come le lucciole* – una oltranza provocatoria sganciata dalla realtà del nostro tempo, o la coincidenza tra i due autori ci parla di una genealogia incancellabile del Moderno? Ma altre domande, non meno degne di attenzione, sono sollecitate da questo punto. Per esempio, ha ancora senso parlare di democrazia nel contesto di un discorso che contenga questi riferimenti? Ed è un caso, poi, che Pasolini e Agamben siano tutt' e due italiani, o nella loro percezione del presente, in quanto tali, c'è qualcosa che rimanda a una comune origine e a una specifica forma o esperienza della modernità?

3. Ma intanto, vale la pena aprire una parentesi sulla triangolazione appena intravista, che è insieme di ordine storico e filosofico. Si può notare che a partire da quel medesimo scenario in cui prese forma e impose la sua efferata violenza il Nazismo, non solo Walter Benjamin ha messo alla prova la più alta tradizione filosofica, sino a concepire la sfida estrema delle *Tesi di filosofia della storia*, ma si è mosso anche – in buona parte nel suo solco, o da lui influenzato – un filone preciso del pensiero filosofico e sociologico novecentesco, da Arendt e Marcuse a Horkheimer e Adorno, fino all' Anders di *L'uomo è antiquato*. Gli studi sulla “personalità autoritaria”, sulla “dialettica dell' illuminismo”, sulle “origini del totalitarismo” e sull' “uomo a una dimensione” interpretano le dinamiche di massa della contemporaneità intendendo quel momento storico come “apocalisse” anche e precisamente nel senso di una rivelazione o affioramento di alcunché di costitutivo e distintivo del capitalismo, che perciò occorre guardare in faccia, senza rimuovere le continuità dell' oggi con il passato più tragico, a quei pensatori ben presente. Va da sé che un autore come Agamben conosce a fondo questo filone di pensiero; meno scontato è che Pasolini vi facesse implicito riferimento all' altezza del '75. È nota, infatti, l' estraneità di fondo (per non dire l' ostilità) del poeta alla cultura filosofica e politica; e chi scorre l' indice dei nomi del volume che raccoglie i suoi *Saggi sulla politica e la società* non vi trova né Arendt, né Anders, né Benjamin o Horkheimer (ma neanche Bloch o Fromm). Diverse citazioni rinviano, invece, a Marcuse: tutte intorno al '68, e si spiega con l' ampia diffusione che ebbe il suo pensiero negli anni della “contestazione”; ma è significativo, d' altro canto, l' accenno di una intervista di Camon, in cui parlando della «rivolta degli studenti» Pasolini afferma di aver letto Marcuse

«per merito di Fortini [...] prima che diventasse di moda<sup>7</sup>». Qui il «prima» rimanda all'epoca in cui, nella prima metà degli anni Sessanta (ma anche, veramente, in precedenza<sup>8</sup>), intellettuali come lo stesso Fortini, Renato Solmi, Cesare Cases e numerosi altri, discutevano e introducevano i temi della “scuola di Francoforte” nella cultura italiana (soprattutto grazie alla casa editrice Einaudi e a riviste come «Ragionamenti», prima, e poi «quaderni piacentini»).

A questo proposito si può riportare quanto, nel 1979, osservava proprio Fortini in una conferenza su *Pasolini politico*:

Le vie con le quali la gioventù italiana, tra la fine degli anni Cinquanta e il primo quinquennio degli anni Sessanta, si preparò a comprendere quel che stava accadendo furono assai diverse da quelle tedesche e francesi. Poi che la ideologia dominante era quella marxista e in qualche modo riferita alla ipotesi comunista, la trasformazione fu vissuta in modo traumatico proprio perché la cultura europea aveva già predisposto gli strumenti concettuali con i quali interpretare l'avvento del neocapitalismo. Pasolini non conobbe o non usò quegli strumenti [...]. Nella prima metà degli anni Sessanta, ossia quindici anni fa, avevamo già letto *Minima moralia* di Adorno e *Dialettica dell'illuminismo* di Adorno e Horkheimer, *Angelus Novus* di Benjamin, *Eros e civiltà* di Marcuse, mentre (seguedo una sua vocazione prevalentemente letteraria) egli si era rivolto piuttosto alla sfera dello strutturalismo, della linguistica e della psicanalisi<sup>9</sup>.

«Non conobbe o non usò», dice Fortini (il “noi” della citazione sottintende, in controcanto, il gruppo citato sopra): ma è proprio a lui, invece, che Pasolini riconosce l'impulso a leggere Marcuse; e in generale è facilmente documentabile l'influsso fortiniano, quanto ai temi politico-sociali, persino nella produzione cinematografica dell'artista (*Uccellacci e uccellini*, 1966<sup>10</sup>). Forse questa contraddizione si può spiegare con il carattere fondamentalmente mediato della cultura di Pasolini in questo ambito, e in ogni caso resta vero che nel corso degli anni Sessanta l'orizzonte ideologico qui tratteggiato risulta ben distante rispetto alla sua evoluzione artistica e politica: in questo senso il «non usò» non è fuor di luogo, anche se almeno per *Eros e civiltà* occorrerebbe distinguere. Ma è ora di tornare alle lucciole: chi dunque sarebbero «gli intellettuali, anche i più avanzati e critici», che non si accorsero che «le lucciole stavano scomparendo»?

Va ricordato che Pasolini, nel '75, distingueva due diversi soggetti egualmente sordi rispetto al tema della «mutazione» in corso: da una parte, la «massa operaia e contadina organizzata dal Pci», dall'altra gli intellettuali «critici». Questi ultimi sono coloro, per l'appunto, a cui Fortini si riferisce dicendo «noi». Proviamo a tradurre: nella prospettiva di Pasolini la mutazione iniziata negli anni Sessanta e giunta a compimento nel decennio successivo non fu percepita, nelle sue conseguenze profonde, da chi, tanto nel quadro di una ortodossia marxista (meglio si dovrebbe dire gramsciana), quanto nelle file della dissidenza da cui ebbe origine la “nuova sinistra” (nei confronti della quale egli nutrì sempre netta avversione), stava dentro a un orizzonte industrialista ed economicista, accecato (anche quando la criticava) da una nozione di progresso incentrata sulle forze produttive e sull'azione di avanguardie.

In realtà, il tema del dominio sulla natura e la critica della “civiltà industriale” è parte integrante della tradizione di pensiero di cui si è ora discorso; per cui si potrebbe concludere, in sintesi, che tutta l'impostazione di Pasolini in materia è segnata da una scarsa conoscenza di quel filone, rispetto alla cui radicalità e chiaroveggenza egli era in ritardo di molti anni. Ma dir questo non basta, perché all'anacronismo di Pasolini ne corrisponde un altro, di segno opposto: infatti all'altezza degli anni Sessanta la situazione sociale ed economica del paese non era paragonabile a quella che avevano avuto di fronte i “francofortesi” e gli altri, negli Stati Uniti, venti anni prima: lo sviluppo italiano all'epoca del “Boom” era stato fortemente disomogeneo e contraddittorio, con evidenti discontinuità tra Sud e Nord (ma anche all'interno di quest'ultimo); né erano paragonabili, ancora, struttura e impatto dei media, a livello nazionale, con l'assetto prodotto in quel campo dal capitalismo davvero avanzato (là dove non esistevano, poi, forze d'opposizione del peso del Pci e del sindacato italiano). In questo senso il “pensiero critico”, i cui esponenti erano inseriti nel tessuto produttivo del Triangolo Industriale, il più progredito del paese in senso capitalistico, conteneva insieme un nucleo profetico e un elemento di astrattezza che un intellettuale come Pasolini, proprio perché legato a vecchi modelli e ad aree del paese più arretrate, avvertiva con più chiarezza; e non è un caso che anche l'*Articolo delle lucciole* – che prende spunto da una annotazione di Fortini relativa al fascismo<sup>12</sup> – evidenziasse, a quel

tempo, i fenomeni degenerativi della mutazione con particolare riferimento al «centro-sud». Ma proprio quel che poteva sembrare un residuo del passato annunciava, nei suoi aspetti più infernali, l'avvenire, la lunga notte italiana. Saltata la dialettica di classe operaia e borghesia, “popolo” e avanguardie, l'appuntamento tra il «non più antico» e il «non ancora moderno» genera un popolo «mostruoso». Frodatori, lussuriosi e falsari occupano la scena, piazzisti e magnaccia dirigono le giornate della nazione. «L'inferno sta salendo anche da voi», dice Pasolini nell'ultima intervista, rivolto all'intelligenza progressista; e poi: «Per voi una cosa accade quando è cronaca, bella, fatta, impaginata, tagliata e intitolata. Ma cosa c'è sotto? Qui manca il chirurgo che ha il coraggio di esaminare il tessuto e di dire: signori, questo è cancro, non è un fattarellino benigno. Cos'è il cancro? È una cosa che cambia *tutte* le cellule, che le fa crescere *tutte* in modo pazzesco, fuori da qualsiasi logica precedente<sup>13</sup>».

4. Non c'è modo peggiore per affrontare i nodi della discussione intellettuale intorno a questi temi (e a questi autori), di quello che ne traduce i termini in chiave di nuda antitesi tra pessimismo e ottimismo, o riduce la questione, interessatamente, all'opposizione tra “apocalittici” e “integrati”. Per questa via, si finisce inesorabilmente con il togliere al pensiero il suo spazio d'azione, umiliandone il carattere di ricerca e di scommessa; ma forse, quel che si vuol rimuovere da ogni dibattito è il piano dell'etica, il solo su cui dovremmo impegnare – non solo a parole ma con i fatti – il discorso sul futuro. Negli anni infernali della Germania nazista, nella prospettiva di una morte quasi certa, annotava Dietrich Bonhoeffer: «Ci sono uomini che ritengono poco serio, e cristiani che ritengono poco pio, sperare in un futuro migliore e prepararsi a esso. Essi credono che il senso dei presenti accadimenti sia il caos, il disordine, la catastrofe, e si sottraggono nella rassegnazione o in una pia fuga dal mondo alla responsabilità per la continuazione della vita, per la ricostruzione, per le generazioni future. Può darsi che domani spunti l'alba dell'ultimo giorno: allora, non prima, noi interromperemo il lavoro per un futuro migliore<sup>14</sup>».

A suo onore, *Come le lucciole* si sottrae ai trabocchetti del conformismo. L'obiezione di metodo che Didi-Huberman avanza nei confronti del nichilismo adialettico (dirò così, molto sommariamente) di Pasolini e Agamben è rias-

sunta in un passaggio del capitolo intitolato *Popoli*: «Per parte mia, non riesco proprio a immaginare un pensiero politico che lasci al proprio nemico la definizione e il controllo dei suoi concetti fondamentali». (p. 64); e altrove egli aveva rimproverato all'ultimo Pasolini uno sguardo che vede «solo il tutto» e non lo «spazio [...] delle aperture, dei possibili, dei bagliori, dei *malgrado tutto*» (p. 28). Ma non per questo, aggiunge significativamente, si deve rifiutare la sollecitazione che simili autori ci portano in dote: al contrario, «abbiamo bisogno di loro», in quanto «guardano al mondo contemporaneo con una violenza che è sempre sorretta da immense ricerche nello spessore del tempo»: «anche per questo suscitano scandalo: perché sollevano degli impensati, perché spesso ci mettono di fronte ai ritorni del rimosso storico» (p. 65).

Nella parte finale di *Come le lucciole* Didi-Huberman contesta l'interpretazione che Agamben, in *Infanzia e storia*, offre del *Narratore* di Benjamin. Più precisamente, egli insiste a negare che la «distruzione dell'esperienza» sia un dato oggettivo, ineluttabile: contestazione tanto più efficace, in quanto è allo stesso Benjamin che si richiama, nel tentativo di sottrarne il pensiero a una visione assoluta e totalizzante. Scrive Didi-Huberman, in un passaggio che tocca il vissuto di Benjamin e il suo itinerario di ebreo tedesco in fuga dalla morsa del Nazismo:

[...] Benjamin seppe “organizzare il suo pessimismo” con la grazia delle lucciole, cercando, a esempio, tra il teatro epico di Bertolt Brecht e la deriva urbana dei poeti surrealisti, tra la Bibliothèque Nationale e il Passage des panoramas, quello “spazio delle immagini” capace di opporsi alla polizia – alle terribili coercizioni – della sua vita. Le quotazioni dell'esperienza erano crollate, ma Benjamin rispondeva a tutto ciò con *immagini di pensiero* ed *esperienze di immagine* di cui i testi sull'hascisc, tra gli altri, offrono ancora alcuni esempi sorprendenti per le loro risorse di “aura autentica” o di *infanzia dello sguardo* su ogni cosa (p. 77).

“Organizzare il pessimismo”: l'espressione proviene anch'essa da Benjamin, da un saggio scritto nell'ultimo scorcio di vita che ha per tema la storia e la politica e i loro intrecci esposti e nascosti; il che ci riguarda, perché indica una via di superamento dell'antitesi volgare prima accennata, una strada da percorrere. Riporto la citazione com'è data in *Come le lucciole*:

Organizzare il pessimismo vuol dire [...] scoprire nello spazio dell'agire politico [...] lo spazio delle immagini [*Bildraum*]. Questo spazio però non si può assolutamente misurare in termini contemplativi [...] Questo spazio cercato è il mondo di attualità universale e integrale [*die Welt allseitiger und integraler Aktualität*] (p. 71).

Si capisce, allora, che per Didi-Huberman il concetto di “immagine” si carica di significati che vanno ben oltre l'ambito artistico o filosofico; o meglio, in quel concetto tanto l'elemento estetico che quello metafisico cooperano a una politica della sopravvivenza capace di attivare il rapporto, altrimenti inerte, di passato e futuro. In questo senso l'immagine e la “luciolina” sono la stessa cosa: si sottraggono al flusso ordinato e lineare del tempo per apparire come il «fulmine sferico» – dirompente, saturo di futuro – che in Benjamin attraversa «l'intero orizzonte del passato» per rivelarci, in un attimo, il presente. L'immagine è perciò una *risorsa politica*; e alla luce di questo presupposto risultano coerenti gli esempi di sopravvivenza-resistenza alla catastrofe europea del Novecento – dagli studi di Victor Klemperer alla testimonianza di Charlotte Beradt, dalle note di Bataille su Nietzsche alle poesie di Char – a cui *Come le lucciole* dedica preziosi commenti.

La conclusione del ragionamento di Didi-Huberman sul tema dell'esperienza è molto netta:

Non dovremmo dire [...] che l'esperienza, a un certo punto della storia, è stata “distrutta”. Al contrario – e poco importa la potenza del regno e della sua gloria, poco importa l'efficacia universale della “società dello spettacolo” –, dovremmo affermare che l'esperienza è indistruttibile, anche quando si trova ridotta alle sopravvivenze e alle clandestinità di semplici bagliori nella notte (p. 89).

L'ultimo esempio di sopravvivenza, ovvero di resistenza alla notte, evocato nel libro di Didi-Huberman è l'opera di Laura Waddington *Border 55*, un video del 2004 girato nei dintorni del campo della Croce Rossa di Sangatte, luogo di “soggiorno temporaneo” per immigrati clandestini nei pressi del tunnel sottomarino che collega la Francia all'Inghilterra. Vi scorrono «immagini sull'orlo della scomparsa, sempre mosse dall'urgenza di fuga, sempre vicine a coloro che, per portare a termine il loro progetto, si nascondevano nella

notte e tentavano l'impossibile a rischio della vita» (p. 93). Scrive ancora Didi-Huberman:

In questi corpi della fuga non appare altro che l'ostinazione di un progetto, il carattere indistruttibile di un desiderio. Appare anche la grazia, talvolta: grazia nascosta in ogni desiderio che prende forma. Bellezze gratuite e inattese, come quando un rifugiato curdo danza nella notte, nel vento, con la sua coperta come unico drappoggio: come se fosse l'ornamento della sua dignità e della gioia, che, in fondo, chissà dove, esiste malgrado tutto. [...] Da un lato, vi sono quei bagliori nella notte: infinitamente preziosi, perché forieri di libertà, ma anche angoscianti, perché sempre sottoposti a un pericolo palpabile. Dall'alto [...] vediamo i "feroci riflettori" del regno, o della gloria: i fasci delle torce della polizia nella campagna, un implacabile raggio di luce che, da un elicottero, spazza via le tenebre circostanti. Anche le semplici luci delle case, i lampioni o i fari delle automobili in transito ci serrano la gola, nel contrasto straziante – visivamente straziante – che si instaura con tutta questa umanità gettata nella notte, rigettata nella fuga (p. 94).

5. Non è difficile immaginare la reazione dei consiglieri fraudolenti di fronte a una pagina come questa. Sembra di vederli, che sguinzagliano i loro dobermann di pronto intervento (gli opinionisti, per massimo esempio): intellettuale, esteta, anima bella, l'autore di *Come le lucciole* da qualche cattedra transalpina pretende d'insegnarci la favola dell'accoglienza, di raddrizzare il mondo secondo i suoi bei principi astratti (con la "poesia"!), rispolverare un'idea di libertà diversa dall'individualismo... In realtà, quel che ci ricorda qui Didi-Huberman è qualcosa che i veri artisti hanno sempre saputo. Qualcosa di cui si sono assunti l'onere e il privilegio, a nome di tutti: la grazia e la gioia, il desiderio e la dignità, la libertà e la gratuità, ma anche – e insieme – lo strazio, l'angoscia (qualcuno ha chiamato "promesse de bonheur" quel nucleo clandestino e in fuga che si oppone, ostinatamente, al negativo). E quel che importa sottolineare, a commento di *Come le lucciole*, è che il «malgrado tutto» sia ancorato a un «progetto»: sia pure ridotto alla sopravvivenza ma comunque rivolto al futuro, non confinato all'esistente. Il Pasolini di *Accattone* lo sapeva bene, e in questo preciso senso le parole che Fortini dedicava a *Pasolini politico* vanno tuttora sottoscritte: «seguendo il consiglio di Ador-

no, la sua preziosa parcella di politica ossia la partecipazione alla vita collettiva, dobbiamo tornare a cercarla nelle trasfigurazioni e trasposizioni poetiche<sup>15</sup>». Per la stessa ragione, si è ancora una volta tentati di dire che è consegnata all'arte di alcuni scrittori la verità sul nostro paese, e che esiste un nesso tra la notte italiana, che non passa, e una qualità della speranza a cui essi non sapevano, né volevano, rinunciare. Se vogliamo cercare delle luci neanche noi possiamo rinunciare, pertanto, al loro scandalo.

Nella stessa pagina di *Pasolini politico* ora ricordata, Fortini ripeteva «la parola di Hegel»: «le mete umane vengono raggiunte mediante la somma infinita delle catastrofi individuali». In una prospettiva non diversa, in fondo, egli correggeva l'osservazione di Adorno per cui «non si dà vita vera nella falsa» con il contro-aforisma «non si dà vita vera *se non* nella falsa». Ma lo stesso Pasolini, rifiutando di ascrivere la propria visione apocalittica del presente a una mera deriva di pessimismo, nel 1975 osservava che insieme all'«angoscia», non fosse esistita in lui la possibilità di lottare «contro tutto questo, semplicemente non sarei qui, tra voi, a parlare» (p. 34). Perciò va visto come parte integrante, anzi elettiva del lascito di questi autori (e pochi altri) quel che Didi-Huberman ribadisce verso la conclusione del suo saggio:

[...] sta a noi non vedere scomparire le lucciole. Ma per fare ciò dobbiamo acquisire la libertà di movimento, il ritirarsi [*retrait*] che non sia ripiegamento su noi stessi, la facoltà di fare apparire scintille di umanità, il desiderio indistruttibile. Noi stessi [...] dobbiamo dunque trasformarci in lucciole e riformare, così, una comunità del desiderio, una comunità di bagliori, di danze malgrado tutto, di pensieri da trasmettere. Dire *sì* nella notte attraversata da bagliori, e non accontentarsi di descrivere il *no* della luce che ci rende ciechi» (p. 92).

Affinché questa affermazione non resti, suo malgrado, bloccata nei confini di un “desiderio” generico, priva di un contenuto specifico, non basta ancora, tuttavia, ribadire la fede nell'arte, o rinnovare appelli di cui gli impresari della paura e dell'odio si fanno beffe ogni giorno. «Una comunità di pensieri da trasmettere», appunto: occorre mobilitare il pensiero e l'esperienza - anche del negativo, certo - e la memoria di quel che, del passato, è rimasto irrealizzato, le possibilità in esso sepolte, come Benjamin primo fra tutti ha insegnato. Va in questa direzione il suggerimento di Didi-Huberman di ripren-

dere il discorso intrapreso da Hannah Arendt in *L'umanità in tempi bui e Tra passato e futuro*: uno spunto più accennato che sviluppato, ma tra quelli di maggiore interesse di *Come le lucciole*, che ne conta molti. Mi riferisco non solo al concetto di «pensiero diagonale» (rammemorante e, a un tempo, volto al futuro), ma alle riflessioni della Arendt, nell'*Introduzione a Tra passato e futuro*, dedicate all'eredità della Resistenza europea e al «tesoro antichissimo, che appare all'improvviso nelle circostanze più diverse, e quindi scompare di nuovo celandosi sotto i più svariati e misteriosi travestimenti, come una fata morgana». Tesoro, scrive Arendt, senza un nome definito, ogni volta tradotto diversamente (talora chiamato «felicità pubblica»), e a sua volta strettamente connesso all'uso di una memoria considerata «una forza e non un fardello»: ciò che è davvero un tesoro antico, ogni volta da riscoprire e inventare.

1 Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

2. Originariamente *Il vuoto di potere in Italia*, «Corriere della Sera», 1 febbraio 1975, poi confluito in *Scritti corsari* (Milano, Garzanti, 1975) come *L'articolo delle lucciole*. I riferimenti di Didi-Huberman sono a P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e la società*, a cura di W. Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, Milano, Mondadori, 1999, volume a cui in seguito anche qui si rimanda.

3. G. Didi-Huberman, *Come le lucciole* cit., pp. 19-20.

4. P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. 36; Didi-Huberman, *Come le lucciole* cit., pp. 15-16.

5. G. Didi-Huberman, *Come le lucciole* cit., p. 24. D'ora in poi i riferimenti a questo volume sono forniti nel testo.

6. «Ogni discorso sull'esperienza deve oggi partire dalla constatazione che essa non è più qualcosa che ci sia ancora dato di fare. Poiché, così come è stato privato della sua biografia, l'uomo contemporaneo è stato espropriato della sua esperienza: anzi, l'incapacità di fare e trasmettere esperienze è, forse, uno dei pochi dati certi di cui egli disponga su se stesso». Così Agamben in *Infanzia e storia (Come le lucciole* cit., p. 45; e si veda l'ampia citazione alle pp. 46-7).

7. P. P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon* [1969] in *Saggi sulla politica e la società* cit., p. 1642.

8. Già nel 1956 Fortini scriveva una lettera al «Contemporaneo» su Adorno (poi confluita nel postumo F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di Marianna Marrucci e Valentina

Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 168-170); e si veda il retrospettivo *Quando arrivò Adorno*, «Corriere della Sera», 6 febbraio 1977. La traduzione a opera di Renato Solmi di *Minima moralia* risale al 1954.

9. F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 194-195.

10. Rinvio in proposito al mio *Attraverso Pasolini e Fortini*, in «L'ospite ingrato», X, 2006, 1, p. 105 (poi in L. Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 157-183), in cui è messa in rilievo in quest'ambito l'importanza dell'antologia *Profezie e realtà del nostro tempo. Testi e documenti per la storia di domani*, curata da Fortini per Laterza nel 1965. Qui sono presenti due capitoli di *Eros e civiltà* (tra i quali l'ultimo e fondamentale).

11. Su questi temi è di particolare rilevanza il recente contributo di Daniele Balicco, *Fortini, la mutazione e il surrealismo di massa* in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 467-487. Vedi anche Antonio Tricomi, *Pasolini, un reazionario di sinistra* in *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 65-80.

12. F. Fortini, *È una polemica che risale al Politecnico*, «L'europeo», 26 dicembre 1974.

13 P. P. Pasolini, *Siamo tutti in pericolo* [1975] in *Saggi sulla politica e la società* cit., p. 1729.

14. Dietrich Bonhoeffer, *Dieci anni dopo*, in *Resistenza e resa. Lettere e scritti dal carcere*, a cura di Eberhard Bethge, ed. it. a cura di Alberto Gallas, Milano, San Paolo, 1988, pp. 72-73.

15. F. Fortini, *Attraverso Pasolini* cit., p. 205.

# L'interruzione

*This is our master, famous calm and dead,  
Borne on our shoulders...*

*Robert Browning, A Grammarian's Funeral*

In epigrafe all'ultima raccolta di versi di Michele Ranchetti, pubblicata postuma nel 2008, *Poesie ultime e prime*, si legge un aforisma che recita: «Vi sono più testamenti che eredi». A cosa allude, nella perentoria ed ellittica formulazione, la sentenza, che ribalta quella famosa di René Char, «la nostra eredità non è preceduta da alcun testamento»?

Estraendola dal contesto, ovvero da un libro di poesie che è a sua volta, in larga parte, una meditazione sulle cose ultime, essa può esser letta in sintonia con altri luoghi della tarda produzione saggistica di questo intellettuale, uno dei più originali e meno classificabili ad aver agito nella seconda metà del Novecento. Quei luoghi s'interrogano, con insistenza, sul tema della fine o, più precisamente, dell'*interruzione*, osservato sotto vari punti di vista (esistenziale, filosofico, culturale). Il testo che s'intitola *Sulla vita interrotta* (1996) si sofferma in particolare su una «modalità dell'interruzione» radicale e specifica, quella che investe «il senso dell'appartenenza a un processo o a un disegno»:

Il processo, o almeno lo scorrere della vita porta con sé un insieme di elementi: oggetti e figure, paesaggi veri o di memoria, forme della cultura, nomi etc. Ma, e questo avviene soprattutto in età adulta, non si sa come e perché questo processo per il singolo che vi prende parte si interrompe, o meglio si interrompe la sua appartenenza a esso. E come chi resta vede allontanarsi la nave dal molo e la distanza viene crescendo ma è in qualche modo da subito impercorribile e definitiva; così ciò che fa parte del processo (figure e tutto il resto) si distacca dal singolo per acquisire una definitiva incomprendibilità, un'estraneità indifferente. In modo ancor più grave e doloroso, l'interruzione della vita si ha allorché il singolo percepisce che il disegno dell'esistenza in cui aveva creduto, o almeno di cui faceva parte tanto certa quanto inconsapevole, semplicemente non esiste: egli è appunto un singolo, fuori del tempo della storia – che non esiste –, e fuori dal tempo messianico in cui si era mosso, quasi senza saperlo. L'arresto, in questo caso, corrisponde al “tempo della fine”<sup>1</sup>.

In questo brano la riflessione è offerta in tono oggettivo, impersonale: interruzione, cesura, distacco, arresto non sono però termini astratti, bensì varianti e forme dell'esperienza, e queste appartengono a una dimensione soggettiva, ma anche a un dato fondale storico, che Ranchetti ha ben presente: è lì, nel punto d'intersezione di una biografia (individuale, ma anche di una generazione) con la storia di tutti che il «disegno» a cui il soggetto sente di appartenere viene meno, e lì egli allora si scopre, con dolore, irreversibilmente «singolo». Si noti il richiamo conclusivo al «tempo messianico», e il risvolto esplicitamente apocalittico di tale esperienza dell'interruzione (in cui è da cogliere, credo, una eco dei lavori di Ernesto De Martino sulla "fine del mondo").

Su questo intricato e arduo nesso – disappartenenza, assenza di «disegno», messianismo – bisognerà pur riflettere. Intanto osserverò che, se stiamo agli anni in cui scrive Ranchetti, e guardiamo – forzando, ma forse non troppo, il suo testo – a un campo particolare, cioè quello della letteratura, in Italia di casi di testamenti senza eredi se ne possono citare diversi e significativi. Ricordiamolo: tra l'ultimo scorcio del XX e l'inizio del XXI secolo, come in una "sinfonia degli addii", sono venuti a mancare uno dopo l'altro scrittori, poeti e intellettuali come Volponi, Fortini, Cases, Timpanaro, Garboli, Pintor, Baldacci, Raboni; ognuno dei quali (pur tra loro diversissimi) ha intrecciato la pratica della scrittura con una militanza tanto più proficua, in quanto esente da obbedienze e conformismi. E a ogni partenza – ricordiamo anche questo – si è assistito al rito delle esequie mediatiche, alla proliferazione dei coccodrilli giornalistici, alla celebrazione di mitologie infarcite di aneddoti più o meno legendari, nonché ad accorati o tartufeschi compianti: sui moli affollati, insomma – per restare alla metafora di Ranchetti – un gran parlare di lezioni e di lasciti, ma non si sbaglia a dire che, non appena le navi di quei dipartiti furono salpate, la distanza che le separava dalle nostre sponde apparve per l'appunto «da subito impercorribile e definitiva»; e non per il motivo addotto dagli officianti, rapidissimi a dichiarare ogni volta "inimitabile" e anzi "ultimo grande del Novecento" ognuno degli scomparsi, ma in quanto il distacco avveniva in un momento di trapasso che esigeva una forma di ambigua, e anzi, più esattamente, cinica rimozione.

Non si trattava, insomma, di un semplice ricambio generazionale ma di un passaggio "epocale", e come tale vissuto: però ipocritamente. A conti fatti, si sapeva fin troppo bene che alla riverenza e al fervido omaggio a quegli "ultimi" corrispondeva, e da tempo, l'accantonamento mascherato nella defini-

zione di “classico”: il moltiplicarsi di contributi specialistici e l'affaccendarsi di suscettibili adoratori puntava esattamente a una forma di liquidazione che vedeva appassionatamente alleati l'industria culturale e l'accademia, gli organi della “doxa” e l'*establishment* intellettuale. Nel mentre, trionfava il Pensiero Unico, si celebrava la Fine della Storia, furoreggiavano New Economy, Turbocapitalismo e Globalizzazione. A farla breve, per usare le indelebili parole di Elias Canetti per gli anni di Thatcher, «all'improvviso *era doveroso* abbandonarsi a tutto lo schifo che l'uomo è per sua indole, ma cui fino ad allora aveva dovuto rinunciare».

All'inizio degli anni Ottanta, in un pezzo raccolto in *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione* (Torino, Einaudi, 1983, p. 206) annotava dal canto suo Giulio Bollati: «Il vaso di Pandora oggi contiene un utilitarismo forsennato [...], il ritorno massiccio del “bellum omnium contra omnes”, la giustificazione di ogni aberrazione col contrapporvi prontamente una aberrazione di segno contrario, la degradazione crescente della parola a strumento pratico e della comunicazione a merce. Questo è il bagaglio con cui affrontiamo il viaggio breve verso il millennio». Ebbene sì, era proprio questo clima, venuto giù il Muro e assurto il Profitto a unico vangelo, decretando l'irreversibile deriva dei ben canonizzati estinti. Ormai era tempo di farla finita con le ideologie, le utopie e quant'altro – oscuri retaggi di cui liberarsi – aveva loro intorbidato la mente: sicché l'aura della sconfitta poté conferire un opportuno *pathos* agli addii, ma l'agenda della nuova epoca, battezzata (in mancanza di meglio, e banalmente) “post-moderna”, era già organizzata, e non c'era spazio per indugi novecenteschi. Il momento più imbarazzante doveva comunque ancora venire, e fu quando – poiché la scena culturale bisognava pur riempirla, e si dovevano creare personaggi, fabbricare “casi”, suscitare dibattiti – toccò farsi avanti alle nuove leve, sia quelli rimasti con prudenza sino ad allora in seconda fila, all'ombra dei maggiori, sia quelli delle generazioni successive, giunti al crinale del millennio nella stagione della maturità. [...]

2009

1. M. Ranchetti, *Scritti diversi*. In *Etica del testo* cit., p. 391. Vedi anche *In morte dell'ermeneutica*, Ivi, pp. 383-397.

## Saluto impenitente al signor G.

«Ero io come sono ma un po' più grigio un po' più alto. // Andammo a piedi sul posto che non era/ Quello che normalmente penso che dovrà essere./ Ma nel paese vicino al mio paese/ Su due terrazze di costa guardanti a ponente./ C'era un bel sole non caldo, poca gente./ L'ufficio di una signora che sembrava già aspettarmi». Ora che Giovanni Giudici ha lasciato il suo paese e il nostro, tornano alla mente i versi dell'ultima poesia di *O beatrice* (1972), intitolata *Descrizione della mia morte*. Questa la chiusa: «C'era un bel sole, volevo vivere la mia morte./ Morire la mia vita non era naturale». Non aveva ancora cinquant'anni, Giudici, quando compose quella poesia; ma di visitazioni della morte i suoi versi, strada facendo, ne avrebbero conosciute altre ancora, come in *Stalinista*, del 1984 («Morivo come Tolstoj...») e infine, con apparente leggerezza e in aria di congedo, nelle pagine di *Quanto spera di campare Giovanni* (1993). Qui il testo eponimo (con ripresa a distanza di *Una casa a Milano* di *Una vita in versi*) recita all'inizio: «Mettere su una casa/ Alla sua età – quanto spera di campare Giovanni/ Ti sei domandato:/ E io che non ho osato/ Replicare alcunché/ Nemmeno tra me e me – sui due piedi/ Per quanto approssimato tenendo un calcolo [...]» – e dopo *Empie stelle* (1996) e *Eresia della sera* (1999), quasi un decennio di silenzio; la casa ormai sgomenta sul golfo, con la signora che aspettava paziente.

Nei versi della *Descrizione*, con andamento pianamente e solidamente narrativo, il motivo onirico poteva richiamarsi tanto a Gozzano che a Sereni: due poeti che, senza darlo troppo a vedere, agirono tuttavia in profondità nell'opera di Giudici, proprio perché seppero includere il sogno e la dimensione interiore (con le loro rivelazioni, i loro presagi e segnali) entro un articolato organismo narrativo, aperto al movimento del tempo. E altri nomi, da Pascoli a Caproni, son stati fatti dalla critica, con buone ragioni, per Giudici; ma ora, mentre ripercorriamo mentalmente il suo itinerario poetico, poco c'importano le triangolazioni, gli influssi, le sistemazioni. C'importa piuttosto ribadire la qualità e la singolarità della sua presenza nel Novecento; e queste, se nessuno potrà metterle in dubbio, nemmeno vanno annacquate nelle svelte e insipide apologie dei necrologi, o in quelle canonizzazioni che non si rifiutano ormai a nessuno. Diciamolo subito, allora: quanto mondo è entrato nella po-

esia italiana per merito di Giovanni Giudici... e non generico mondo, generica vita, bensì vita e mondo immersi nella società, nel tempo minore di tutti, nei dialetti delle culture che vivevano dentro e attorno al suo “personaggio” poetico, nelle tante *personae* che i versi han messo in scena, e che brulicano tuttora vivissimi nella memoria.

Nella poesia di Giudici infatti, a un grado non rintracciabile in altri, sin da *La vita in versi* (1965) l'elemento “teatrale” e quello “romanzesco” si fondevano aprendo porte e finestre a quel che una lunga tradizione snobbava come transeunte e prosaico, non redimibile, spurio. Non era “realismo”, ma qualcosa di assai più denso, duttile e complesso, che sapeva annettersi quanto Bachtin ha indicato nel concetto di “dialogismo”: visioni del mondo veicolate dalla lingua («Un nuovo gergo/ imparerai nelle file dei nuovi conservi»), stereotipi culturali e linguistici all'ordine del giorno o in via di estinzione, intrisi di bassa cronaca e Spirito del Tempo («Tecnicalità», «pi-trentotto», «prestidigitazioni dei craxi», «area depressa»...), inflessioni e voci di piazza o strada («*Governoladro ioboia*»), «parole prese a prestito da libri e labbra», pensiero altrui da ritradurre ogni volta scontando la posizione, l'orientamento del parlante. Compreso l'io, naturalmente (con il suo doppio di nome «Giovanni»): che in aperta contraddizione con le elusive costumanze del Club Lirico, nel suo caso non temeva invece di definirsi, situarsi, denunciare l'anagrafe sociale. Il famoso “io impiegatizio” e “aziendale” di tanti versi, ma anche l'io-donna di estrazione piccolo o medio-borghese; l'uno e l'altra, comunque, parte di quella massa anonima che ora, nella nuova era (il “boom”, il “neocapitalismo”), sciamava nel corpo del secolo, pronta a prostituirsi o riscattarsi ai miraggi e ai ricatti collettivi delle ideologie, dei minuti interessi, delle piccole o grandi speranze di ogni giorno. La «gente minuscola» che in Giudici con una pluralità di voci dice “io”.

La stessa cultura («Immanuel Kant», «Lukács», «Milani», «i versi di Eluard», «Bonhoeffer») entrava a far parte del discorso (ma anche il calcio, «Viani Gipo» e «Altafini»), e se in Gozzano Nietzsche rimava con camicie, ora è Adorno a far rima con giorno. Sdoppiamento e proliferazione di sosia (Raboni richiamò Dostoevskij, ma anche il «grottesco gogoliano») vanno di pari passo con la narratività; e per esplicita professione d'autore, il varco attraverso cui tutto questo filtrò in poesia era l'ironia. Con più precisione, si dovrebbe parlare, sempre ricavando dai versi il vocabolo, di «commedia»: un

tal genere di poesia, pertanto, va letto non per degustare la bellezza o bravura di questo o quel testo (che pure può sfiorare il funambolismo), ma nell'ordine della continuità, quasi si tratti di un epos desublimato della soggettività nell'era dell'alienazione – e anche questo termine, alienazione, con il suo accento storico, tra Marx e Freud, è parte dell'universo che in Giudici si affaccia alla ribalta della rappresentazione, investendo il mezzo espressivo con strutture modulari e un tratto irrigidito e impertinente, che corrisponde in modo geniale, quasi medianico, al tratto sonnambulico proprio dei comportamenti e delle pulsioni dell'uomo-massa. Così, nei quadri dell'esposizione non c'è spazio per l'elegia, anche quando se ne imitano le movenze: anzi è proprio quando la recitazione inclina al "poetico", che se ne è lontani. Per una fortunata condanna, la tendenza oggettivante, romanzesca, non risparmia nulla; e c'è da chiedersi se da qui non muova quel tanto di aggressivo e crudele che si fa strada nei libri del poeta, per riverbero di una dimensione rimossa, latente. L'appropriazione di zone sinora inesprese in poesia procedeva forse, paradossalmente, da un più vasto interdetto, ferita o debito (ripetiamolo: di ordine *sociale*), lo stesso che imponeva di far dire l'indicibile all'*altro*; ma avvicinandosi alle zone dell'interdetto, nel frattempo l'ironia doveva farsi più inquieta e striata di angoscia, meno ammiccante e più intensa la fitta memoriale, persino allegorici i monologhi. Lo ha visto Berardinelli: «Soltanto nella paura dell'uomo disarmato e solo lampeggia il giudizio. All'animale braccato deve essere evidente che tutto il mondo può mettersi a funzionare come una trappola».

Il sospetto di avere a che fare sempre e soltanto con trappole riguarda *in primis* quelle sfere dove l'interdetto è esemplare, fondante: l'Eros, la Religione. Non è un caso che in questi paraggi, tra memorie d'infanzia e adolescenza e avventure (immaginate, vissute e a un tempo sognate), frammenti di ricordi e rimorsi, la poesia di Giudici metta in scena alcune delle sue più memorabili recite, né occorre uno psicologo del profondo per ravvisare che i due poli tendono a incrociarsi in una serie di terrestri, tragicomiche pantomime, in cui una lunga ombra di riprovazione e una sottile fumisteria s'incontrano come mai s'era visto prima. *L'educazione cattolica* e *La Bovary c'est moi* sono due pannelli dello stesso quadro, ma se l'elemento "cattolico" appartiene a una scenografia storica che mescola ipocrisia, repressione e lungo esercizio di poteri, nei ritratti femminili si avverte un richiamo, monito o intimazione che

va oltre ogni codice convenuto, oltre ogni compromesso; e del resto la stessa religione, si capisce in controcanto, aveva a che vedere con ben altro di quanto s'insegnava nell'indelebile «pontificio collegio» dell'«Italia Fascista» (*Te Deum*), mentre – si noti – «il pio rossore della parola puttana» fa rima con una sempre rinnegata «promessa rivoluzione cristiana» (*La stròloga*).

Emerge qui un nesso tanto decisivo, quanto destinato, con il passare degli anni, a entrare in una zona d'ombra: quello tra formazione ed emancipazione, passato e futuro. Con il tramontare e scolorare dei secondi termini di quel nesso, che mobilitava e nobilitava le voci del teatro di Giudici fino agli anni Settanta, l'orizzonte del discorso tende a circoscrivere: la dialettica di individuale e collettivo segna il passo, il basso continuo della “doxa”, che costituiva un appoggio vitale per lo spessore del testo poetico, viene progressivamente meno. Ne deriva un'accentuata centralità dell'io, che dietro la solita maschera continua a mimare il poeta che G. non è: un primo annuncio ne è *O beatrice* (1972), che però ancora coniuga il motivo amoroso entro l'ordine del ciclo precedente, con diffrazioni romanzesche a largo raggio ed esiti complessivi che sempre Raboni ha saputo meglio di altri indicare: «il sosia del poeta, impadronitosi dei ferri del mestiere, li gestisce adesso direttamente e senza scrupoli, con la fredda, infallibile audacia di chi sa di non dover rispondere in prima persona dei risultati».

«Non volano le tue poesie/ Ultime – vi prevale l'intento?/ Contavi e ricontavi i versi?/ Tentavi la maestà dell'argomento?»: così comincia *Contrappunto*, nel *Ristorante dei morti*. Domande che possono riformularsi, all'ingrosso, così, interpretando «intento» e «argomento» alla luce dell'evoluzione di Giudici a partire da *Lume dei tuoi misteri* (1984): è concesso a una poesia che si fonda sullo straniamento e sulla relativizzazione pronunciare quel che si vuole per definizione assoluto e non relativo? E se sì – poiché la poesia non è un algoritmo, e ai veri poeti è dato raggiungerla ben oltre se stessi – in che termini? Rispondiamo, per ora, con una certezza: non nei termini accreditati dalla critica corrente, che coincidono con la «interrogazione sull'essenziale di ogni esserci e di ogni transito» (Ossola). Il lessico della critica, qui, è già nel tono epocale; e del resto, non ci siamo forse liberati, una volta per tutte, delle tristi e intercambiabili ideologie del Secolo Breve? Dell'Esserci e del Padreterno, le cui *stock-options* non hanno scadenza, invece ci si può sempre fidare. Nel pieno dei nefasti anni Ottanta, è toccato a *Salutz* (1986) consa-

crare la nuova fase, con l'aperta ripresa di temi e vocaboli dai provenzali, riciclati con gran delizia degli addetti ai lavori, velocemente adeguatisi all'imperativo dello specialismo e di nulla più entusiasti che della letteratura che cita se stessa. Ma proprio per le incorreggibili, materialistiche e feconde risonanze del motivo erotico il libro "provenzale" mantiene in vita una dialettica alto/basso del tutto sconosciuta ai post-moderni; né il tentativo di porporati accademici e bacchettoni di nuovo conio di normalizzare la poesia di Giudici, cospargendola di glassa spirituale e rispolverando l'eterna «anima», regge di fronte agli ultimi libri, dove la memoria torna prepotentemente a imbastire brevi racconti e nuove finzioni che specie nelle sobrie, spoglie quartine finali di *Eresia della sera* configurano uno "stile tardo" in tutto e per tutto appartenente alla tradizione laicissima e utopica della modernità.

«Uno che in versi a un suo deschetto invano/ Di te scriva serale eppure c'è/ Nella disfatta pancia di milano/ Ai margini del sonno e sembra me»: così si congeda il poeta ed è di noi che ha scritto, non certo invano. Dunque grazie e salutz a te, Giovanni.

## Ludmilla e le altre

Riflettendo sulle pagine di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* in cui Italo Calvino tratteggia la figura della Lettrice (la Ludmilla del romanzo), Cesare Garboli<sup>1</sup> poneva una fitta serie di domande: «Si scrive forse per le donne? Uno scrittore di romanzi scrive più “per le donne” che per gli uomini, secondo una tradizione che da Boccaccio a Bussy-Rabutin riempie tutte le letterature? L'altro sesso, cioè il sesso che è speculare rispetto a quello che il caso ha voluto assegnarci, è il nostro vero pubblico? E il nostro vero pubblico, il nostro lettore, il nostro interlocutore è dunque, senza mai possibilità di evadere, l'altro sesso che è in noi?» Più avanti, nello stesso articolo, dopo aver chiamato in causa tra gli altri il Fellini della *Città delle donne*, Garboli giunge ad affermare, coerentemente e sinteticamente: «Il romanzo è “donna”, non solo nel senso che erano le donne, storicamente, a leggerli, ma nel senso che sono state sempre le donne a scriverli».

Gozzano, per fare l'esempio di un poeta-narratore, sarebbe stato d'accordo, visto che sin dalle prime prove, nella sua opera, il binomio Donna-Romanzo è bene in evidenza, e che nei *Colloqui* il tema è ripreso più volte, non solo in *Signorina Felicita* (con le sue «donne rifatte sui romanzi»): si pensi, per esempio, a *L'assenza* (vv. 5-8): «Rivedo qui dove dianzi/ vestia il bell'abito grigio:/ rivedo l'uncino, i romanzi/e ogni sottile vestigio». Uncinetto e romanzo, dunque. Ma la plurisecolare tradizione a cui si riferiva Garboli ha implicazioni e diramazioni che toccano e incrociano ben altri ambiti, tra psicologia, storia dei generi e sociologia. Il binomio di cui sopra va letto, infatti, insieme all'altro termine implicito: il pubblico, ovvero (si usa dire oggi) il Mercato, e questo *target* a sua volta è in stretta relazione con l'evoluzione storica della borghesia. Non c'è bisogno di ricordare l'imponente bibliografia sull'argomento. Si può però richiamare, almeno, il classico saggio di Albert Thibaudet *Il lettore di romanzi*, in cui dopo aver messo in rilievo il ruolo della donna nei poemi omerici, il critico osserva che una funzione così importante «dopo l'epopea omerica» la si ritrova soltanto «nel romanzo<sup>2</sup> cortese»: ruolo innovativo e «in movimento, pienamente immerso [...] nella corrente dei valori romanzeschi». Prosegue Thibaudet:

Ciò che ci interessa, in tutto questo, è che la stanza delle dame diventa il luogo in cui si svolgono i romanzi solo perché è il luogo in cui si leggono i romanzi, o piuttosto in cui si ascolta leggere i romanzi, in cui si sogna il romanzo, in cui si vive il romanzo.

Emerge qui un altro rapporto decisivo, interno alla costellazione Donna-Romanzo: quello tra vissuto e immaginazione, che poi si collega – o può collegarsi – al nesso subordinazione-emancipazione. Nel saggio di Thibaudet è presente, non a caso, anche il richiamo alla «letteratura antifemminile e antiromanzesca dei *fabliaux*», che «mostra sempre nella donna un animale inferiore e cattivo», all'origine di una «querelle des femmes» che poi si prolunga fino a Molière. Scrive al riguardo Thibaudet:

Questa *querelle des femmes* è strettamente legata alla fioritura e all'originalità del romanzo. Il romanzo è il genere in cui la donna esiste, in cui il mondo ruota intorno a lei, in cui ci si appassiona per lei o contro di lei. La lettura dei romanzi diventa, in una vita inoperosa o sognante, l'equivalente ideale dell'amore, una sorta di moneta coniata con la sua effigie che del resto si scambia spesso, perfino abitualmente, con la merce reale.

Segue una citazione del «valoroso Lanoue», che nel XVI secolo annotava:

Ho sentito dire a un ottimo gentiluomo che quei libri avevano una proprietà occulta nel generare le corna, e ho il sospetto che lui stesso ne avesse fatto esperienza.

Di qui a *Madame Bovary* il passo è breve: ed è proprio qui che volevo arrivare, perché a Emma lettrice di romanzi è dedicato il finale del saggio di Francesca Serra intitolato *Le brave ragazze non leggono romanzi*, pubblicato da Bollati Boringhieri nella collana degli "incipit". Saggio fuori dall'ordinario, in questi grami tempi di *routine* accademica e di critica industriale, che in tono colloquiale e venato d'ironia fa capire molte cose dell'universo a cui ho accennato, universo che l'autrice padroneggia con lucida, acuminata intelligenza.

A proposito di *Madame Bovary* osserva la Serra che il romanzo:

rivela il potente legame moderno tra libro, sesso e denaro, con il suo progressivo trasformarsi in un banale racconto di rovina economica. Coperta di debiti, accumulati a forza di tradurre le sue fantastiche voglie amorose in moneta sonante, nello sperpero e nel lusso che dovevano salvarla dal letame della vita con Charles, Madame Bovary nasce lettrice, cresce adultera e muore consumatrice<sup>3</sup>.

Diagnosi ineccepibile; ma se questo è il finale del saggio, s'intende che l'insistenza su Emma morente, e poi cadavere (crudo controcanto alla sua straripante e vorace fantasia romanzesca), ha per Serra il valore di un monito. Per Flaubert la scelta di un soggetto di per sé banale, sullo spunto di un fatto di cronaca e sullo sfondo di un'accezione positivista della "ninfomania", assume alla fine il significato di «un feroce braccio di ferro con la miseria della propria epoca, per affermare il desiderio d'immortalità letteraria»; ma tale esito è pure interpretabile in chiave allegorica, come magistrale, fredda ed esemplare esecuzione di quella che Serra chiama una «pornolettrice».

Ma perché la lettrice di romanzi sarebbe una *pornolettrice*? Lo spiega Serra nell'introduzione del saggio, dove si legge che «quando una bambina in ogni parte del mondo prende in mano il suo primo libro, diventa subito una pornolettrice, lo voglia o no»; dato che quella bambina «attraverso quel libro precipita dentro una storia molto più grande di lei, che riguarda non solo l'arte e la cultura, ma anche la sessualità. E addirittura l'economia, il commercio». Mossa dall'insofferenza verso «la figura edificante e mielosa incarnata dalla donna che legge», Serra intende il suo libro, allora, come affabile strumento di demistificazione, atto a svelare il «buio» che preme dietro al conciliante e ambiguo «racconto eroico di emancipazione» tramandato da tutta una iconografia da sviscerare e illuminare nei suoi presupposti e moventi sia di ordine culturale che materiale<sup>4</sup>. In questo lavoro di rischiaramento, proprio il legame tra l'elemento fisico, corporale, connesso alla sfera dei sensi – ma anche a quella della Merce – e quello sublimante e intellettuale dell'icona della lettrice di romanzi, fornisce il versante più convincente e godibile dell'operazione di Serra, legittimandone la provocazione: ne vengono pagine stimolanti, talora sorprendenti e – si spera, specie per le pornolettrici coeve, quelle che stanno a cuore all'autrice – istruttive, che intrecciano "fisiologia" e storia del costume, critica letteraria e analisi di ambito storico-sociale. Nelle

*Brave ragazze* il gioco dei rimandi non è mai fine a se stesso, bensì incardinato nel soggetto, e tanto più efficace, in quanto sa trattarne con garbo e arguzia i meandri più occulti, e più imbarazzanti per il “senso comune”. Ma torniamo all’introduzione e alla pornolettrice, per capir meglio l’oltranza della definizione. Scrive Serra:

Il porno è legato al sesso, ovviamente. Diciamo meglio: all’oscenità. È un prodotto che si vende facendo leva sull’universale meccanismo delle voglie. Solleticando quelle maschili, mettendo in scena quelle femminili. La pornolettrice deve quindi avere, prima di tutto, una gran voglia di leggere. Tuttavia il desiderio delle donne non è mai semplice; soprattutto non è mai asessuato. La voglia di leggere della lettrice allude sempre ad altre voglie.

Scandito in cinque capitoli (*Voglia, Finzione, Masturbazione, Consumo, Morte*) che articolano il tema del titolo secondo prospettive diverse e convergenti, il libro delinea in effetti il ritratto o meglio la radiografia di un mito che, in perenne equilibrio tra rimozione e sublimazione, attraversa i secoli e supera i confini delle tradizioni nazionali, svolgendo una funzione propriamente ideologica: il registro di Serra, perciò, non è mai quello dell’erudizione, pur nell’abbondanza quasi straripante di notizie e citazioni, quanto piuttosto, in linea con le intenzioni demistificanti, quello del *pamphlet*: e come tale il libro va letto. Oltre le mappe abituali e gli stereotipi consolidati, che vuoi per la regressione corrente, vuoi per l’immaginario coltivato dagli strumenti di comunicazione-*entertainment*, sopravvivono (benissimo) a livello di massa, risulta naturale passare, in queste pagine, dal “ricciolo rapito” di Pope al vibratore della rinomata *Swedish Vibrator Company*, da Ariosto a Marilyn Monroe o dall’Alice di Lewis Carroll alla pubblicità delle confetture, per finire con le serate delle “Naked Girls Reading” di moda negli U.S.A. e altrove. Per la stessa ragione, è al capitolo dedicato al Consumo che si deve guardare come allo snodo concettuale e al motivo unificante di *Brave ragazze*. La galleria di figure e feticci della «scorrazzata» di Serra avvince per questo, in quanto ci fa ritrovare motivi, pulsioni e mistificazioni del presente nel passato, e viceversa. E si badi all’avvertenza:

Ma attenzione, il congegno della Lettrice diventa cruciale nella formazione della cultura moderna non solo perché si tratta in definitiva di una macchina per fare soldi, come una prostituta per il suo magnaccia. Ma anche perché è un dispositivo di edificazione intellettuale: cioè, nello stesso tempo, di costruzione e innalzamento della figura dell'intellettuale. Maschio, naturalmente.

Si potrebbe dire, quindi, che quello che Serra definisce, con un eufemismo, un «manualetto di autocoscienza» per le lettrici, ci porge in realtà uno specchio duplice, che riguarda tutt'e due i sessi. E ora sarebbe il caso di tornare alle domande di Garboli alle prese con Ludmilla; ma sarà per un'altra volta. Preferisco riandare, salutando le *Brave ragazze*, a molte ere prima di quell'incontro, a quando – verso la fine di un suo racconto di emancipazione intitolato *A Room of One's Own* – Virginia Woolf scriveva<sup>5</sup>: «...E dopo aver letto tutti quei giornali, romanzi e biografie, non posso non ricordare che quando una donna parla davanti alle altre donne ci si può aspettare sempre qualcosa di molto spiacevole». Lo voglia o no, Francesca Serra sta pure lei di casa in una tradizione, e quale.

1. Cesare Garboli, *Falbalà. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, p. 114.

2. A. Thibaudet, *Il lettore di romanzi*, a cura di F. Bertoni, Napoli, Liguori, 2000, p. 39. Il saggio, apparso in origine sulla «Nouvelle Revue Française», figura come introduzione alla raccolta *Le liseur de romans*, Paris, Crès, 1925; poi in A. Thibaudet, *Reflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

3. F. Serra, *Le brave ragazze non leggono i romanzi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 134.

4. Sul tema si veda il recente Belinda Jack, *The woman reader*, New Haven, Yale University Press, 2012.

5. Cito da V. Woolf, *Una stanza tutta per sé* [1925], in *Per le strade di Londra*, Milano, Garzanti, 1974 (trad. dall'inglese di L. Bacchi Wilcock e J. Rodolfo Wilcock).

## «Come una pioggia obliqua d'estate». Note di lettura su tre autori in prosa

1. Nei famigerati anni Settanta il tema dei rapporti tra poesia e prosa (intese nell'accezione più vasta), delle interazioni e differenze e delle varie forme in cui esse si concretizzavano, si poneva all'interno di un vasto dibattito che vedeva in campo impostazioni critiche in dialogo/conflitto: da una parte un orizzonte di pensiero che aveva in Hegel il progenitore e che da Marx si prolungava fino a Lukács e Goldmann (per citare i nomi più influenti), dall'altra la linea che dai formalisti giungeva agli strutturalisti, coniugando il lascito delle avanguardie con le ricerche di linguisti e semiologi, da Sklovskij e Tynjanov fino a Todorov e Lotman. Entro questo dibattito, tanto variegato quanto aperto alle contaminazioni, una posizione decisiva fu occupata poi da Bachtin, in particolare per i saggi inclusi in *Estetica e romanzo* (tradotto nel '79) che insieme agli studi su Dostoevskij e Rabelais aprirono nuovi fronti d'indagine tramite i concetti di "romanizzazione", "polifonia", "dialogismo" (com'è noto, a introdurre, chiosare e applicare il pensiero critico del geniale studioso russo, da noi, fu in primo luogo Cesare Segre): si trattò di una stagione feconda, tale da fornire strumenti preziosi per l'interpretazione di autori di primo piano, allora in piena attività e tra loro diversissimi, come – per stare al ricco panorama italiano, e alla poesia – Sereni, Giudici, Bertolucci, Raboni, Caproni. Non a caso, si ricorderà, nell'*Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, che è del 1978<sup>1</sup>, Pier Vincenzo Mengaldo osservava che «uno dei piani di ricerca più suggestivi per storici della letteratura moderna aperti a interessi semiologico-formali» consisteva nella «ricerca di come la lirica, anche in rapporto al decadimento delle tradizionali forme di narrazioni in versi [...] abbia via via assorbito istanze e modalità narrative e in generale prosastiche, con le relative crisi e assestamenti formali» (pp. XXIII-IV).

Più di trent'anni sono passati da allora, e del dibattito e degli orizzonti di ricerca di cui si è sommariamente detto (e bisognerebbe almeno citare anche Szondi, Heller, Frye) non è facile ravvisare una traccia precisa, non episodica, nel quadro odierno. Anzi sembra che l'assenza di discussione, lo stato depressivo degli studi letterari e il trionfo dei microspecialismi siano oggi un fatto scontato, da parte degli "addetti ai lavori", e c'è chi lascia intendere che

tutto quel lavoro teorico e critico altro non era che il sottoprodotto di mode e ideologie del “secolo breve”. Passata l’alta marea, antiche consuetudini e vecchie incrostazioni sono riemerse; e insomma, in tanto ben occultato squalore c’è una certa insofferenza per la teoria, mera zavorra per l’industria culturale che di tutt’altro ha bisogno (personaggi “spendibili” sullo schermo, polemiche stagionali e mitologie di facile spaccio), mentre è per l’appunto della vera critica che non si ha alcun bisogno. Eppure, a chi chiedesse se e quanto gli strumenti elaborati in quegli anni abbiano effettivamente modificato l’interpretazione della poesia italiana della seconda metà del Novecento, occorrerebbe rispondere senza troppe esitazioni che essi seppero render conto, a veder bene, non solo di quella «novità di dizione» instauratasi, secondo lo stesso Mengaldo, tra il Montale delle *Occasioni* e «il Luzi e il Sereni del dopoguerra» (p. XXXV), ma anche di molto altro, incluse le produzioni, riuscite meno ma stimolanti, della galassia di autori appartenenti alla cosiddetta “neoavanguardia”, nonché di meno reclamizzati autori senza etichette e persino di alcuni tra i “dialettali” maggiori (come Franco Loi). L’ampliamento della lingua poetica, la sua porosità e duttilità trovarono, a farla breve, un contesto critico e concettuale che prima non avevano; ma è un discorso, questo, che richiederebbe ampio spazio, e se ho richiamato uno sfondo che mi è familiare per motivi generazionali, non è per il solito lamento sui tempi andati o sulle occasioni mancate; semplicemente, mi viene naturale domandarmi se nella pratica di chi “produce” poesia oggi sono possibili agganci con spunti critici emersi in passato, o se invece lo stesso tema dei rapporti poesia/prosa, nelle configurazioni accreditate storicamente, ha ormai perso di senso, e allora a quali orizzonti e riferimenti si può ricondurre quella pratica (visto che le contaminazioni sussistono): non in astratto, ma in riferimento a singole esperienze, tra loro diverse, incontrate lungo il cammino da un lettore erratico e umorale come il sottoscritto.

2. Tra i pochi di mia conoscenza che i temi ora accennati ha saputo porre in prospettiva, con aperture teoriche e insieme interrogando il presente, è Paolo Giovannetti, che nel 2009 ha scritto una sollecitante introduzione al volume antologico intitolato *Prosa in prosa*<sup>2</sup>: prezioso punto d’appoggio per i nostri argomenti. Nell’antologia figurano testi di autori che da allora si sono imposti all’attenzione e in seguito han confermato il loro valore (Andrea In-

glese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Andrea Raos); e nell'introduzione (*Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*) a far da ponte tra le esperienze canoniche del *poème en prose* e le sperimentazioni presentate è Todorov (*I generi del discorso*, 1978), mentre sul piano della contemporaneità sono citati soprattutto Jean-Marie Gleize e Christophe Hanna. Mi soffermo su quest'ultimo, della cui posizione Giovannetti riporta in *Dopo il ritmo* una «estrema sintesi»: «è sua [di H.] opinione che oggi sia necessario prendere atto della vera e propria confusione epistemologica che attraversa le forme della scrittura, non importa se letteraria o non letteraria, per lavorare [...] politicamente al loro interno e produrre effetti che lui definisce “viral” o “spin”». Come si vede, l'impianto teorico non distingue il campo della poesia da quello della prosa (si parla infatti di «scrittura» *tout court*), e questo è un primo punto, di valenza generale, di cui prendere atto; ma la principale novità consiste soprattutto, secondo Giovanetti, nell'accento posto sulla tendenza «mimetica» e «camaleontica» per Hanna costitutiva della scrittura: «lo statuto ormai indecidibile di ogni tipo di testo, la sospensione generalizzata della referenza, la possibilità di estetizzare qualsiasi discorso, costringono il poeta ad assecondare i codici esistenti per cercare di introdurre momenti di destabilizzazione» (p. 10). In questo quadro, è da sottolineare come Hanna fin dall'inizio (anzi dal titolo stesso) del suo saggio *Poesia azione diretta* si ponga in una dimensione pragmatica coerente con l'intenzione *politica* di fondo: dove a destabilizzare il lettore dei nostri anni è per l'appunto tale intenzione, che si dava per morta e sepolta. Un passaggio eloquente: «Quando leggo – scrive Hanna - gli studi interessati alla produzione poetica moderna, sono costretto a constatare che, incapaci di pensare seriamente la relazione fra i procedimenti descritti e le intenzioni pratiche che ne sono la causa, questi studi (si) fondano (sul) l'idea che le opere altro non siano che collezioni di gingilli sonori staccati da ogni realtà politica e proposti alla nostra lettura senza altra strategia se non quella di renderci sensibili ai loro sistemi di eco» (pp. 6-7).

Mi pare questa una descrizione adeguata a buona parte della critica letteraria (non solo di stampo accademico) che è dato di leggere ai nostri giorni. Ma non meno interessante, ai miei occhi, è che ai fini del suo discorso Hanna recuperi un noto testo di Roman Jakobson, *Che cosa è la poesia?*, pubblicato in Russia agli inizi degli anni Trenta: testo che in Italia fu tradotto molto

dopo i *Saggi di linguistica generale* (1966), punto di riferimento fondamentale per linguisti e teorici della comunicazione. Ora, in Hanna il richiamo a Jakobson va insieme alla sottolineatura della dimensione sociale della poesia, appunto nel senso pragmatico già rilevato, per cui la poesia (la citazione è direttamente dal linguista russo) «ci protegge contro l'automatizzazione, contro la ruggine che minaccia le formulazioni che costruiamo riguardo l'amore e l'odio, la rivolta e la riconciliazione, la fede e la negazione» (p. 10). Infatti osserva Hanna che «la formalizzazione jakobsoniana ricopre un qualche interesse solo se si accetta subito che questa poesia possieda un ruolo sociale e degli effetti perlocutori *del tipo* di quelli esaminati da Jakobson, e quindi: scongiurare l'automatizzazione delle parole e riorganizzare le ideologie, come effetto della dispersione mimetica delle formule poetiche» (p. 15). Ebbene, quanto hanno a che fare posizioni come queste con specifiche elaborazioni, o meglio lavori in corso?

3. Sul piano delle poesie “che si fanno”, l'elemento performativo posto in rilievo da Hanna ben si addice, tra quelli antologizzati in *Prosa in prosa*, ai lavori di Alessandro Broggi e Gherardo Bortolotti; in particolare Broggi, nei più recenti esiti attestati da *Coffee-table book* e *Avventure minime*<sup>3</sup>, va annoverato tra gli autori che con maggior sicurezza svolgono oggi un discorso autonomo rispetto alla produzione *mainstream* che occupa gli spazi più in vista dell'industria culturale. Negli enunciati proposti in quei libri, quasi esempi di un catalogo virtualmente infinito di «situazioni» che vanno da lacerti di storie individuali e descrizioni protocollari a elenchi di parole ed espressioni di uso corrente («toy boys, biografemi, partitamente, me la giostro, finca, nabis, sarong, lespedeza»), allineati sulla pagina come in una vetrina e declinabili in quartine («salire sul treno di harry potter/ il sorriso stampato sulla faccia/ un'esperienza sensoriale unica/ su sfondi illimitati e sfuggenti») così come in paragrafi prosastici, l'aspetto antiletterario, antilirico e generalmente antiespressivo viene fuso e superato nel gesto che, come in molta arte contemporanea, spiazza chi legge/ascolta proponendogli un universo seriale, frantumato e rimontato a partire dal materiale più ordinario, inflazionato o frusto (si starebbe per dire: compulsivo), che non distingue tra colto e incolto, alto e basso, dismesso e *cool*; e dico “ascolta” proprio perché la dominante del presente fa pensare a una esecuzione orale, una recita *in progress* attenta al

suono sinistro dei “luoghi comuni”, per meglio dire al *déjà vu* che nel mondo globalizzato ha trovato il suo alveo trionfale, la sede elettiva del *bricolage* universale. Avrei dei dubbi, nondimeno, sia a confinare i testi di Broggi nell’ambito di una nozione riduzionistica della poesia – o soltanto di una sua pratica per via di negazione, tendenziale “grado zero” del momento estetico – sia a riportarli integralmente al livello performativo per ribadire l’intenzione destabilizzante nei termini esposti da Hanna sulla scia di Jakobson.

Un breve *excursus* per giustificare i dubbi, e una proposta (altrettanto corsiva). Affermazioni analoghe a quelle di Jakobson in *Che cos’è la poesia?* si leggono in Sklovskij e negli altri formalisti, ma senza qui entrare nella lunga disputa sul concetto di “straniamento” si può almeno rammentare che a partire dai saggi più propriamente linguistici dello studioso russo e dei suoi seguaci, quanto ne è passato non solo nel discorso critico, ma in quello ben più ampio della “comunicazione”, è l’impianto d’impronta positivista che presiede allo schema delle varie funzioni del linguaggio (tra cui quella poetica): schema che, non di rado banalizzato e mescolato a una psicologia behavioristica, è stato assimilato – e proprio per il suo aspetto “sociale” – dal mondo industriale e (in stretta correlazione con esso) da quello dei *media*, tanto da essere insegnato nei corsi dei pubblicitari e finanche di *management*, ovvero a scopo di manipolazione della “massa”; quindi esattamente per scopi opposti a quelli che proponeva Jakobson, correligionario delle avanguardie storiche e come tale portatore di istanze “eversive” che già all’altezza di *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*<sup>4</sup>, del 1930 come *Che cos’è la poesia?* (l’anno del suicidio di Majakovskij, del quale *Una generazione* era l’appassionato necrologio), erano in via di dismissione da parte del regime sovietico. La parabola, non è vero?, la dice lunga: le avanguardie non invecchiano, vengono invece assoldate dagli *spin doctors* della reazione. Eppure ci sarà sempre qualcuno che non sta al gioco, che rilancia; e una nuova generazione che avanza nella prosa del mondo. Dunque con un bel salto di quelli che piacciono ai romanzieri, si pensi agli ultimi venti-trent’anni italiani: ricordiamo, mentre Vladimir ci guarda da una foto di Rodcenko, gli anni ruggenti della Compiuta (ancorché cialtronesca: ma *nobody’s perfect*, si sa) Modernizzazione Italiana, i tempi gloriosi in cui la cosa più “di sinistra” da fare (e insegnare alle legioni dei precarizzati, come quintessenza della creatività), era confezionare uno *spot* autoironico o parodie del *kitsch* più vieto;

celebrare l'individualismo come frontiera della Libertà e quest'ultima con l'Impresa; e via di seguito colonizzando, con assai larghe intese sulla sostanza della democrazia, fino all'oggi. Ecco, così si potrà meglio intendere il senso (specifico, storico) delle "performances" di Broggi, la significazione seconda e il silenzio inquieto che circonda una scrittura il cui mimetismo ha una tonalità fredda, distante da ogni complicità con l'universo linguistico e culturale ricreato come in un *rendering*. Una sorprendente sensibilità prensile verso il mondo reificato guida questo autore nella selva delle parole e dei sintagmi di cui siamo fatti: il «fascino enigmatico dell'anodino» (l'indicazione è di Andrea Inglese) evoca il rimosso sociale più efficacemente di una sua rappresentazione, sempre velleitaria e al di sotto della capillarità invasiva delle ideologie correnti; svela il surreale nel reale irreversibile e *soi-disant* eterno. Paradossalmente, siamo di fronte a un'opera di *fantasia* che risponde con l'arte del montaggio all'inculcata equivalenza di passato, presente e futuro.

4. «Proteggerci contro la ruggine che minaccia le formulazioni che costruiamo riguardo l'amore e l'odio», così Jakobson. È una metafora che sembra fatta apposta per alcuni dei testi più convincenti di Andrea Inglese. Va aggiunto, però, che le strade percorse da questo autore sono molteplici e si muovono lungo direttrici che contemplano un continuo sconfinamento dei mezzi espressivi (verso l'oralità, la musica, l'arte e l'universo multimediale, Rete inclusa), e sono pertanto irriducibili a una pratica della scrittura in senso tradizionale; e lo stesso vale per temi e ambiti discorsivi del suo lavoro intellettuale, a tutto campo e con premesse ed esiti a cui i confini nazionali vanno stretti. Ma nel citare Jakobson, è soprattutto a *Commiato da Andromeda* che penso, insieme a *La grande anitra*<sup>5</sup> tra le sue riuscite più certe.

Nella premessa al testo, edito nel 2011 dalle *Valigie rosse*, Inglese parla del *Commiato* come di «un progetto di scrittura» teso a «verificare se la letteratura, o qualcosa di somigliante all'idea che me ne sono fatto, esista». Scheggia di un più ampio progetto imperniato su Parigi, in *Commiato* c'è quindi un intento propriamente sperimentale, e l'esperimento è di natura radicale: non riguarda attribuzioni o ipotesi collaterali, categorie specifiche del discorso poetico o romanzesco o d'altro tipo; in gioco è la letteratura stessa (s'intende, secondo un'accezione personale e non astratta), come qualcosa di non dato ma da raggiungere. Questo elemento insieme radicale e speri-

mentale mi pare sia la cifra di fondo di Inglese, e proprio per questo prima usavo il termine *lavoro* (del resto, si vedrà che è lui stesso a usarlo) per definirne i lineamenti. Non si tratta, insomma, soltanto della consapevolezza o meglio autocoscienza di ordine estetico-formale, più o meno stremata ed esibita, insita nella poiesi di tanti, troppi “post-moderni” (che appunto di quella consapevolezza ed estenuazione fanno il tema del proprio operare), bensì di un procedere per saggi e frammenti, ogni volta *tentatively*, che chiama in causa l’esistenza stessa del fatto letterario, lo mette alla prova («verifica» non per caso ha risonanze fortiniane). Si spiega così, almeno a un primo livello, il muoversi dell’organismo testuale contemporaneamente nell’ambito sia della prosa sia dei versi, come esemplarmente avviene in *Commiato*. Ma fin qui, siamo nell’ordine del generico, ancorché l’orizzonte saggistico apra un varco per intendere l’ironia tutta particolare, di smagliante densità, che è di testi come *La grande anitra*.

Il tema è quello, si diceva, amoroso: *Commiato da Andromeda* si propone come tentativo di «sormontare una voragine amorosa» (p. 5). Così ci viene presentata la sua genesi: «Tutta l’agitazione, l’angoscia, l’appannamento che hanno foggiano l’intimità, dando all’io giorno per giorno il suo colore emotivo, sono sperimentati, a un tratto, come i segni ambientali di una zona remota, d’un periferico universo da decifrare ed erigere, pezzo dopo pezzo, nuovamente, con assoluto arbitrio, con fedeltà disarmante, con audacia di baro. In tal modo, quel che fu dentro e mio fuoriesce, diventa altro, materia di meditazione, propaggine da esplorare, ma soprattutto forma e ritmo, articolazione di fasi, consistenza». Importano meno, qui, gli ossimori con cui è definita l’esplorazione/ricostruzione (l’azzardo e la fedeltà, il baro e il testimone, finzione e verità: da sempre questi opposti convivono nell’arte), quanto l’accento sulla *forma* che l’impresa assume, oggettivandosi l’io e diventando parte di un tutto sconosciuto ma conoscibile (in questi paraggi il giovane Lukács si sarebbe sentito *chez soi*). Una dialettica di pieno/vuoto, interno/esterno si affaccia subito all’attenzione del lettore, ancor più sollecitata da quel che segue, mettendo a fuoco il processo creativo: «La voragine dell’amore non si rischiara, forse, né diventa più intellegibile, ma cessa di essere un puro vento, un fantasma, un’omertosa trafittura, di cui nulla si può dire, se non poche frasi di un’allusività così estenuata, da non rimandare a null’altro che alla loro vuota eco. La voragine amorosa, invece, esiste: contamina, in fasi più o meno

lunghe dell'esistenza, ogni nostra fibra: ne siamo innervati, devastati. È su questa figura concava, assente, che ho cominciato a lavorare, affinché la sua profondità informe si rovesciasse in qualcosa di convesso, popolato di rilievi, curve, agglomerati» (pp. 5-6).

Tra il «puro vento» e il «fantasma», l'eco che riverbera un'assenza, di Inglese e la «ruggine» di cui parlava Jakobson, anche se ciò farà storcere il naso a qualcuno, c'è un rapporto: il linguaggio reificato non può accogliere l'esperienza, vi si sottrae per definizione; e la ruggine, si rammenti, *distrugge*. I rapporti sociali essendo dominati da stereotipi, e avendo la falsità nidificato ovunque, la posta in gioco è in realtà altissima: richiede, nel laboratorio rappresentato dal rapporto a due, la mobilitazione di ogni istanza culturale, sicché in tal genere d'impresa la "lirica" non basta, ma nemmeno il "romanzo", che nei suoi sviluppi conformistici sembra aver abbandonato la sfida conoscitiva affidatagli dai grandi Moderni. Pertanto se un'ironia si accompagna all'aspetto autoriflessivo della scrittura, non è per un gioco complice ma l'esito di una ferita aperta; e proprio per questo l'investimento nella forma dev'essere tangibile e diretto, mostrarsi, rompere gli argini così come fa il soggetto con sé stesso, nella ricerca dei limiti e nel loro superamento. Il nucleo portante dell'oltranza discorsiva e raziocinante della sfida affiora forse, *en passant*, in una parentesi di *Commiato*: «(quando poi ogni remota, intima oscurità s'innesca, e prende forma il corteggiamento, e si confondono tattica e strategia, e il predatore diventa preda [...], quando questo, in simultanea cospirazione, accade, è nella forma tagliente della rottura, non solamente politica e sociale, ma metafisica, perché la società di ieri appare, oggi, per quello che in definitiva è: un sistema antico, chiuso, conformato, dove i prelati sempre bisbigliano in silenzio, annuiscono, e rendono gli addottrinati adulti una docile comparsa, affinché la cerimonia nasconda l'orrendo lavoro di ognuno, malpagato, tossico, demente, in solitudine: quelle migliaia di ore negli uffici, nelle cucine, nei cantieri: se uno lo è davvero, nello zoppicamento vertiginoso dell'amore, non tiene più il passo, viaggia fuori pista, asociale, avanguardia sbandata di un disordine gaudente, improvvisato)» (p. 46).

La pittura di Piero di Cosimo che offre lo spunto d'avvio al testo (*Perseo e Andromeda*), al di là dell'allegoria di cui gli storici dell'arte han variamente discusso, è per l'appunto l'arte di un asociale («salvatico», dice Vasari), e se l'io di *Commiato* afferma di essere lui il «mostro» raffigurato nella tela (che

attinge al repertorio delle *Metamorfosi*), c'è da credergli: per disperdere le ruggini e i codici del «sistema» che sequestra l'esperienza, occorre attingere a strati indocili e irregolari, non sottomessi; per questo, anche, sono interrogati non solo i ricordi ma i sogni, e così la vecchia canzone del futuro che non è stato torna a visitare le pagine del «discreto ribelle» (p. 43). È un polo della dialettica che percorre tutto il libretto e ne fa un corpo vivente, il lampo della «rottura» che in alcuni versi – quelli appunto che iniziano *Sono un discreto ribelle...*, non facilmente dimenticabili – non teme di citare, lungo il percorso della ricostruzione, l'innominabile, scandalosa «rivoluzione». Che Inglese la nomini qui, in questa specie di sua *Vita nova* a rovescio («La vita nuova che mi è concessa/ si edifica cancellando punto dopo punto/ la vicenda passata»), proprio sul terreno più abusato ed esposto, sull'orlo della «voragine amorosa» che riempie di sé il *Commiato* e che, con il suo appello a una totalità possibile, «esiste» (esiste oggi, come nei romantici, con tutti i loro *Abschiede*), è un tratto che appartiene alla radicalità della sua ricerca e rivela un istinto utopico non sedato né risolto in generica protesta. A quella dialettica risalgono finalmente la figura processuale e il carattere non-finito dell'esperimento: un *tour de force* che carica l'andamento argomentativo e il ripullulare di notazioni memoriali e ambientali di una forza eccedente, alcunché di non domato e impetuoso che scavalca la lettera. L'eredità della linea dell'*essai* romanzesco che da Proust porta a Beckett e Ponge (Raboni se n'è fatto interprete, a tratti, con una vena raggelata che gli veniva da uno sfondo ambrosiano-secentesco), è rivitalizzata e rimescolata agli echi della contemporaneità, aprendo nuovi *dossier* sul mondo in cui siamo immersi, e che non vogliamo veramente conoscere.

5. Nel primo libro di Paolo Maccari, *Ospiti*, del 2000, tra le composizioni in versi s'insinuavano due brevi prose: *Un colpo di reni*, *La bambina*. Fenomeno tutt'altro che inconsueto, di per sé, dato che se ne possono citare esempi sin dagli albori della poesia novecentesca (e la più illustre), ma proprio in quei testi l'occhio infallibile di Luigi Baldacci poté subito scorgere i «sintomi inequivocabili» (*Prefazione*, p. 9) della vocazione stessa dell'autore. Ne sottolineava, Baldacci, la «crudele lucidità»: che è poi il connotato distintivo della scrittura di Maccari, dall'esordio a *Fuoco amico* (2009), al recente *Contromosse* (2013)<sup>6</sup>. Nel caso, era l'ambiente in cui si muoveva l'io di

*Ospiti*, un ricovero per anziani, a creare lo sfondo per la presa d'atto di una realtà d'intollerabile durezza, dove la morte fa da padrona di casa e l'esistenza è umiliata; ma non si trattava di ripristinare modalità realistiche, quanto di appuntare lo sguardo sui meccanismi della rimozione, ed è qui che emergeva il singolarissimo connubio, tipico di Maccari, di introspezione e di capacità di fissare gli aspetti più ostili e inquietanti dell'*ora e qui*, emergenti nella quotidianità e per questo soggetti all'azione abrasiva dei comportamenti sociali, collettivi. A suo modo, la "natura morta" (tra Francis Bacon e Lucian Freud) del vecchio imprigionato nel suo letto di degente, senza più vita ed eretto dopo un ultimo slancio, solitario e trascurato da tutti, era un'epifania, e i versi conclusivi di *Un colpo di reni* ne certificavano il senso ribaltando in affermazione la squallida protervia della negazione assoluta (il pensiero, allora, va a certo Cattafi, studiato a fondo da Maccari): «Qualcuno è morto seduto/ è morto seduto senza nessuno/ nello sforzo nel sudore nell'acre/ odore della fine del massacro./ Avrei voluto esserci per capire/ come si può riuscire a morire/ issati nella schiumante sera/ come la più vivace invincibile/ bandiera».

Lo stile narrativo dei pezzi di *Ospiti* è secco e referenziale, ordinato in sequenze paratattiche («La nipotina all'ospizio s'annoia. Ha sette anni, un cranio grazioso e mani antipatiche, grassocce. Porta un bel vestitino grigio e calze spesse, rosa. Ha conosciuto la nonna sempre all'ospizio. Per lei, la nonna è l'ospizio», *La bambina*) in cui ogni aggettivo o avverbio è calibrato per stabilire un preciso rapporto tra l'osservatore e i comportamenti dei visitatori, impietosamente colti nei raggiri e nelle manovre di auto-assoluzione rispetto all'annichilimento di vite relegate in uno spazio terminale, senza più passato né futuro (ne ha parlato da par suo Norbert Elias in *La solitudine del morente*). La prosa, dunque, è davvero prosa e si attiene con gelida determinazione al compito prescritto, tanto più efficacemente in quanto lo smascheramento avviene in virtù dei fatti, quasi *motu proprio*, secondo il rituale inscenato nell'ospizio: ma di certo lì si toccava qualcosa che andava ben oltre quelle mura. Un analogo meccanismo, tuttavia, è presente (e questo c'interessa) non solo nei versi che trattano il medesimo scenario (come il sonetto *I Cari*), ma in quelli che riguardano l'io, talora rincarando la dose con un tasso di corrusco manierismo che si affila nella brevità dell'epigrafe (le bellissime *Due terzine d'autoritratto*). Ebbene, un esordio del genere, che

si potrebbe collocare sotto l'alto patronato di Baudelaire («Débris d'humanité pour l'éternité mûrs!»: *Les petites vieilles*), impegnava l'autore in una sfida che implicava direttamente la tradizione lirica, presa per così dire a contropelo; ma tutto ciò, anche (e proprio per questo), poteva scontare un limite nella contemplazione del negativo eletta a sistema, cui la stessa padronanza dei mezzi espressivi conferisse un carattere feticistico, tradendo l'intima essenza del «massacro» (parola-chiave in Maccari) che accomuna lo spazio soggettivo e quello “pubblico”. Ma ecco che in *Contromosse* una intesa *suite* di prose intitolata *Pensieri in piazza* riprende il discorso di *Ospiti*: qui lo sguardo si porta all'aperto, ma non ha perso affatto la sua penetrazione; la lucidità segnalata da Baldacci è integra, anzi estende il suo campo d'azione, simultaneamente, in più direzioni: verso l'esterno, dove personaggi *standard* dell'ambiente urbano, cose e animali sono traguardati da un io insieme vigile e assorto, e verso l'interno, dove la rassegna riguarda senza indulgenze (o con velato sarcasmo) il sé, lo spazio interiore, il luogo dello *spleen* e della malattia, dei terrori che come le «ustioni dei pensieri» lasciano cicatrici dolenti. Ne viene un concerto che riesce a strumentare, mirabilmente, le istanze dell'interiorità e le dissonanze che l'esterno cela nel suo guscio, in apparenza compatto e perfino impenetrabile nel sicuro sigillo del conformismo e del solipsismo: una partitura tacitamente allegorica che ha i suoi punti più tesi nei testi in prosa intercalati, prima della *suite*, tra le poesie. Qui è agli animali (*Cigni, I modi della volpe, Un banchetto*) che, per contrappasso, spetta un ruolo preminente, tale che il nesso di ferocia/innocenza illumina strati profondi del subconscio collettivo: siamo, occorre ricordarlo?, nell'epoca del “darwinismo sociale”.

«Ficcare i denti in un cuore in tumulto: è questa la droga dei nostri tempi grami. // Rifarsi in pochi balzi dei digiuni» (*I modi della volpe*). È quanto insegna Maccari al lettore: non distogliere lo sguardo, guardare in faccia il nostro tempo.

6. «Lo *spin*, nella sua definizione originale, è un effetto retorico, o meglio, un protocollo d'azione mediatico-politica, capace d'intossicare in maniera globale il sistema d'informazione e d'organizzare un contesto favorevole alla ricezione (e alla azione perlocutoria) di un discorso di propaganda: giustificazione di interventi energetici, interpretazioni tendenziose dello “stato delle cose”,

e, soprattutto, profezie a prima vista appartenenti al campo della più fervida fantasia, ecc». Il brano del saggio di Hanna che sintetizza il carattere manipolatorio dell'azione dei media e dei suoi addetti e mandanti descrive un paesaggio che ormai ci è familiare, imm modificabile come una formazione geologica millenaria. Chi, anni fa, aveva parlato della Ideologia come dell'«apparenza socialmente necessaria» non aveva sbagliato poi di molto, senza forse presagire quanto a fondo l'intossicazione potesse penetrare nell'ambito soggettivo, e quanto la perdita di futuro dovesse tradursi in un rancore tanto più velenoso quanto inespresso. È in questo paesaggio feroce-mente irrigidito, dietro il *glamour* del consumo, che un acuto senso di esilio («Ammaina la tua vanità, dice l'esilio, non sei che un granello di sabbia nel deserto<sup>7</sup>») promana dagli scritti di chi ha scavato più a fondo nella condizione presente. In Italia i poeti hanno da sempre i sensori più ricettivi e attenti al cambiamento, e gli sconfinamenti di cui qui si è parlato van visti come una risposta non rassegnata a quanto fa ostacolo, emargina e minaccia il libero affermarsi delle potenzialità positive dell'individuo e della collettività. «Sociologismo»? Non importa. Gli scrittori che ci sono cari han saputo farsi carico di tutto questo, anche quando parlavano di olmi o di magnolie. Essi ripetono ancora una volta i versi di Majakovskij: «Voglio essere capito dal mio paese,/ ma se non sarò capito, che fare?/ Attraverserò il paese natale in disparte/ come una pioggia obliqua d'estate».

1. Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978<sup>1</sup>;
2. Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, *Poesia in prosa con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, introduzione di Paolo Giovanetti, note di lettura di Antonio Loreto, Firenze, Le lettere, 2009; Christophe Hanna, *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo*, KRITIK 02 © HGH 2008: <http://gamm.org/wp-content/uploads/2008/02/hanna-christophe-poesia-azione-diretta.pdf>; Roman Jakobson, Che cos'è la poesia?, in Id., *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi, 1985 (cfr. R. Jakobson, *Selected writings*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1971-1990, t. XX).
3. Alessandro Broggi, *Coffee-table book*, Massa, Transeuropa, 2011; Id., *Avventure minime*, Massa, Transeuropa, 2014.

4. R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, Milano, SE, 2004; Andrea Inglese, *Su "Coffe-table book" di Alessandro Broggi*: <http://www.nazioneindiana.com/2012/01/17/su-coffe-table-book-di-alessandro-broggi/>
5. Andrea Inglese, *Commiato da Andromeda*, con una nota di Paolo Maccari, Livorno, Valigie Rosse, 2011; Id., *La grande anitra*, postfazione di Cecilia Bello Minciacchi, Salerno/Milano, Oedipus, 2013.
6. Paolo Maccari, *Ospiti*, prefazione di Luigi Baldacci, Lecce, Piero Manni, 2000; Id., *Fuoco amico*, Firenze, Passigli, 2009; Id., *Contromosse*, Monghidoro, con-fine edizioni, 2013.
7. Iosif Brodskij, *La condizione che chiamiamo esilio* in *Dall'esilio*, Milano, Adelphi, 1988, p. 19.

# I cari estinti

Nel 2005 Ian Brunskill, curatore dal 1999 degli *Obituaries* (necrologi) del «Times», ha pubblicato un corposo volume intitolato *The Times Great Lives. A Century in Obituaries*<sup>1</sup>: oltre cento vite di personaggi illustri, raccontate in formato giornalistico di alta scuola nelle pagine del quotidiano inglese in occasione della loro scomparsa. Coraggiosamente Neri Pozza ne ha fornito l'edizione italiana (*Vite straordinarie*, 2007<sup>2</sup>), appena un anno prima che apparisse da Electa, per cura di Silvia Ginzburg, *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*<sup>3</sup>. A motivare l'improvvisa fioritura editoriale di scritti *in morte*, tanto inedita quanto – in apparenza – funebre, a pochi anni dall'inizio del nuovo secolo, era un motivo non banale, evidenziato nel sottotitolo del libro di Brunskill: le raccolte di necrologi consentivano, proprio per la pluralità e la varietà dei “biografati”, di ripensare alla vicende, alle conquiste e sconfitte del secolo scorso, allora appena concluso, attraverso gli itinerari di singoli protagonisti, nei rispettivi ambiti. O almeno, tale poteva essere un modo di avvicinarsi a quelle pagine, in vista di un discorso non celebrativo, che impegnasse non solo il passato ma il futuro; e puntualmente, è successo invece che dei libri in questione si è parlato poco e nella chiave più scontata, al livello sbrigativo delle trite “pagine di cultura” del nostro paese, attente soprattutto alle mitologie di facile smercio.

Eppure, in particolare nel libro curato dalla Ginzburg erano molteplici gli spunti per una discussione ad ampio raggio. A cominciare dalla questione del “genere” stesso del necrologio, di cui si danno forme e stili molto diversi e che nell'accezione inglese, propria dei libri citati, vanta una riconosciuta esemplarità<sup>4</sup>. Vi accenna Nicholas Penny nell'*Introduzione*, dove si legge:

Gli *obituaries* inglesi sono i più coraggiosi nel mescolare il piano formale con quello più familiare, i più determinati a legare i voli più alti dell'intellettuale e la più profonda conoscenza delle peculiarità individuali che lo hanno caratterizzato. L'avversione nei confronti di ogni genere di astrazione – che è tipicamente anglosassone – è forse la causa remota della fortuna di questa “stirpe” meticciosa della letteratura britannica (p. XXI).

Acutamente rammenta Penny, a proposito del termine *obituary*, che nella lingua inglese esiste «una certa tensione bipolare tra parole di origine latina e parole di origine anglosassone»: infatti, mentre «il lessico e la sintassi latina sono maggiormente usati in generi quali l'elogio e l'elegia, per ciò che è elevato e ciò che è poetico», al contrario «il vocabolario di matrice anglosassone viene impiegato piuttosto nell'aneddotica individuale e nella narrazione della nuda verità» (Ibidem). Ne viene una «dicotomia tra gli stili» che mira a «temperare la solennità con lo humor e contaminare il piano formale con quello più personale», secondo una dialettica, si può aggiungere, che spiega la difficoltà nel tradurre l'inglesità, per così dire, dell'*obituary*, difficoltà che traspare anche nella titolazione del volume edito (a dire il vero, con infelice confezione) da Electa. In effetti, l'«epitaffio» è propriamente altra cosa rispetto al necrologio, e solo un'interpretazione estensiva ne giustifica in questo caso l'uso (di tipo nobilitante: del resto, in sintonia con il suo lessico personale, Contini poteva chiamare «epicedî» o «tombeaux» i propri magistrali articoli *in morte* di colleghi e sodali).

Sull'onda delle considerazioni ora ricordate, Penny evoca il Bloom di Joyce che si aggira in un cimitero di Dublino e di fronte alla retorica dei monumenti funerari si chiede «perché i morti non possano dirci chi erano da vivi (“Io facevo un ottimo stufato”))» (p. XXI): domanda per nulla stravagante, visto che appunto a far parlare i morti provvedono o tentano di provvedere gli *obituaries*, e che lo fanno, nota Penny, con una prospettiva necessariamente «generazionale»: «lungi dall'essere meramente encomiastici, essi restituiscono la temperatura del rapporto che lega l'autore non soltanto a chi viene ricordato, ma anche al proprio tempo» (Ibidem). Direi che a conferire il tono e, al di là del genere, il tratto unificante della raccolta della Ginzburg è proprio quella «temperatura», e va altresì sottolineato che non si tratta solo di una galleria di studiosi di alto rango, di pionieri e ricercatori di fama (da Cavalcaselle a Venturi, da Warburg a Gombrich, Longhi e Haskell), ma di una vasta comunità in cui si dà una fitta trama di relazioni, incroci e filiazioni. È molto vivo, quindi, nel libro, il senso di una staffetta, che dall'inizio dell'Ottocento si prolunga, di mano in mano, fino ai giorni nostri; e qui l'importanza dell'antologia si carica di un valore aggiunto, ben chiaro alla curatrice che annota:

Questi testi rendono più perspicuamente leggibili tali rapporti [tra gli studiosi], il che è tanto più importante nell'Italia di oggi, in cui tra una riforma dell'Università che dissuade quando non sbarrata la strada alle lunghe letture, e la diffusione in ogni strato sociale di una decadenza che non smette di fare impressione, molti giovani studiosi pur meritevoli non hanno mai letto una pagina di tanti tra gli storici dell'arte qui rievocati (anche a causa del malcostume ormai invalso di tacere del tutto nelle pubblicazioni ogni menzione di precedenti bibliografie, soprattutto se "antiche" – che vuole ormai dire dell'Ottocento e del primo Novecento) (p. 15).

Come si vede, siamo a questioni che toccano direttamente i meccanismi della trasmissione del sapere. Il formarsi di un canone, l'uso degli strumenti di una disciplina, il vero o preteso aggiornamento delle istituzioni che il sapere dovrebbero custodire e diffondere: è questo il campo in cui gli *obituaries* possono offrirci materia su cui riflettere. Così come vive nel tempo, nel tempo una tradizione può estinguersi: non dovremmo dimenticarlo. Né la società in cui opera la comunità degli studiosi è un dato estrinseco, e la storia ne segna la vicenda, le svolte e le crisi. In questo senso, è anzi significativo che dalla premessa al volume si desuma un collegamento a distanza tra due momenti storici ben determinati, quasi grandi crinali tra epoche decisive nel progressivo costituirsi della storia dell'arte a disciplina organica: il Sacco del 1527 (subito dopo appare il *De Litteratorum Infelicitate*, precedente delle *Vite* vasariane, scrive Ginzburg) e l'avvento del Nazismo (che determinò l'esodo verso l'Inghilterra e gli Usa di tanti studiosi). Due traumi profondi nella storia europea, in tale prospettiva, presiedono al configurarsi e diffondersi della storia dell'arte come insieme di parametri, categorie e ordini discorsivi: come se proprio la minaccia della scomparsa, un'intimazione di stampo apocalittico portata a una vicenda plurisecolare (che, alla fine, coincideva con il senso della "cultura"), fosse all'origine della fondazione e dello sviluppo di quegli studi. Il rapporto tra continuità e discontinuità che si palesa nel momento del lutto, all'*exit* del singolo, qui viene investito da un dramma più ampio, di ordine collettivo, e di ordine collettivo, non solo individuale, è la risposta da parte degli intellettuali alla minaccia. Entro questo quadro, o coro, nel quale i segni epocali hanno un loro preciso e insopprimibile ruolo, tra i tanti memora-

bili testi di *Obituaries* assume un rilievo emblematico quello che E.M. Forster, nel 1934, dedicò a Roger Fry<sup>5</sup>, forse il più bello e “classico” della raccolta, che così si conclude:

[...] dei suoi risultati nel campo dell'estetica saranno altri a dire; io non sono la persona adatta per trattarne e benché lo abbia conosciuto così a lungo, mi sono soltanto affacciato su un versante della sua esistenza ricca e sfaccettata. Mi è parso tuttavia che valesse la pena, in questo breve ricordo, mettere in luce il pensiero sotteso alla sua estetica e a tutta la sua attività: la convinzione che l'uomo sia, o piuttosto possa essere, razionale, e che la mente possa e debba guidare le passioni verso la civiltà. È una perdita terribile. E tuttavia per certi versi egli non può essere compianto. C'è in lui qualcosa di non funebre, così come c'era qualcosa di irriverente. Pieno di entusiasmo, ma anche di comprensione, egli si allontana nel cupo, sinistro andito della nostra epoca, e quelli di noi che lo hanno conosciuto o lo hanno ascoltato o lo ascoltano sono incoraggiati a procedere senza di lui (p. 58).

Scritta «appena un anno dopo la presa del potere da parte di Hitler», l'*Obituary Note* di Forster su Fry sa delineare con pochi tratti e con naturale discrezione, ma «con impressionante sicurezza», scrive Ginzburg, «il lucido presagio dell'atrocità che sta per arrivare» (pp. 9-10). Il ritratto dell'amico e l'intuizione del suo lascito s'intrecciano così, esemplarmente, con la storia in atto.

Non è a questo genere di scritti che si richiama, quanto a stile, un'altra raccolta pubblicata di recente, anch'essa composta di ritratti *in morte* di maestri, in questo caso filosofi: il *Piccolo pantheon portatile* di Alain Badiou<sup>6</sup>, che va segnalato per l'originalità con cui riesce a tradurre nel necrologio un'ampia visione del presente e del compito, in esso, degli intellettuali. Siamo qui piuttosto nell'ambito dell'orazione funebre, che in Francia ha una tradizione illustre; ma Badiou, nel *Prologo*, prende subito le distanze dalla maniera di Bossuet, «scrittore grandissimo ma asservito al potere» (p. 15). Non meno radicale è il rigetto dei riti superficiali della nostra epoca, come risulta dal polemico avvio del testo dedicato a Georges Canguilhem e Jean Cavailles:

Compiremo qui, alla vecchia maniera, la celebrazione dei maestri morti attraverso quella dei maestri vivi. Così facendo infrangiamo doppiamente la regola su cui si basano le nostre società accelerate, che fanno culto di una supposta disinvoltura ben allenata. Da un lato ci si dimentica dei

morti il più presto possibile, spinti come siamo dalla smania di sopravvivere alla meglio, dall'altro ci si fa beffe di quei maestri ribelli al giornalismo come alle rappresentazioni pretenziose e "antielitarie" della democrazia nel pensiero (p. 23).

Non è un caso che nello stesso testo l'autore faccia riferimento al «piccolo libro» di Canguilhem intitolato *Vita e morte di Jean Cavaillès*: in primo luogo perché Cavaillès è «un filosofo della resistenza assassinato», e poi perché quel libro appartiene a un «genere di cui la desuetudine repubblicana non può riuscire a rendere dimentichi che coloro che già acconsentano da sé a perdere contro la barbarie del tempo: la commemorazione ufficiale della morte di una grande personalità» (p. 25). A questo genere<sup>7</sup>, dunque, si richiama, efficacemente, l'autore del *Piccolo pantheon*, che affronta sì, di petto e in profondità, tematiche schiettamente filosofiche, ma le inserisce entro un'ampia cornice etica e politica, disegnando una genealogia che, anche qui, attraversa i secoli. Ecco un brano dal necrologio di Michel Foucault:

[...] con il senno di poi, si vedrà meglio che egli incarnava una fedeltà – ogni fedeltà autentica è una rottura – verso ciò che distingue gli intellettuali francesi, un'eredità del XVIII secolo, che consiste nell'essere simultaneamente dei razionalisti critici, dei testimoni politici, gente dalla curiosità polimorfa, e degli scrittori. Di questa eredità, prima di lui, Sartre rappresentava il nome moderno. La giustizia del tempo è di averli riuniti, Sartre e Foucault, nel quartiere parigino della Goutte d'Or, per protestare contro l'uccisione e l'espulsione di operai immigrati (p. 95).

Aggiunge Badiou: «niente può valere una fotografia del genere», e si potrebbe commentare che egli stesso si situa a pieno titolo entro la *lignée* designata in questo passaggio. Lo scenario è quello di una battaglia, di una protesta; il luogo quello di un'ingiustizia. Da lì è avanzata la rivendicazione di un'eredità, ribadita in ognuno dei testi del libro e anche là dove il rapporto tra l'autore e i filosofi rievocati è tutt'altro che piano o senza conflitti, come nel caso di Lyotard. La fedeltà si situa ad altro livello, ciò che importa è la «comunione» (tale il termine usato da Badiou) tra i pensatori a cui si rende omaggio, qualcosa di molto più profondo e duraturo dei dissidi che possono darsi nel confronto diretto e nelle vicende dell'esistenza. La morte stessa non importa:

In effetti, ritengo che la morte, così come la depressione, non ci debba interessare. Se la filosofia ha un qualche compito, è quello di allontanare il calice delle passioni tristi, di insegnarci che la pietà non è un sentimento onesto, né il lamento è la ragione di aver ragione, né il vittimismo è ciò a partire da cui articolare il nostro pensiero (*Prologo*, p. 15).

Parole come queste possono suonare incongrue o dissonanti, per chi persegua culti pacificanti e si proponga nient'altro che sopravvivere alla meglio. Ma sono più prossime allo spirito che abita epitaffi e *obituaries* – quelli la cui lettura nutre e incoraggia – che non il compianto retorico dei discepoli o degli ammiratori in lutto, con i loro effimeri “coccodrilli”.

Insieme a «comunione», un'altra parola desueta che troviamo nelle pagine di Badiou è «riconoscenza». Contro la barbarie e la dimenticanza, anche noi gli siamo grati per averci ricordato, alla vecchia maniera, le parole di Spinoza: «solo gli uomini liberi sono riconoscenti gli uni verso gli altri» (p. 27).

1. Ian Bruskil, *The Times Great Lives. A Century in Obituaries*, London, Times Book, 2005.

2. Ian Brunskill, *Vite straordinarie*, Vicenza, Neri Pozza, 2007.

3. *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, a cura di Silvia Ginzburg, Milano, Electa, 2008.

4. Per rimanere in Inghilterra si può qui rammentare l'esempio di *Personal Impressions* di Isaiah Berlin (1980, cur. Henry Hardy; ed. it. parziale Milano, Adelphi, 1989), la cui prefazione avverte: «I saggi raccolti in questo volume somigliano a quei discorsi in memoria di personaggi illustri che nell'Ottocento andavano sotto il nome di éloges»

5. Il testo apparve sul «London Mercury» nell'ottobre del '34, e fu raccolto in E. M. Forster, *Abinger Harvest*, London, Edward Arnold, 1936; si legge ora, sotto il titolo *Roger Fry: an Obituary Note*, in E. M. Forster, *Abinger Harvest and England's Pleasant Land*, edited by Elizabeth Heine, London, André Deutsch, 1996, pp. 37-39. Nel brano citato la traduzione è stata da me modificata in alcuni punti.

6. Alain Badiou, *Piccolo pantheon portatile*, a cura di Tommaso Aremma, Genova, il Melangolo, 2008.

7. Va ricordata qui l'altrettanto esemplare commemorazione di Merleau-Ponty da parte di Sartre: vedi Jean-Paul Sartre, *Merleau-Ponty*, Milano, Raffaello Cortina, 1999 (il testo apparve in origine nel numero di ottobre 1961 di «Les Temps Modernes»).

## «Tutto il contrario»: Calvino e le interviste

Tutti sanno, e lo ribadisce Mario Barenghi nell'*Introduzione* a *Sono nato in America...*, che Calvino è «un grande classico della narrativa del secondo Novecento in Italia<sup>1</sup>». Tutti lo sanno, nondimeno non era affatto scontato che Mondadori accogliesse nelle sue edizioni un volume di quasi settecento pagine che contiene centouna delle oltre duecento interviste concesse dallo scrittore durante la sua esistenza. Chi ha una qualche idea dei meccanismi che presiedono alle scelte editoriali, infatti, poteva con fondati motivi dubitare che una simile impresa andasse in porto. Invece, fortunatamente ora *Sono nato in America...* si affianca all'opera di Calvino e d'ora in poi accompagnerà il lavoro di chiunque a essa si voglia avvicinare; e il merito dell'impresa è del curatore, Luca Baranelli, che oltre a proporlo ha composto il libro con un lavoro durato molti anni.

Da qui, per avvicinarsi al libro, è bene cominciare: dal lavoro (intendo il termine anche, e anzi in primo luogo nell'accezione propriamente materiale) che ha fatto sì che un insieme di testi – e di un genere molto particolare, non facile da trattare (tornerò più avanti su questo punto) – abbia potuto diventare un libro; fatto evidente, essenziale, ma anch'esso per nulla scontato. Un libro: cioè un organismo plurimo e coerente, articolato e compatto, fluido e resistente, capace di durare nel tempo e di essere usato non solo dagli “specialisti”; non un regesto di dichiarazioni e testimonianze ma un libro, oso persino pensare, che Italo Calvino, pur così alieno da indulgenze e narcisismi, non avrebbe rifiutato di mettere accanto a *Una pietra sopra* (il libro di saggi del 1980<sup>2</sup>), perché il modo in cui *Sono nato in America...* è stato realizzato, cioè con intelligenza dell'opera complessiva e piena padronanza dello sfondo biografico e del contesto (per non dire della bibliografia<sup>3</sup>), ma anche con una forma di rispetto, di discrezione e di sobrietà, è in chiave con lo stile dello scrittore e dell'uomo. È un punto, questo del rispetto e della sintonia, da non trascurare, perché è il frutto di una condivisione di valori: valori etici, ma anche professionali. Non si trattava soltanto di fare un lavoro *comme il faut*, il che oggi è già di per sé un ben raro evento, ma di tenersi alla giusta distanza: proprio perché c'è in Calvino una riluttanza ostinata a farsi “personaggio”,

così come una innata e dichiarata tendenza alla laconicità, i margini entro cui muoversi erano stretti, ogni eccedenza sarebbe apparsa stonata, incoerente con lo spirito e con la misura che anima i testi. E d'altra parte, è una delle contraddizioni del libro, quella tra la l'invasiva e spesso vacua vocazione dell'intervista alla chiacchierata epocale, e la reticenza, la parsimonia (ligure o meno) dello scrittore: ma è una contraddizione vitale, che andava conservata e non sommersa o smorzata nell'operazione editoriale. Non era facile, ma con poche parole e molti fatti, il risultato è qui davanti a noi: un *libro di Calvino*, non fatto da Calvino ma nel suo segno, con la sua impronta. *Less is more*: potrebbe essere questa l'insegna che accomuna autore e curatore, Calvino e Baranelli; e sarà il caso di rammentare che una sintonia di questo tipo, sul versante del curatore (e per questo ho parlato prima di valori *professionali*), configura una forma di fedeltà non soltanto allo scrittore, ma a uno che ai «libri degli altri<sup>4</sup>» ha dedicato una parte cospicua della sua attività in seno all'Einaudi, la «casa» in cui lo stesso Baranelli ha a lungo lavorato. Ricordo come egli, in un bellissimo intervento su *Leone Ginzburg editore*, abbia sottolineato qualche anno fa come per quel fondatore vigesse nel lavoro editoriale «una norma superiore di responsabilità e moralità nella professione<sup>5</sup>»; ed è questa, infatti, l'alta tradizione intellettuale a cui Baranelli continua, solitario, ad attenersi.

Ora, per meglio definire il lavoro del curatore, vorrei usare, in prima approssimazione, una metafora magari banale ma forse non inutile: un lavoro «di taglio e cucito». Non ho detto, preciso, di «taglia e incolla»: espressione che per le sue risonanze meccaniche, troppo legate ai nostri tempi industrial-informatici, meglio si addice ad altri libri (anche di interviste) che capita di leggere, assai lontani per fattura e concezione dall'ambito in cui si muove Baranelli: che sempre nel saggio su Ginzburg accennava, di passata, alla «“professionalità” acefala di chi pensa che basti saper usare il computer e il telefono<sup>6</sup>». No, qui il riferimento alla sartoria, al *taglia-e-cuci*, implica un attento processo di selezione, l'assunzione di una necessaria parzialità che però mantiene un rapporto con la totalità, sempre presente a chi assembla il libro; e d'altra parte, il *cucire* rinvia al tessuto di nessi visibili e invisibili che scorrono a pie' di pagina in *Sono nato in America...*, e che per così dire stabiliscono un orizzonte ausiliario ma determinante per la costruzione del libro. Il lettore infatti trova nelle note del libro non solo rinvii tra le interviste pubblicate, con sottolineatura dei motivi ricorrenti, ma anche con altre assenti, e poi con le lettere di Calvino,

pubblicate da Baranelli nel 2000<sup>7</sup>, oltre che con le altre opere dello scrittore, e poi – si noti ancora – con testi talora di difficile accesso (e non firmati), ma importanti, come per esempio quelli apparsi sul «Notiziario Einaudi». E quando occorre, il curatore ricorre a carte inedite, documenti originali scovati presso archivi privati e non: anche questo fa parte del lavoro, una caccia che esige tempo, pazienza, tenacia, conoscenza dei luoghi in cui si depositano le tracce di una biografia, familiarità con le biblioteche e con i loro abitanti, con periodici improbabili e pubblicazioni effimere e a volte di consistenza spettrale.

*Taglia-e-cuci*, dunque; e anni che passano, mentre il progetto assume la sua forma. Solo così varianti e invarianti, presenze e assenze, ripetizioni e omissioni han potuto diventare significanti, cioè partecipare di un tutto riuscendo a parlarci a distanza, al di là del singolo episodio, in una trama che non si consegna all'inerzia del materiale ma ricolloca il rumore atonale e confuso dell'attualità in un concerto di più vasto e ordinato respiro. Del resto va detto, a questo punto, che un tratto proprio, specifico del libro è dato dal carattere *scritto* dei testi: c'è in essi, molto più che in altri casi del genere, una forte impronta d'autore, per la diffidenza (o si dica pure allergia) di Calvino verso il discorso non organizzato; una specie di autodifesa nei confronti della parola fluttuante, imprecisa, che non sia il frutto del lavoro sperimentale del narratore. Ne deriva che l'elemento occasionale – e l'occasione è molto spesso data dalla pubblicazione di un libro, ovviamente – non è interpretabile (o non del tutto) in chiave estemporanea, non apre a suggestioni che non siano in qualche modo preordinate all'interno dei percorsi e delle strategie dello scrittore. Lo spazio dell'improvvisazione non è negato ma ridotto, circoscritto: il dialogo può così muoversi entro una cornice imposta e predefinita – una situazione, questa del lavoro “su commissione”, per nulla sgradita a Calvino – e in qualche modo addomesticata.

Motivo di più, si potrebbe dire, per accostare *Sono nato in America...* ai libri saggistici; la cui densità, tuttavia, si colloca in altro registro, in altro universo stilistico. L'intervista è pettegola, spesso sconta l'arrivismo degli intervistatori, la loro smania di sfoggiare credenziali, la tendenza un po' velleitaria alla saturazione culturale di ogni parola e aspetto del mondo: meglio allora, per uno come Calvino, un pubblico composto dagli studenti di una scuola (*Scrivo perché non ero dotato per il commercio*, pp. 527-550); e più stimolante, forse, il punto di vista di uno straniero, con lo sguardo meno

condizionato dai *clichés* di casa nostra (e della sua stagnante società letteraria, con le sue scuderie consorterie e intrallazzi, a cui egli è restato estraneo): sguardo esterno che nel libro, non a caso, è molto ben rappresentato. D'altra parte, l'intervista è per natura esigente: esige (qui e ora) nomi, opere, riferimenti rapidamente assimilabili, battute spendibili, costellazioni culturali citabili nella piazza mediatica. Di qui, nell'arco che dal '51 giunge all'85, un inevitabile e mobile scontorno, un margine variabile, un rapporto di continuità e discontinuità che va valutato e interpretato con cautela.

Prima ho parlato di “contraddizione”: parola usurata e generica, che merita un approfondimento. Intanto, si ha l'impressione che un istinto contraddittorio, una tentazione più o meno tenuta a bada al paradossale e alla confutazione percorra in più parti *Sono nato in America...* In primo luogo perché cogliendo lucidamente le implicazioni del discorso dell'intervista, impregnato di convenzioni ideologiche e di luoghi comuni, Calvino tende a deludere le risposte già incorporate nelle domande. È sottinteso che bisogna stare al gioco, ma nemmeno farsi giocare dagli altri: il lettore pertanto deve entrare in una dimensione ironica, stare attento sia alle iperboli sia alle forme di *understatement* di varia gradazione che scivolano nel discorso. «*L'uomo alienato? È il grande tema del nostro tempo* – dice un intervistatore; e lui: – Le confesso che nei miei romanzi fantastici il significato qualche volta mi sfugge» (p. 50). Un'altra volta a Ferdinando Camon che gli ripropone temi già trattati nella prefazione del '64 al *Sentiero dei nidi di ragno*:

Senta, Camon, prima vorrei che stabilissimo insieme qualche regola del gioco. Questo tipo di domande che cominciano: ...lei nell'anno tale ha scritto questo... a cosa servono? Se una cosa l'ho già detta una volta non ho nessuna voglia di ripetermi. Le persone che parlano sempre delle stesse cose: che barba. Il mio primo impulso sarebbe di risponderle dicendo tutto il contrario, ma dovrei ricordarmi bene quello che avevo detto e in che occasione, e io questo genere di scritti non vado mai a rileggerli – parlo di interventi, articoli, prefazioni, dichiarazioni, nati sempre in una situazione precisa come battute di un dialogo –, passato quel momento non ci penso più. Per rimmetterli a fuoco dovrei tornare a immedessimarmi in un contesto, in un umore... (p. 183)

Ecco, qui c'è un avvertenza che vale anche per le interviste (quasi delle "istruzioni per l'uso"): *battute di un dialogo*. Questo del "dialogismo" mi pare un punto importante, con quel tanto di relazionale e posizionale (e in tal senso relativistico) che introduce nei testi. Non un'un'avvertenza ma un'intimazione, poi, quella che Calvino rivolge bruscamente nell'81 a un altro intervistatore: «Tutto quello che verrà registrato non vale. Non lo riconosco e non lo firmo» (p. 506). Qui riaffiora la ripugnanza per «questa roba [la parola] che esce dalla bocca, informe, molle molle...» (p. 184), la parola che non fa parte di una precisa "lingua", e in quanto tale estranea all'universo autoriale; ma mi chiedo se non ci sia anche di più, come se il disconoscimento del sé pubblico fosse sempre latente e un istinto alla fuga in qualche modo prendesse il sopravvento quando lo scrittore è strappato al suo mondo, senza che prima siano fissate le regole del gioco. Ma si veda come Calvino risponde a Nascimbeni che gli ricorda di aver dichiarato, in *Collezione di sabbia*, una spiccata avversione all'esplorazione dell'interiorità, *réfrain* che emerge con una certa frequenza: «È una cosa che dico spesso, forse col segreto desiderio di sentirmi replicare: ma no, anche tu sei penetrantissimo psicologicamente. Però questo non avviene mai, cioè nessuno mi risponde così» (p. 594). Manco a dirlo, verrebbe voglia di prendere sul serio quella sua repressa aspirazione, e dimostrare che aveva ragione lui, e non la *vulgata*; ma qualcuno, chissà, avrà già scritto un illuminante saggio sull'argomento. C'è comunque sempre la possibilità che l'autore contraddica radicalmente l'interlocutore, dove questo inclina al luogo comune o incoraggia l'abborrita «pigritia mentale» (p. 652) propria di tanti colleghi scrittori: si direbbe che l'*arrière pensée* tanto più tende a prendere delle distanze, quanto più si estende il potere della "doxa"; una tattica a cui presiede, più o meno inconsciamente, il desiderio di rivendicare e mantenere un margine di indipendenza. E questo meccanismo, questa forma di riserva che rende la pariglia all'Impero della Tautologia (promosso non solo dai *media*, ma dalla critica) risponde, per Calvino, a un principio non solo individuale e privato, se quando Arruga gli riporta le critiche "da sinistra" a Luciano Berio, sospettato di «qualunquismo» per la «disponibilità onnivora» verso ogni forma di espressione musicale, egli osserva: «È pericoloso parlare di queste cose, perché magari allora lui [Berio] cerca di dimostrare il contrario» (p. 505).

Per restare ai testi, ci sono dunque forme di resistenza, così come ci sono fughe in cui riconosciamo, *in nuce*, la deriva del narratore fantastico. Ma sottolineare tutto questo non vuol dire negare l'importanza delle interviste, o delle affermazioni che vi si leggono: al contrario vi sono nel libro molti passaggi su cui riflettere a lungo, non solo (com'è ovvio) sulla letteratura e sui colleghi scrittori, ma in particolare sulla recente storia italiana, passaggi che Barenghi bene evidenzia nell'*Introduzione*. Di che fare diversi saggi e qualche libro. L'importante, però, è tener conto, in via preliminare, che ogni posizione o "battuta" va messa in situazione, e che può essere collegata con altre e sì, anche contraddetta o limitata o precisata da altre ancora (e talora vanno letti pure i silenzi, le omissioni); conta il ritratto che esce, di pagina in pagina, dal libro. Del resto, per questa strada si potrebbe facilmente estendere il discorso a considerazioni di ordine generale, perché relativo è anche il valore che spetta alle cosiddette "poetiche" degli scrittori: chi crede che la letteratura sia una forma di conoscenza, e Calvino è esplicitamente uno di questi (vedi in proposito *Mi piace sperimentare forme nuove*, 1985, p. 607), sa anche che le verità offerte dalle opere non sono riportabili pianamente e integralmente ai programmi e alle intenzioni dell'autore, al suo orizzonte culturale, per quanto raffinato esteticamente o ideologicamente armato. Forse, insomma, lo spiritello contraddittorio che si fa vivo in *Sono nato in America...* ha a che fare, al di là degli umori, con questa nozione, con la consapevolezza di questa peculiarità propria dell'arte.

Tra i tanti, infiniti percorsi possibili al lettore del libro, mi limiterò a due aspetti collegati alla cornice appena abbozzata, che oltre alla contraddizione palese o soltanto minacciata contempla numerosi esempi di variazione, di oscillazione e correzione a se stesso, di allargamenti di campo e *zoomate*. C'era da aspettarselo, dalle «battute di un dialogo» disseminate lungo oltre trent'anni; ma tale è la ricchezza del libro, in questo senso, che facilmente e felicemente ci si può perdere – almeno a me, è capitato questo – tra gli innumerevoli spunti che esso dispensa. Faccio il caso degli autori messi in primo piano, di anno in anno, nelle risposte sulle influenze letterarie e culturali che i singoli libri propongono: nomi che si può fare anche a meno di citare, avendoli già fatti tante volte la critica, da Ariosto a Fourier, da Borges a Voltaire, da Pavese a Nabokov, da Stevenson a Ponge, da Lucrezio a Queneau e da

Collodi a Galileo, Valéry e Verne e via di seguito. Puntualmente, li ritroviamo tutti insieme in queste pagine, in parata: un universo variegato, plurale e anzi, senz'alcun dubbio, eterogeneo, ma che ogni volta trova una sua necessità in motivi e strategie dell'elaborazione letteraria e intellettuale dello scrittore. È chiaro che qui siamo rinviiati al carattere più evidente dell'opera di Calvino, al suo aspetto sperimentale, la costante passione di tentare strade sempre nuove, e insieme all'insofferenza, d'altro canto, a esser bloccato in una categoria, in una maniera o stereotipo. A libro chiuso, però, viene un sospetto: non sarà che quando gli interpreti dell'opera insistono su fasi distinte e sequenziali all'interno della "carriera" dello scrittore – è questa una delle manie della critica – identificando vari momenti di un'evoluzione lineare che trova via via in questo o quell'autore il suo riferimento, non operino a loro volta, sulla scia delle indicazioni che l'autore ha seminato in prefazioni, interviste e interventi (per cui si rammenti l'avvertenza a Camon), una qualche forzatura? Prima il realismo e Vittorini e Hemingway, poi le favole e Propp e poi gli strutturalisti e la "metaletteratura"; sì, benissimo, certamente – ma che barba. C'è qualcosa in questi schemi, in cui si avverte di nuovo l'eco meccanica della tautologia, l'irrigidimento astratto di connessioni e significati dinamici e naturalmente *in progress*. Il fatto è che questa folla di nomi c'è e qualcosa vuol dire, ma è anche vero che in più punti Calvino ci dice di lavorare su tavoli diversi contemporaneamente, seguendo filoni che poi coagulano in determinate opere ma potrebbero riaprirsi o svilupparsi secondo itinerari che si chiariscono (o ingarbugliano) solo strada facendo. Anche qui, è pericoloso parlare di queste cose a partire da luoghi comuni e dalle mode novecentesche: si rischia per l'appunto di indulgere a quella «pigrizia mentale» che il nostro tanto detestava. La mia, ovviamente, è una domanda e non una conclusione, un modo per lasciare aperto un dubbio che almeno non faccia torto all'ironia dell'autore.

Infine c'è la questione dell'autobiografia, davvero troppo ingombrante e complessa perché si possa cavarsela con brevi cenni. Fin dal titolo *Sono nato in America...* invita il lettore a un percorso biografico, e l'ordine cronologico non può che confermarne – e come, altrimenti? – il presupposto. Come scrive Barengi, «l'effetto [...] è quello di un nuovo, grande cantiere autobiografico» (p. XIII); meglio ancora, «un'autopresentazione simile a un prisma rotante che prende forma davanti ai nostri occhi, senza mai consentire una visione completa e stabilizzata». La precisazione mi sembra preziosa: l'insie-

me di questi frammenti allude a una totalità, ma è una totalità mobile, incompleta e instabile; cioè una totalità che dice e non dice, scopre e copre al tempo stesso. Come scrive Luca Baranelli nella *Nota del curatore*, si tratta in realtà, in primo luogo, di una «autobiografia intellettuale» (p. XXVIII, corsivo mio), anche se non vi mancano le notizie di ordine biografico in senso stretto. Ma il tema è complicato e particolarmente suggestivo per una circostanza specifica, a cui lo stesso Baranelli accenna, e cioè che negli ultimi anni in Calvino «invenzione narrativa e verità autobiografica tendono a convergere, se non a coincidere» (Ibidem). Ascoltando lo spiritello paradossale di cui sopra, si è tentati di invertire i termini e parlare di “invenzione autobiografica” e “verità narrativa”; ma sarà meglio non insistere con queste divagazioni e sentire ancora lui, Calvino, stavolta dal libro delle *Lettere*. «Ogni volta che rivedo la mia vita fissata e oggettivata sono preso dall’angoscia, soprattutto quando si tratta di notizie che ho fornito io...»: così Calvino scriveva a Milanini nel luglio del 1985<sup>8</sup>. *Angoscia*: sia pure detto *en passant*, non è un accenno su cui sorvolare. È solo lo scrupolo ostinato dell’*editor* di se stesso, un’*enfasi* umorale oppure, di nuovo, c’è dell’altro?

Non saprei rispondere, ma propendo per la terza ipotesi: entriamo qui in una zona in buona parte da esplorare, incognita e forse non del tutto rischiarabile. Né sappiamo più di tanto dei progetti avviati e incompiuti di cui parlano certe lettere, di quei *Passaggi obbligati* nominati a volte tra i lavori del cantiere<sup>9</sup>. Magari lui avrebbe detto che anche di quelli il significato gli sfuggiva; noi di certo sappiamo che di fronte alle poche pagine di *La poubelle agréé* e *La strada di san Giovanni*, con la loro cristallina bellezza, interi tomi di acclamate opere novecentesche sembrano d’un tratto avvizzire e sgretolarsi. Per chi crede in queste cose – l’invenzione, la fantasia, la verità – qui si apre un vuoto doloroso, una mancanza di quelle che l’ironia, per una volta, non sa maneggiare. È allora giusto che anche il lettore di *Sono nato in America...*, dopo tanto nutrimento e divertimento, si fermi in quel punto, su questa nota dolente e sospesa, risonante di echi memoriali e di progetti interrotti, come se fissare la vita, oggettivarla, fosse per sempre qualcosa che la vita, per l’appunto, non gli poteva concedere, e dovesse restare un progetto sfuggente, anzi una inafferrabile allegoria.

1. M. Barenghi, *Introduzione a Italo Calvino, Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2012, p. XI. D'ora in poi i riferimenti a questo libro saranno dati direttamente nel testo, tra parentesi.

2. I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980 (poi in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, II, Milano, Mondadori, 1995).

3. Luca Baranelli è anche autore della *Bibliografia di Italo Calvino*, Pisa, Edizione della Normale, 2007, nonché, insieme a Ernesto Ferrero, dell'*Album Calvino*, Milano, Mondadori, 1995.

4. Vedi I. Calvino, *I libri degli altri: lettere 1945-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1991.

5. L. Baranelli, *Leone Ginzburg editore*, «L'ospite ingrato», VII, 2002, p. 303.

6. Ivi, p. 299.

7. I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, *Introduzione* di C. Milanini, Milano, Mondadori, 2000.

8. I. Calvino, *Lettere* cit., p. 1538; vedi L. Baranelli, *Nota del curatore* in I. C., *Sono nato in America...* cit., p. XXIX.

9. In proposito vedi la sezione *Pagine autobiografiche* nell'apparato (a cura di M. Barenghi) di I. Calvino, *Saggi...*, II, cit., pp. 3026-3032; e L. Baranelli, *Nota del curatore*, in I. Calvino, *Sono nato in America* cit., pp. XXVIII-XXX.

## Il critico come *voyeur*. Asor Rosa e Scalfari

Il volume della collana dei Meridiani Mondadori che raccoglie una scelta di scritti di Eugenio Scalfari (E. Scalfari, *La passione dell'etica. Scritti 1963-2012*, Saggio introduttivo di A. Asor Rosa, *Racconto autobiografico di E. Scalfari, Notizie sui testi e Bibliografia* a cura di A. Cannatà, Milano, Mondadori, 2012) non è certo passato inosservato, al suo apparire. Né mancò chi seppe scorgervi tratti epocali e movenze intellettuali tale da fargli assumere, agli occhi dei lettori futuri, la funzione di vera e propria *milestone* dei nostri anni, destinati a specchiarsi come in pochi altri prodotti dello spirito: *livre de chevet* al quale tornare, nei momenti di smarrimento o di depressione, per trovare nuovo slancio e sicuro nutrimento. E quanto allo spirito dei tempi: già il titolo presenta una eloquenza non banale, bensì significativa, e il lettore che trovasse generica o appena enfatica l'insegna dell'antologia (*La passione dell'etica*), non ne coglierebbe il nucleo storico: il richiamo alla tradizione filosofica è introdotto dall'urgenza dei sentimenti, come in una endiadi in cui a spiccare è il lato cordiale o, più precisamente, una vena esistenziale che corregge quel tanto di algido e impersonale che è del secondo termine o categoria. Tutto appare rassicurante, corroborante, accogliente.

Eppure si veda come nelle strategie della comunicazione editoriale e nel proporsi del libro si faccia vivo, quasi un serpentello penetrato in un giardino urbano o verdeggiante attico, un che di reificato e inquietante. Esso si annuncia sin nell'esposizione del titolo altisonante, che per via di astrazione sottintende il soggetto (della *passione*) ma così lo esalta (per così dire) silenziosamente, *in absentia*, quasi per contrappasso riducendo l'istanza morale alla coltivazione di un *hobby*. Ma senza attribuire allo squillo del frontespizio troppe responsabilità, è da precisare subito che non sono tanto i testi di Scalfari raccolti nel volume a sfoggiare il carattere d'epoca – questo è accettato, onestamente, ogni volta, dalla pagina giornalistica, a suo modo erede di una nobile tradizione –, quanto l'introduzione che li precede: è questa, firmata da un critico la cui bibliografia vanta titoli con pochi confronti, cioè Asor Rosa, a farsi carico di stabilire (com'è d'obbligo) l'orizzonte di lettura. Ed è questa, senza alcun dubbio, che più colpisce e interessa, sia nella prospettiva dell'era vigente sia in quella, incognita e incombente, dei posteri.

Ma soffermiamoci ancora, brevemente, sulla soglia del libro, il cui impianto propone più di una sollecitante questione. Si sa che è inerente alla dinamica dei “lanci” editoriali accompagnare l’autore i cui scritti sono proposti in nuova confezione con la presentazione di un nome di grido, tale da assicurare risonanza mediatica ma al tempo stesso legittimare, con la sola firma, il prodotto. Non c’è bisogno di dire che in questo caso l’accoppiamento è di ordine quasi titanico, impeccabile nella sua logica verticistica: fin qui, tutto bene. Ma si noti il titolo del saggio, *Il giornalismo e altro, molto altro*: ecco che immediatamente il lettore entra in un universo insieme magniloquente ed ellittico, ridondante e allusivo. Una quota di *suspense* lo fa indugiare, per un attimo; però egli sa già, d’altra parte, che il critico lo guiderà con collaudata sapienza in quella zona non detta: con fare colloquiale, Asor Rosa ci prende per mano, come chi voglia fare una sorpresa: *vedrai, non sai cosa ti aspetta*. Il percorso sarà di certo sbalorditivo, segnato dal plurale e dall’abbondante; strabordante, per meglio dire, dato che tutto quel che c’è nel libro, s’intende, non può stare dentro i limiti angusti di un titolo, non riesce a trovarvi una sintesi adeguata, esonda a destra e a manca. Il gesto, pertanto, è al tempo stesso di ammirata confidenza e di compiaciuta impotenza, e suggerisce che la categoria un po’ triviale e transeunte del «giornalismo» sarà ampiamente bilanciata da quel copioso «altro» che non si nomina, ma proprio per questo si delinea sullo sfondo con una sua muta, seducente, molteplice e incalzante gravità.

C’è poi un altro aspetto da non trascurare. Non meno importante del titolo è la dedica che sotto vi campeggia: *A Eugenio Scalfari*. Di nuovo, un che di eccedente torna a visitare il lettore, che resta perplesso: titolare del libro nonché del *Racconto autobiografico* che, non senza un vezzo autoriale, sostituisce la tradizionale “cronologia”, Scalfari è altresì il dedicatario del saggio che introduce il suo libro medesimo? A fronte del sobrio, classicamente composto assetto dell’opera *ne varietur*, accolta nel canone e già per questo al di sopra di ogni sospetto d’indebita apologia, la proliferazione dei livelli in cui si manifesta il nome dell’autore assume i tratti di una inquietante invadenza, se non l’effetto di una spirale di autoreferenzialità senza controllo; una deriva a cui l’introduttore, a sua volta, si conforma sin dall’inizio, con umile e mimetica dedizione. Ma, in realtà, dedicare il saggio su Scalfari a Scalfari (qui, nel libro di Scalfari) sembra superfluo o di dubbio gusto soltanto a chi

non si lasci catturare dal significato profondo dell'operazione che, in apertura, afferma la propria legge più intima. A un primo livello, la dedica è infatti un gesto amicale, in quanto tale pertinente alla sfera del privato; ma in quanto atto pubblico, essa è un indice culturale. E in questo, essa risponde alla logica che governa il saggio stesso di Asor Rosa, che a farla breve si può dire del *raddoppiamento immanente*. Senza ipocrisie fuor di luogo in una occasione così memorabile ed esposta, insomma, di fronte ai posteri il critico si stringe affettuosamente all'oggetto del proprio discorso, a quello che *comme il faut* e ogni volta egli definisce con la maiuscola, l'*Autore*: si tratta infine (e non dobbiamo dimenticarlo – né potremmo) dell'omaggio che proviene da un intellettuale con una formazione e una storia ideologica di orientamento marxista, e tanto di militanza "extraparlamentare" ed ex-operaista; formazione e storia del tutto differenti e anzi remote da quelle di Scalfari, com'è lo stesso critico a sottolineare (p. XIV, *Il punto di vista*): «la storia dell'Autore e dell'Introduttore di questo libro non avrebbero potuto essere più diverse». Il valore aggiunto dell'introduzione parrebbe, quindi, risiedere proprio nell'alterità dell'introduttore, ragion per cui – in apparente contraddizione con quanto si è appena notato – sarebbe la *differenza* a fondare il «saggio introduttivo», ovvero la posizione del critico rispetto ai testi dell'Autore. In cosa consisterebbe tale differenza (la garanzia fondante la canonizzazione in vita dell'Autore), a chi legga in lungo e in largo *Il giornalismo e altro, molto altro* non è dato d'acchito capire; in compenso, non si può ignorare che il discorso assume, a questo punto, una valenza politica: il patto siglato dalla dedica andrà letto entro tale cornice, e tanto per quel che vi è detto, che per quel che viene taciuto.

A livello di metodo, il primo paragrafo del saggio contiene numerose proposizioni degne di attenzione, e tra queste ce n'è una, in particolare, che la dice lunga sul tema della Differenza. Dopo aver evidenziato le divergenti storie personali dell'Autore e sua, Asor Rosa rivela che essi (Introduttore e Introdotta) «non hanno mai, o quasi mai, smesso di guardarsi nel corso degli ultimi decenni, con un'attenzione rilevantemente maggiore, com'è ovvio e com'è giusto, da parte dell'Interprete nei confronti del suo Autore» (p. XIV). Per quanto asimmetrica (e anzi proprio per questo), tale incoercibile, reciproca insistenza dello sguardo presuppone un'attrazione non priva di complicità, un'intimità a distanza che investe di significati ulteriori il rapporto tra i due

portatori di Maiuscole, adombrando una dimensione ambivalente e tutta da esplorare dell'alterità: ma bisogna invece registrare, a questo proposito, una certa evasività del critico, una reticenza che si potrebbe azzardare sia, a suo modo, esemplare. Le intenzioni dichiarate suonano poco convincenti, così come l'approfondimento della (sbilenca) reciprocità degli sguardi non va oltre, nelle parole di Asor Rosa, una fenomenologia di piccolo cabotaggio, riduttiva rispetto alle ambiziose premesse (tutto quell'*Altro* che stava nel *Molto*, *molto...*): «Anche su questo versante del punto di vista [...] la facoltà che emerge di più è quella dello sguardo: per capire bisogna guardare, e poi, dopo aver guardato, vedere; ed è quello che io mi proporrei fundamentalmente di fare, anzi di continuare a fare, come ho fatto (o penso di aver fatto) nel corso di tutti questi anni» (Ibidem). Questa, sotto l'apparenza di una ovvietà ottica, è a *veder bene* una dichiarazione di metodo, una poetica e una ermeneutica, in un sol colpo. Se nei melensi e un po' goffi giri di parole le capacità conoscitive del gioco di sguardi – in cui si capisce benissimo ch'è in gioco qualcosa di decisivo, di portata forse storica – non decollano, e restano per il momento in latenza (e, anzi, quasi disinnescate *ab initio*), è lecito il sospetto che si tratti infine di tergiversazioni tattiche, che non fanno che prolungare e opacizzare la relazione tra Introduttore e Introdotta, senza nulla dirci di quel rapporto che s'intuisce di cruciale importanza sul piano ideologico: tocca a noi, dunque, farci interpreti di quei lunghi anni di sguardi. Sempre nel primo paragrafo, poi, Asor Rosa c'informa che procederà con «prudenza esegetica» (p. XI), il che sembrerebbe riflettere una posizione di cauta distanza dall'oggetto del proprio discorso; ma poco dopo, ecco che il critico avverte, con parole altrettanto inequivoche, che il suo «intento precipuo» è senz'altro quello «di mettere in luce quanto i testi stessi contengono e propongono: tenendo fede perciò – per lo meno il più possibile – a quel credo critico cui io stesso sempre più mi attengo, per cui l'“interprete” è in primissimo luogo un “esegeta”, un disvelatore di sensi, un fedele (si fa per dire, naturalmente) interprete dei pensieri altrui, e soltanto in secondo luogo (se mai) un “commentatore” più o meno arguto dei medesimi».

Ora, come ha capito sin dalle prime pagine il lettore di *Passione dell'etica*, la sola espressione davvero fuori posto, in questa dichiarazione, è (a parte l'aggettivo *arguto*, forse un refuso) quel «si fa per dire, naturalmente» in parentesi: la modestia è estranea non meno della prudenza allo spirito del

«saggio introduttivo», e soltanto la fedeltà dell'Interprete è quello che conta, come testimonia la modalità stessa del “disvelamento” dei sensi proposta dal saggio, *streak-tease* critico che a tanto guardare procura la finale e meritata *jouissance*. Diciamolo subito e senza perifrasi, allora: per comprendere la fedeltà dell'Introduttore non importa seguirlo per le decine di pagine in cui egli illustra fasi e fondamenti dell'opera dell'Introduttore, attraversando la «mole gigantesca di pensiero» (p. LIV) che si addensa nel saggio, né apprendere come «il mercuriale si trasformò in saturnino, restando mercuriale» (pp. XXX-XXXI, con richiamo a Calvino), o apprezzarne la personale e tarda declinazione dell'illuminismo; è più che sufficiente, in effetti, verificare come egli si ponga davanti al suo compito, ovvero in che modo guardando veda (e viceversa).

Basteranno pochi esempi. Il primo passaggio, che si potrebbe anche dire supremo per via delle entità chiamate in causa (e dove, a veder bene, è riecheggiata una celebre frase di Einstein), è questo: «Credo – scrive Scalfari – che il nulla sia l'ombra di dio e che il divino sia dovunque, nel filo d'erba, nella rosa, nel passero, nel leone, nell'uomo. In questo ho fede»; al che chiosa Asor Rosa: «Parole che l'Interprete rinuncia a commentare, perché parlano da sé». (p. LVIII). Lo stesso, infatti, potrebbe dirsi di quelle del critico ma, come si vede, la fedeltà e la rinuncia sono in stretto rapporto fra loro; il disvelamento si precisa come tautologia, resa senza condizioni, in quanto non si dà alcun Oltre della parola d'Autore. Meglio non è umanamente possibile fare. Ma non manchi di notare, d'altra parte, che l'Introduttore si sofferma sul «dialogue philosophique» (p. XXXVI) di *Alla ricerca della morale perduta*. Richiamandosi a Diderot, scrive Asor Rosa, «L'Autore sostiene che solo una forza istintuale possente – non la ragione, non il sentimento – può tenere insieme le parti che altrimenti potrebbero selvaggiamente scontrarsi e disgregarsi [nell'uomo]. E, naturalmente, ragionando in termini più generali, è l'istinto di sopravvivenza della specie il “fondamento della morale”, è esso “che detta le regole, è da esso che promana la necessità della legge [...] La ragione entra in gioco per scegliere i modi più efficaci affinché quell'istinto produca i voluti effetti [...] Insomma, gli istinti ordinano, la ragione sceglie i modi, la volontà li trasforma in azioni”» (pp. XXXVII-XXXVIII). *Naturalmente*, e perché mai? Si chiede l'ingenuo lettore. Ebbene, l'Introduttore qui concede che «su questa posizione scalfariana si potrebbe discutere a lungo», ma poi

tutto quel che gli interessa sapere «è se essa s’inserisca oppure no nel sistema scalfariano», e la risposta è la seguente: «A me pare che questo accada perfettamente» (Ibidem). Poteva essere altrimenti, se l’orizzonte dello sguardo coincide così mirabilmente con quello del proprio oggetto?

La (tauto)logica del “disvelamento” riproduce coerentemente i «sensi» del testo, non si dà cesura ma raddoppiamento tra il lavoro dell’Introduttore e quello dell’Introdotta. E in linea con questa posizione gnoseologica, si noti bene, è anche il rilievo attribuito a Eros nelle battute conclusive del saggio: non tanto perché è lo stesso Introdotta, come si può facilmente immaginare, a decretare nell’Eros il «fulcro del ragionamento» (p. LV), ma perché il suo dominio era già implicito nel gioco di sguardi che abbiamo incontrato nel paragrafo inaugurale, di cui il saggio non è che l’estensione (secondo la concezione di Asor Rosa, *esegesi*). Ma soprattutto, è tramite il livello erotico, nell’accezione più alta e nobile (inutile precisarlo), che si apprezza la valenza *politica* del saggio introduttivo, a cui si accennava all’inizio. Per un marxista del versante non ortodosso come Asor Rosa il processo di svelamento dei testi poggiava, una volta, sui fondamenti del pensiero critico, volto a demistificare l’ideologia degli autori per accertarne le verità storiche, per così dire estorte alla tradizione degli avversari, borghesi come Mann per esempio. Ora siamo, invece, agli esercizi di ammirazione per chi, perseguendo un suo «credo rimasto a lungo, almeno in Italia, sostanzialmente elitario e minoritario, come quello liberaldemocratico», ha negli anni «prima sfiorato e coltivato e poi conseguito un’audience [...] di massa» (p. XXI). E qui siamo al Dunque: il colpo di fulmine che magnetizza lo sguardo ha il proprio movente in questa zona attraversata da ardenti speranze e tremende delusioni novecentesche: quel che la parte dell’Interprete (sempre in ritardo nei suoi tentativi di egemonia, sempre illusa e delusa dalla Storia che avanza) non ha saputo fare, è infatti ciò che, a veder bene, ha realizzato l’Autore, conseguendo infine la meritata *audience*. Di qui l’ammirata contemplazione riaffiorante nei passaggi in cui Asor Rosa mette in risalto il carattere di «esercizio intellettuale altamente energetico» (p. XII) dell’attività di Scalfari, definito anche «il robusto atleta del giornalismo liberaldemocratico» (p. XXXI). Potenza di Eros, naturalmente. Grazie a essa l’illuminismo ci rivolge forse, dalle pagine di *Passione dell’etica*, un ultimo atletico sguardo – così struggente, perché insieme *atletico* e *ultimo*.

Nota Asor Rosa che in epigrafe a *Un viaggio* di Scalfari sono riuniti Pascal, La Rochefoucauld e Nietzsche: «Tutti e tre, sebbene, com'è ovvio, in modo diverso, – egli commenta – si ravvolgono e sviluppano intorno alle domande: chi siamo? come siamo? perché ci siamo? dove andiamo?» (p. XXXI). Così noi, nel riporre il Meridiano, a nostra volta ce ne congediamo ripensando alla domanda che, proprio a queste medesime, aggiunse una volta Woody Allen: «...e chi ha ordinato la cotoletta?»

## La perseveranza: Cristina Alziati

Più di un anno è trascorso dalla sua pubblicazione e a *Come non piangenti* (Marcos y Marcos), seconda raccolta poetica di Cristina Alziati – la prima, *A compimento*, è del 2005, edita da Manni –, non sono mancati, nel frattempo, i riconoscimenti. Basterà ricordare l'importante Premio Pozzale – Luigi Russo, raramente attribuito a poeti; e del resto, fin dalla quarta di copertina del libro un autore affermato e competente come Fabio Pusterla dichiarava (e rare sono anche dichiarazioni del genere): «Non vedo in Italia molti poeti in grado di tenere il passo di Cristina Alziati».

Neanch'io, lo dico subito, ne vedo molti. Ora, potrebbe anche darsi che Pusterla e io non siamo ben aggiornati, o che siamo afflitti entrambi da una qualche forma di miopia; ma credo che il «passo» di Alziati colpisca davvero il lettore per la sua perentoria andatura, di chi sa dove vuole andare. E credo, anche, che questo avvenga perché chi ha scritto le poesie di *Come non piangenti* ha fatto i conti con se stesso, lucidamente, ma i conti li ha fatti anche con chi è venuto prima; e ha saputo scegliere, quindi, i propri maestri. Ma su questo, più avanti; e non vorrei scoraggiare il lettore, dopo averlo invitato ai versi di *Come non piangenti*, ma un'osservazione di ordine generale che mi sento di fare, in prima battuta, è che questo non è un libro facile. Anche qui, non sono il solo a dirlo: alcuni recensori infatti hanno parlato, pur lodandolo, di libro “difficile”, e per un discorso critico si può anche partire da questa annotazione; è un punto di partenza come un altro, che non è il caso di sopravvalutare ma nemmeno di addomesticare. Vorrei anche precisare, però, che se per difficoltà intendiamo una opacità procurata, un oscuro simbolismo o una provocazione avanguardista, non di questo si tratta per *Come non piangenti*. «La poesia è in quanto poesia oscura, è oscura perché è poesia», ha osservato Paul Celan, e per la “non facilità” del libro di Alziati è a quest'ordine di idee che bisogna riferirsi e non a categorie preconcrete.

Provo a spiegarmi. Tra le ragioni (o le circostanze) della difficoltà del libro, si potrebbe indicare, di primo acchito, la formazione filosofica di chi l'ha scritto; e certo, è questo un fatto che ha in sé un suo rilievo, nell'attuale panorama poetico italiano, né c'è dubbio che circoli un pensiero in movimento, in queste

poesie. Ma è forse meglio dire che la scrittura poetica risveglia e mette in movimento il pensiero, senza esser propriamente “filosofica”. Si tratta di capire come lo fa, con quali strumenti poetici.

Come: uno dei modi è quello, innanzitutto, con cui maneggia il tempo. Lasciamo allora da parte il lessico o i metri, e concentriamoci su questo punto: c'è in *Come non piangenti* un trattamento del tempo che recalcitra a una lettura piana e che, sì, fa in effetti problema, in quanto non corrisponde agli *standard* della poesia di stampo lirico. Intanto va osservato che le poesie parlano del tempo in senso proprio, letterale: lo nominano a più riprese e in varie versioni: il tempo *che implode*, il tempo *senza tempo*, il tempo *redento*, il tempo *abbandonato*, il tempo *archimedeo*, il *distempo*... Insomma il libro è abitato, popolato da una pluralità di tempi; e già da questo si capisce che per Alziati non è sufficiente dire (come per buona parte dei poeti) che il tempo dell'io, del soggetto, è l'unico tempo o comunque il tempo privilegiato della scrittura. Ma vediamo, in concreto.

All'esperienza dell'io, beninteso, rimanda pur sempre l'insieme dei versi: anzi c'è nel libro, diciamolo senza tanti preamboli, una sezione che spicca per una sua dura e nitida consistenza e dice una vicenda personale e dolorosamente lacerante: lo dice attraverso una sequenza di stanze o “stazioni” che più che a un diario, fanno pensare a una *suite* o alto oratorio per voce recitante: *I riccioli della chemio*. È questo, nel suo sviluppo, un piccolo e densissimo poema e uno snodo essenziale della raccolta. Lo sguardo che qui guarda al mondo come da un'altra parte ha viaggiato molto di più che se avesse pellegrinato per anni e anni, e più lontano di quanto riusciamo a sperimentare nel nostro mondo ordinario (viene in mente, per questo ritorno da una distanza e per la chiamata a raccolta di forze che vi si condensa – «risorgi», è il verbo – il terzo movimento del Quartetto op. 132 di Beethoven). Una cesura profonda è intervenuta nell'esistenza e senza il passaggio che ne rende conto il libro perderebbe una sua colonna portante; tuttavia, quel passaggio non è semplicemente inserito nella raccolta, bensì ricompreso in un discorso più ampio, molto articolato e internamente calibrato, quale le varie sezioni disegnano e scandiscono. Ed è proprio per questo suo lungo itinerario e per come esso si condensa e sviluppa, che l'esperienza soggettiva adombra un luogo che avanza di molto il piano dell'io, né ha veramente a che fare con i consueti lamenti sulla finitezza o sul carattere transeunte, effimero dell'esi-

stenza. Ridurre a questa prospettiva il discorso dei *Riccioli della chemio* (e del libro) equivale, io credo, a tradirne il nucleo più intimo, là dove l'io e l'altro, soggetto e oggetto, mondo interiore ed esterno, natura e non-natura ingaggiano una dura battaglia, la lotta impietosa del riconoscimento, il trauma dell'assenza e dello spaesamento, vissuto in modo radicale e senza indulgenze. Ne cito un breve e intenso passaggio:

Come vuoi che racconti dei mesi  
di quello strano straordinario inverno  
di gemme anche quassù, e sole  
fra i rami nel dicembre, quando il manto  
di neve ero io, io la corteccia glabra  
lo scricchiolio del gelo nelle ossa – per quale  
voce straordinaria dirti l'inverno,  
quando l'inverno ero io?

Se d'altro canto guardiamo meglio nel tempo dei versi, quale si configura nel libro, troviamo che la pluralità di tempi non è una questione di nomi, ma riflette una stratificazione, rispecchia dimensioni non omogenee. Lo strato (diciamo così) esistenziale interagisce con altri, è soggetto (ogni volta) a un confrontarsi e a un divenire. È perciò necessario interpretare l'insieme, compiere un doppio movimento: disarticolare e distinguere ma anche riunire, ricongiungere.

Un fatto che balza agli occhi in *Come non piangenti*, allora, è il frequente riferimento, non ostentato ma calato nelle pieghe interne dei testi, a luoghi reali e a fatti storici del presente, del nostro spazio-tempo; più precisamente, richiami a luoghi e fatti in cui la storia dei nostri giorni si mostra nella sua quotidiana e inveterata violenza («una è la storia/ che ci crepa»), in cui il male è al centro della scena nelle sue cangianti e molteplici forme. La presenza diffusa del male: anche questo fa parte dell'indocilità del libro a farsi ricondurre a modelli consueti, della sua intima riluttanza alla conciliazione; come nei *Riccioli della chemio*, è nell'arduo confronto-scontro con il negativo che la scrittura si mette in moto, che si conquista una sua ferma pronuncia. Ma torniamo alla dimensione del tempo, e più precisamente alla sua configurazione storica: eventi che hanno segnato il secolo scorso, emergenze da un passato anch'esso di crudeltà e di orrore non redento, in *Come non piangenti*

riaffiorano lungo una linea di continuità – cioè su un *tempo lungo* – che riallaccia lo ieri all’oggi: ecco allora, da una parte, Gaza, le periferie di Nairobi, Roma A. D. 2007 (lo sgombero di Tor di Quinto), ma anche le Fosse Ardeatine, Auschwitz, Berlino 1919 e Parigi 1961 (le “ratonnades”). Ciò da cui vorremo distogliere (oggi) lo sguardo e quel che è dimenticato sono rimessi in circolo, si noti bene, *contemporaneamente*: come avviene in uno dei testi più rappresentativi della raccolta, che non a caso s’intitola *Adesso*. Il senso del titolo ellittico e insieme totalizzante è racchiuso forse nel cerchio di quella emergenza, nella ferita in cui e per cui il male di ieri rivive (ed è lasciato rivivere in un oblio perpetuo) nell’oggi. Analizzando lo svolgimento della poesia, si nota poi che le prime due strofe sono al passato («Hanno mandato armi e ruspe...», «Hanno rassicurato i cittadini...»), poi si passa al presente («Posso indicarti i luoghi e il giorno»), e dalla terza persona plurale si passa alla prima singolare, dove il soggetto plurale è, per dirla brechtianamente, di “quelli che stanno in alto”, a cui si contrappone un io senza nome, uno che sta in basso e guarda passare sul filo della corrente i corpi degli assassinati. Nel presente insomma è rivissuto, per così dire in diretta, il passato: il massacro nazista prima, quello degli algerini poi. «Compio ora gli anni della terra offesa» è il verso che chiude il testo, identificando il tempo individuale con quello collettivo; collettivo ma non di tutti, bensì di una parte, la parte *offesa* nel silenzio di quei cittadini del cui consenso la violenza è agente e garante.

L’*adesso* del titolo vale insomma per un tempo riassuntivo, singolare e plurale, privato e pubblico, che attraverso le varie fasi della composizione viene qui a rivelarsi, per così dire, nella sua natura, tragico, carico d’ingiustizia, di crudeltà, di sopraffazione. Ma è in quel tempo che l’io prende la parola, è questo il tempo-*ora* della poesia. E lì non c’è vero progresso, semmai la storia si manifesta come negazione, continuità nell’oppressione: siamo in una zona estrema, senza alibi o vie di fuga, e al lettore tocca affrontarla e, certo, trovarsi in difficoltà. Il senso del tempo-ora resta incomprensibile, indecifrabile, assurdo nella sua efferata e inconsapevole contemporaneità, se non ci si pone da una prospettiva particolare, non solo “dal basso”, come prima dicevo, ma da un’angolazione attiva e non contemplativa, interpretante e per così dire inquietante, almeno per quanto la poesia può attivare in noi risorse nascoste, aprire vie incognite, ridestare zone soggette alla dimenticanza, dove “dimenticanza” è anche (e forse soprattutto) la memoria inerte e narcotizzante

dei calendari ufficiali, del ricordo *bi-partisan*, del passato sfruttato per addomesticare il presente; o forse, ancora più in profondo e in peggio, la dimenticanza è quella di noi a noi stessi in quanto esseri umani e in quanto tali (si era detto, un tempo) fratelli. La “non facilità” di *Come non piangenti* è radicata in questo nodo doloroso di tempi, nell’intreccio tra una continuità subita e una discontinuità evocata in assenza, tra risveglio e dimenticanza; ed è ponendosi da questo punto di vista che possiamo scorgere con più evidenza la linea o meglio la tradizione in cui questa poesia s’inserisce, che non è una tradizione facile, anch’essa, ma nemmeno può essere banalmente denominata “civile” o “impegnata”, etichette che non dicono molto più di niente.

Per dar seguito a quest’ultimo spunto, abbozzando un discorso sulla tradizione ora evocata, occorre guardare a un tempo ulteriore, a un’altra dimensione propria del libro, che ne specifica più chiaramente l’orizzonte semantico e stilistico. Nell’ottava composizione dei *Riccioli della chemio* c’è un passaggio che recita: «...dentro/ ciascuna ora del mondo senti/ gemere il tempo del tempo che resta». Ebbene, come si può definire questo paesaggio temporale? E di che genere sono, il tempo che “gema” e quello che “resta”?

Il passo è particolarmente significativo, in quanto si collega direttamente all’espressione che fornisce il titolo al libro («Come non piangenti», citazione da Paolo, *Corinzi*, I, 7, 29-32). Con tutta evidenza il paesaggio che abbiamo di fronte è di ordine propriamente escatologico (e una citazione, in latino, dal libro dell’*Apocalisse* è in un’altra poesia): è il tempo “abbreviato” (Diodati), quello che in Paolo secondo una versione letterale “imbrogliava le sue vele”, espressione del gergo nautico per il momento topico della nave che raccolte le vele giunge, per abbrivio, al porto. Questo tempo ultimo non si fa impigliare nel tempo lungo: è tutto dentro l’orizzonte della fine e non c’è spazio per l’elegia (bisogna prepararsi a lasciare la nave); l’invito è a stare nel presente vigilando, anzi vorrei dire – attualizzando – a militare. Il passo di Paolo è questo: «Questo vi dico, fratelli: il tempo ormai si è fatto breve; d’ora innanzi, quelli che hanno moglie, vivano come se non l’avessero; coloro che piangono, come se non piangessero e quelli che godono come se non godessero; quelli che comprano, come se non possedessero; quelli che usano del mondo, come se non ne usassero appieno: perché passa la scena [*skema*, figura] di questo mondo». Ma il passo a sua volta interseca, nel verso citato (per il “gemere” del tempo), un altro di San Paolo, dalla lettera ai *Romani*, 8, 19-

26, dove si dice che «tutta la creazione *geme* e soffre fino a oggi nelle doglie del parto; essa non è la sola, ma anche noi, che possediamo le primizie dello Spirito, gemiamo interiormente».

Lo scenario di fondo, quale si rivela in questa luce, è dominato dalla “caducità” a cui la natura, e noi con lei, è sottomessa, con sofferenza; e la natura, che ha a che fare con la bellezza, è molto presente nel libro di Alziati, dove ad alberi, fiori e animali è affidata una quota importante del messaggio (a fare una rassegna di queste presenze, si fornirebbe un memorabile elenco di apparizioni). Ma dir questo non basta (come non basta nominare l’*Apocalisse*, se non si rammenta altresì il *Cantico dei cantici*): la prossimità della fine restringe e intensifica il tempo, e il gemere parla della sofferenza nel tempo, eppure non possiamo limitarci a questa constatazione. Nel tempo c’è altro. C’è una dimensione che riguarda il presente in quanto apertura al nuovo, al “non-ancora” che filtra con silenzioso e stupito rapimento nello spazio avventuroso dell’ora. È un paradosso, per cui solo nel tempo ristretto può schiudersi un varco, un inizio - è questo il senso della ripresa, nel libro, di *Ordet*, il film di Dreyer? In *Romani* 8 si legge anche: «Ora, ciò che si spera, se visto, non è più speranza; infatti, ciò che uno già vede, come potrebbe ancora sperarlo? Ma se speriamo quello che non vediamo, lo attendiamo con perseveranza». Giunto a questo punto, esito a entrare nel merito dell’interpretazione di luoghi così alti e ipercommentati del discorso biblico: per tacere dei precedenti, si va da Barth a Benjamin, da Taubes al recente Agamben. Tale è il contributo che si è addensato intorno ai testi paolini che in una recensione sarà meglio astenersi dall’entrare in questo discorso, senza neppure sfiorarne le implicazioni. Restando a distanza, mi limito a ricordare che a partire dal tema della caducità e del “come se” si possono dare soluzioni e proposte molto differenti, sia sul piano dottrinale o esistenziale che su quello propriamente politico (è il caso di Benjamin e Taubes): l’invito tratto dal passare del mondo si può leggere come diretto al distacco dalle cose terrene, al disimpegno o a una sospensione del giudizio, ma anche in un senso molto diverso, sovversivo e irriducibile alla contemplazione di quel che è (per Taubes c’era addirittura in Paolo una intenzione “anti-imperiale”): a militare, dicevo prima, a scegliersi una parte. Dal tempo abbreviato può allora venire un avviso di novità, di discontinuità, e così aprirsi uno spazio conoscitivo (di sé e del mondo; di sé

nel mondo.) Quel che prima dicevo il “non-ancora” non è che la traccia incerta dell’utopia, il riflesso di un possibile diverso approdo o conquista. Quanto alla poesia di Alziati, non è forse un caso che un suo poeta di riferimento, oltre a Brecht, sia per lei Franco Fortini, che proprio a quel passo della lettera ai Romani sulla creazione si richiama in versi testamentari compresi in *Composita solvantur*, l’ultimo suo libro.

In conclusione, due appunti di ordine generale. Il primo a proposito della difficoltà: fare esperienza di una diversa dimensione del tempo, del suo stratificarsi e imbrogliare le vele, cioè rivoluzionare il nostro senso corrente del tempo, non può avvenire senza un elemento di rottura, una forzatura della normale *consecutio temporum* e della stessa lingua della poesia. Il libro di Alziati appartiene a un filone della sensibilità, a una tradizione che scommette sul cambiamento, e per questo non offre comode tregue al lettore. Per questo *Come non piangenti* non poteva essere un libro facile.

La seconda è che non pretendo, con queste mie annotazioni sul tempo, di aver minimamente reso conto della ricchezza del libro, anzi mi accorgo di averne trascurato parti essenziali. Come vi sono intrecci di tempi, anche vi sono intrecci di voci: voci interiori, voci di altri poeti, di assenti. L’asciutta pienezza e maturità di *Come non piangenti* si dirama in tanti percorsi interni; e se è vero, infine, che il male della «storia che ci crepa» è pervasivo nelle sue pagine, proprio per questo da quelle pagine ci viene un invito a vedere insieme il «dono» e l’«offesa», così come in un verso, in uno stesso verso, leggiamo: «e provo intero il dolore, so la gioia intatta». Il dolore *intero*, ma anche la *gioia*. A questo libro è lecito nominare una parola che altrove suona come una parodia, priva di senso: la troviamo in una poesia dedicata a Etty Hillesum (*Tracce II*):

*Non riesco a inginocchiarmi, scrivevi  
e hai portato, dentro i giorni dannati dei campi,  
per proteggere dio una gioia.*

Forse pregare fu quello – le tue ginocchia,  
ossa d’ombra sulla pietra, e tu  
per questa terra a camminare in volo.

Per come io leggo *Come non piangenti*, si tratta qui di una gioia interamente e solamente umana e mondana, quella che per Benjamin dovrebbe guidare gli uomini nel necessario cambiamento del mondo. Provare ad ascoltare il gemito della natura e nello stesso tempo (il nostro tempo) mantenere intatta la promessa di quella gioia è la pretesa che fonda la militanza e la perseveranza di Cristina Alziati, e senza quella pretesa, credo, non capiremmo la sua poesia, e non solo quella.

2012

## A lezione da Maggie. In quattro tempi

(*Uno.*) Nel suo libro di memorie *Hitch 22* (ed. it. Torino, Einaudi, 2012) Christopher Hitchens, nato nel '49, racconta un episodio avvenuto alla metà degli anni '70. Attivista di sinistra, marxista eterodosso e brillante esponente della *gauche* oxoniense, Hitch si trova alla Camera dei Lord dove viene presentato il libro di un Pari e dove sopraggiunge, da poco eletta leader del Partito Conservatore, Margaret Thatcher. «Mi sentivo refrattario alla signora Thatcher per molti aspetti, – scrive Hitchens – dal momento che con tutto il suo irrefrenabile sostegno al “libero mercato” sembrava essere una convinta alleata del regime colonialista bianco, autoritario e protezionista della Rhodesia» (p. 224). Avviene così che proprio sul tema della Rhodesia si accende una discussione tra i due: Hitchens è convinto delle proprie ragioni, ma la futura Iron Lady «continuò a difendere il suo sbaglio con un'energia talmente implacabile che alla fine le diedi partita vinta e accennai anche un inchino per sottolineare la mia rinuncia». E qui viene il bello, perché la Thatcher se ne esce a questo punto con una sorprendente richiesta: «No, – disse lei – si inchini *di più!*»; e quando l'interlocutore obbedisce, tuttavia essa ancora non si accontenta: «No, no [...] *Molto di più!*». Questo il finale dell'incontro:

Aggirandomi fino ad arrivare alle mie spalle, scopri le sue batterie e mi percosse sul fondoschiena con il giornale parlamentare che aveva arrotolato a forma di cilindro dietro di sé. Ripresi la posizione con una certa goffaggine. Mentre si allontanava, si volse per gettarmi un'occhiata sopra la spalla e fece un quasi impercettibile ancheggiamento mentre pronunciava le parole: «Birichino!» (p. 224).

Hitchens accenna poi a come la serata a Westminster anticipasse, quasi in una micro-allegoria, gli imminenti successi della Thatcher, che di lì a poco «intimidì tutti i maschi che avevano avuto in precedenza posizioni di leadership nel partito sostituendoli con strumenti flessibili» (*Ibidem*); e aggiunge una considerazione che per l'esser in chiusa di capitolo, precludendo elitticamente a futuri sviluppi, acquista un peso più generale: «...E il peggio del “thatcherismo”,

mentre cominciavo a scoprirlo per gradi, era un rimescolio che sotto traccia mi pungolava i visceri: la molesta, ma incancellabile sensazione che su qualche tema essenziale lei avesse ragione» (Ibidem).

Libro godibile e convincente nella prima parte, con il ritratto della famiglia e degli ambienti della formazione dell'autore, *Hitch 22* nel prosieguo perde smalto e scivola progressivamente sul piano del giornalismo predicatorio, che conduce il lettore, attraverso la *fin de siècle* e l'inizio del secondo Millennio (visti questi in chiave prevalente, se non esclusiva, di "geopolitica"), sino alle soglie della prematura fine di Hitchens, già gravemente malato al momento in cui ne intraprese la scrittura (scomparve nel dicembre 2011, a 62 anni). Con ciò, tutto l'insieme è a suo modo esemplare, e non solo e non tanto per i contenuti manifesti e le opinioni del giornalista, ma in primo luogo per la parabola che espone, e per la galleria di ritratti che ne trama lo svolgimento, in cui il brio estroverso, da esperto affabulatore, e l'ampiezza di riferimenti (di ordine letterario, storico e ideologico) di Hitchens innescano dialettiche che trascendono il piano soggettivo (le sue stesse intenzioni e premesse), sorvolando il crinale epocale nei suoi luoghi più esposti e controversi. Quanto ai temi "essenziali" su cui la Thatcher aveva (o avrebbe avuto) ragione, invece, essi restano indefiniti: nonostante l'ampio spazio dedicato in *Hitch 22* ai temi politici, non è detto in modo esplicito quali essi siano, anche se dalla svolta del cambio di cittadinanza, il "salto del fosso" con cui Hitchens diventa americano (e in genere osserva il mondo virare nel settembre 2001), possiamo intuire quanto basta. Il cuore del libro è comunque negli anni di *Yvonne* e del *Commandante* (la madre e il padre di Hitchens), e poi nel periodo di Oxford: a quegli anni va ricondotta anche, a veder bene, la genesi della «sensazione» avvertita dopo la sculacciata di Thatcher. Per chi è passato da quelle pagine, infatti, non è difficile intendere come l'episodio s'inserisca in un contrappunto di ordine sia psicologico che sociologico che è parte integrante, e forse elettiva del suo significato: se la generazione del '68 può specchiarsi nella vicenda del figlio ribelle di una madre frustrata, tenera e discretamente trasgressiva, che muore suicida insieme all'amante in un hotel di Atene, e di un padre che incarna *ethos* e valori della Royal Navy, la Signora di Ferro interviene a ristabilire l'ordine infranto, assumendo il ruolo dell'educatrice inflessibile – era prassi rituale nelle scuole del Regno bersagliare di nerbate il posteriore degli allievi, un tempo – che non fa sconti e agisce sui sensi di colpa dei "birichini".

(*Due.*) Lasciamo Westminster e Hitch, ora, ma restiamo a Londra, dove dalla fine degli anni '30, ovvero dai tempi dell'*Anschluss*, abita fino al trasferimento a Zurigo nell'88 Elias Canetti. Insediatasi Thatcher al governo, il vecchio intellettuale – nato nel 1905, Premio Nobel nel 1981 – osserva con sgomento e sarcasmo quanto stava avvenendo nella società inglese. Così commenta, retrospettivamente, in *Party sotto le bombe* (ed. it. Milano, Adelphi, 2005):

[...] una setta di arrampicatori in abito gessato – che si attribuivano il titolo di *busy executives* e cercavano di depredare la madre patria di ciò che un tempo quest'ultima aveva carpito a tutte le contrade del globo – si diffuse nel Paese. L'Inghilterra decise di saccheggiare se stessa e impiegò a tale scopo un esercito di yuppies. Come ricompensa paradisiaca, ma nell'aldiqua, venne promessa una casa a tutti. La gente si mise di buzzo buono e, con foga davvero poco inglese, ottenne qualche successo. Lo Stato dichiarò orgogliosamente che non si sarebbe più fatto carico di nulla: ciascuno si sarebbe preso cura di sé, e chi mai, d'altronde, si metterebbe a spazzare la strada altrui! [...] In brevissimo tempo la nuova parola d'ordine fu: *Io per me*, e gli altri vadano al diavolo. Si scoprì allora – e con stupore, devo ammetterlo – che l'egoismo, non meno dell'altruismo, si presta a diventare oggetto di predica. Al ruolo di sommo apostolo nel Paese assurse una donna, la quale opponeva regolarmente il proprio rifiuto a qualsiasi iniziativa destinata agli altri; per gli altri tutto era troppo dispendioso, per se stessa nulla lo era abbastanza. Acqua, aria, luce vennero messe nelle mani degli uomini d'affari – e lì, a seconda dei casi, prosperarono o fallirono. Il più delle volte fallirono. [...] Grazie a lei molte città andarono in malora. La qualità delle scuole decadde affinché i ragazzi imparassero per tempo a contare solo su se stessi e diventassero spietati. Le proposte che altri personaggi pubblici avevano avanzato a malincuore – giacché la parte migliore del cuore qualcosa da dire ce l'aveva ancora – furono subito tradotte in realtà senza tanti giri di parole. Poiché ogni uomo inclina alla grettezza, cui rinuncia solo con una certa fatica, un respiro di sollievo attraversò il popolo inglese, che di colpo si sentì autorizzato a essere abietto come gli altri popoli, guadagnandoci per giunta lodi sperticate (p. 194).

All'autore di *Auto da fê* e di *Massa e potere* non mancavano di certo l'occhio e l'esperienza per riconoscere i momenti che segnano le svolte della storia e i fenomeni che, in essi, caratterizzano la società. I punti salienti della

“cura” inflitta all’Inghilterra dalla «Governante» (così Canetti chiama la Thatcher in *Party sotto le bombe*) sono già contenuti nel breve appunto: demolizione dell’istituzione scolastica, privatizzazione dei “beni comuni” («acqua, aria, luce»), smantellamento del Welfare State, darwinismo sociale. La condanna dell’ideologia che presiede a tutto questo non aveva bisogno di essere rimarcata, da parte sua, e s’iscrive nel quadro di un pessimismo di fondo sul comportamento degli uomini; ma proprio per questo, molte scene che compongono il libro (l’ultimo di Canetti) sugli «anni inglesi» riescono senz’altro incisive, denunciando con uno «stupore» intriso di amarezza quel passaggio storico, con le sue ipocrisie e rimozioni, il diffuso cinismo nonché le tante «conversioni» di amici e conoscenti.

Vi furono amici cari – da anni ormai persi di vista – che tutto d’un tratto, quando li rincontrai, scoprii saldi nelle loro nuove convinzioni. Si sentivano l’innocenza in persona perché, dal momento della loro conversione, era già passato qualche tempo. Avevano fatto carriera, traendo dal nuovo corso fama e ricchezze, e sembrava loro perfettamente naturale difendere i privilegi acquisiti. In costoro c’era così poca simulazione che, di fronte al mio stupore, si mostrarono sgomenti. C’erano pure signore dalla vena sentimentale che nella vita privata si struggevano per il denaro e in quella pubblica continuavano a sostenere la Predicatrice dell’egoismo, anche quando le proporzioni del fallimento erano ormai palesi (p. 195).

L’atteggiamento di Canetti è ben espresso dal passaggio seguente, dove si racconta dell’incontro con una amica, storica di professione. Il tentativo di nobilitare il presente ricorrendo al passato glorioso, da parte di quest’ultima, non trova altra risposta che un indignato silenzio:

Né mancarono i tentativi di approccio storico alla nuova situazione. Una storica, alla quale debbo infinita riconoscenza per ciò che ha contato nella mia vita, una donna dotata di una vivacità di spirito addirittura francese, appartenente a una delle famiglie britanniche più ricche di menti feconde e di spiriti inventivi, una buona conoscitrice di quell’epoca d’oro della storia inglese che fu il XVII secolo, orgogliosissima della letteratura elisabettiana del periodo precedente, mi stupì – erano cinque o sei anni che non la vedevo – con il suo entusiasmo per il nuovo periodo elisabettiano dell’Inghilterra, *allora*, sotto la Governante. Era sinceramente convinta: esaltazione e cecità andavano di pari passo. A me mancò

la parola, e per la prima volta in quarantacinque anni, da quando eravamo amici, ammutolii scuro in volto facendole chiaramente capire che cosa pensassi dei suoi discorsi deliranti (p. 196).

(*Tre.*) In quel periodo (inizio anni '80), dopo aver insegnato storia sociale europea a Berkeley per un biennio, Tony Judt – uno tra i maggiori storici del nostro tempo, nato un anno prima di Hitchens – ritorna a Oxford. In California alcuni dei suoi studenti, entusiasti delle lezioni su Trotskij e la rivoluzione russa, poco prima gli avevano chiesto di andare «a parlare degli errori di Trotskij, e di come evitarli in futuro, al gruppo della quarta Internazionale a San Francisco» (*Novecento. Il secolo degli intellettuali e della politica*, Bari, Laterza, 2012, p. 153); ma non essendoci rivoluzioni in agenda, nonostante gli «interessi culturali immaturi della sinistra dotta post-marxista» (p. 191), Judt non aderì all'invito, indirizzando ad altro i suoi studi e tornando in patria. Arrivato in Inghilterra, si trova «improvvisamente di fronte a una rivoluzione nell'economia politica – promossa dalla destra» (Ibidem). Così scrive Judt di quel momento, che per l'amica di Canetti costituiva il nuovo rinascimento "elisabettiano":

Avevo date per scontate alcune conquiste della sinistra, o meglio della socialdemocrazia. Durante gli anni Ottanta, nella Gran Bretagna di Thatcher, mi resi rapidamente conto della facilità con cui i miglioramenti del passato potevano essere demoliti e scardinati. Le grandi conquiste del consenso socialdemocratico alla metà del ventesimo secolo – la scuola meritocratica, l'istruzione superiore gratuita, i trasporti pubblici sovvenzionati, un servizio sanitario nazionale funzionante, il sostegno pubblico alla cultura, e tanto altro – potevano essere tutte smantellate. La logica del programma di Thatcher, così come veniva presentata, era impeccabile: la Gran Bretagna, nel declino post-imperiale, non poteva più sostenere il livello di spesa sociale del periodo precedente (p. 191).

Istruzione, servizio sanitario, cultura, e «tanto altro»: l'elenco delle demolizioni abbozzato da Judt suona familiare per il lettore di *Party sotto le bombe* ma, non è vero?, anche per quello dei giornali di oggi; almeno per chi si dà la pena di leggere le "agende", tanto numerose quanto ripetitive, che sui media declinano i modi in cui affrontare la crisi economica subentrata a partire dal primo decennio del secolo, prima negli U.S.A. e poi in Europa e so-

prattutto in paesi come Spagna, Grecia, Italia, Portogallo. Non importa che questi ultimi non abbiano conosciuto la fase “imperiale”, bastano e avanzano i bilanci in disordine per dettare il ricorso alle ricette di Thatcher. Logica impeccabile: le conquiste della socialdemocrazia non sono sostenibili in tempi di crisi, chi potrebbe non capirlo? Così spietata può essere soltanto la verità (*molesta e – direbbe Hitch – incancellabile*) che la storia ogni volta c’ insegna. Nel suo *Novecento* Judt ci dice come la pensasse in proposito (non era uno che rinunciava alla battaglia, come risulta anche da *Guasto è il mondo*) – ma l’attualità è alle porte, ci chiama: siamo arrivati all’ultimo tempo.

(*Quattro.*) Novembre 2011, Londra. Alla Bbc è organizzato un dibattito sulla crisi italiana. Tra i partecipanti c’è un giornalista italiano, inviato della Rai già da molti anni in Inghilterra. Non uno qualsiasi: laurea alla Sapienza di Roma, negli anni caldi; relatore Lucio Colletti; argomento: *Etica ed Economia in Adam Smith*.

Tra i partecipanti alla trasmissione l’italiano (Antonio Caprarica) è l’unico a negare quel che tutti denunciano: il Belpaese è sull’orlo del collasso. Amor di patria, s’intende: dentro di sé il navigato giornalista, affabile e con *curriculum* in regola, sa bene che il declino è innegabile: debito pubblico fuori controllo, industrie boccheggianti quando non dismesse, disoccupazione galoppante; tant’è vero che nella stampa europea si vocifera apertamente di una imminente richiesta di aiuti al Fondo Monetario Internazionale. Ma ecco, d’improvviso una sensazione di *déjà vu* lo assale: non si tratta forse di uno scenario già visto? Dal passato riemerge un fantasma, un altro inverno di molti, molti anni prima. Quello del ’79, quando l’Inghilterra versava in una situazione analoga a quella dell’Italia della *débâcle*. A microfoni spenti, nella sera londinese un pensiero si fa strada in lui, che via via ripercorre la storia degli anni di Thatcher... – la Governante. Ecco la soluzione, l’esempio che potrebbe guidare il Belpaese fuori dai suoi interminabili guai: la possibile salvezza, il nuovo risorgimento. Ma non basta un articolo per elaborare il parallelismo e dare l’annuncio; ci vuole un libro, un saggio che traguardi Italia e Inghilterra, oggi e ieri. Il titolo è presto trovato, colloquiale e diretto: *Ci vorrebbe una Thatcher*. Un anno dopo, 2012, è in libreria per i tipi di Sperling & Kupfer.

«Tre magnifici lustri in Inghilterra non hanno fatto di me un monarchico – chiedo venia, Maestà! –, ma tanto meno avrei immaginato che potessero accendere la mia ammirazione per una delle donne più detestate della mia remota giovinezza. A noi ex Sessantottini ancora non sazi di utopia socialista Margaret Thatcher gettava in faccia, come un guanto di sfida, il suo proclama: “Non esiste una cosa come la società”». Così Antonio Caprarica nell’*Introduzione* al libro, con successo itinerante tra *talk show* e Rotary Club. Due citazioni campeggiano in epigrafe: dal discorso di Maggie alla House of Commons del 1980 e dalla *Ricchezza delle Nazioni* di Adam Smith. Chi l’avrebbe mai detto, un Sessantottino folgorato *a posteriori* da Thatcher? Nulla di strano, anzi: è proprio questo il modo con cui la storia ci viene incontro ai nostri giorni, in forma di *flash back*. Tra la sculacciata di Westminster e l’illuminazione alla Bbc, un cerchio si chiude: sulle giovinezze di un tempo, sul socialismo e sul Welfare. Inchiniamoci dunque. È il nostro momento.

*Post scriptum.* Per uno di quei misteriosi appuntamenti che il destino sa dispensare, nell’inverno 2011 si formava in Italia il “governo dei tecnici” e quasi in contemporanea usciva sugli schermi del pianeta il film *The Iron Lady*, diretto da Phyllida Lloyd e interpretato nel ruolo di Thatcher da Meryl Streep. Quando il Ministero del Lavoro fu affidato a Elsa Fornero, vi fu chi scorse in quest’ultima, forse per una certa sua rigidità sabauda (oltre che per l’esser donna), una possibile erede della Governante. Ma fu breve illusione: non era passata che qualche settimana, che annunciando il «blocco della perequazione delle pensioni» (4 dicembre 2011) Fornero *pianse*. Dopo quell’episodio, fu chiaro a tutti i neoliberisti che qualcosa non andava nel governo Monti, nonostante si fosse appena conclusa l’era del Piazzista di Arcore. E a nulla valse da parte di Fornero, nell’ottobre 2012, il tentativo di rimettersi almeno verbalmente in carreggiata, invitando i giovani a non essere «choosy» (schifiltosi) nella ricerca di un lavoro. La mancanza di spietatezza era ormai risaputa. Nessuna sculacciatrice ci avrebbe salvato, per il momento.

*Opere citate*

Christopher Hitchens, *Hitch 22. Le mie memorie*, Torino, Einaudi, 2012 (ed. orig. 2010).

Elias Canetti, *Party sotto le bombe. Gli anni inglesi*, Milano, Adelphi, 2005 (ed. orig. 2003).

Tony Judt e Timothy Snyder, *Novecento. Il secolo degli intellettuali e della politica*, Bari, Laterza, 2012 (ed. orig. 2012).

Tony Judt, *Guasto è il mondo*, Bari, Laterza, 2010 (ed. orig. *Ill Fares the Land*, 2010).

Antonio Caprarica, *Ci vorrebbe una Thatcher*, Milano, Sperling & Kupfer, 2012.

## Un solo dubbio su Carrère

L'ampio riscontro sia a livello di pubblico che di critica avuto da *Limonov* di Emmanuel Carrère, pubblicato in Francia nel 2011 e tradotto in Italia l'anno successivo per Adelphi, è senz'altro meritato e conferma le doti del suo autore, che già con i precedenti lavori narrativi – in particolare *L'avversario*, *Vite che non sono la mia*, *La vita come un romanzo russo* – aveva saputo imporsi come una delle voci più convincenti della letteratura europea contemporanea. I tratti di continuità tra *Limonov* e i libri citati sono evidenti: già l'attenzione privilegiata per le “vite” denunciata dai titoli ha una riprova nella biografia dello scrittore russo (vivente e ora rilanciato dal libro), e nel caso di *La vita come un romanzo russo* in comune con *Limonov* c'è anche l'insistenza su una regione precisa del mondo, la Russia, a cui sono legate per parte di madre le origini familiari di Carrère. Ma si dirà: e di cos'altro dovrebbe occuparsi, se non di vite, un romanziere? Sì, certo, abbiamo imparato che una domanda del genere è frutto d'ingenuità, che è fallace e ignara di un secolo di Narratologia; ma forse, proprio una reazione alle sofisticate manipolazioni letterarie a cui si è prestatò il genere Romanzo, e alle superfetazioni (diciamo così) della critica, non è estranea alla “posizione” di questo narratore nel panorama attuale; che del resto si rivolge a vite non ordinarie e spesso segnate da avvenimenti tragici o estremi, non per questo rinunciando alle risorse del mestiere e tenendosi a netta distanza dal paragiornalismo. Quanto alla Russia, l'interesse di Carrère ha un movente che va molto al di là di parentele e genealogie, in quanto tocca una zona lungamente soggetta a rimozione (la riduzione a *cliché* ne è strumento), e tanto più densa di significato in quanto il rimosso, in questo caso, è profondamente intrecciato con la nostra stessa storia e cultura, per cui l'effetto vicino/lontano si arricchisce di echi di lunga durata.

La Russia: se *Limonov* può sedurci, non è tanto per il “teppismo” in sé del protagonista, il suo provocatorio estremismo - «teppista in Ucraina, idolo dell'underground sovietico, barbone e poi domestico di un miliardario a Manhattan, scrittore alla moda a Parigi, soldato sperduto nei Balcani; e adesso, nell'immenso bordello del dopo comunismo, vecchio capo carismatico di

un partito di giovani *desperados*» –, quanto perché attraverso l'incontro con un personaggio così singolare, l'artista dal profilo *maudit*, appunto, e però contemporaneamente (e paradossalmente) non del tutto riconducibile a stereotipi occidentali, abbiamo l'impressione di forare la spessa coltre di fole e di banalità propagate dai *media*, entrando in contatto con un universo che, a sua volta, nell'incontro con l'ideologia planetaria del "pensiero unico", ci imita ma non si lascia del tutto colonizzare, perché non riesce a dimenticare i Demoni che fanno parte del suo corredo genetico, riaprendo ferite mai del tutto rimarginate. Da una parte, così, i modelli che l'intellettuale Eduard Limonov può evocare nell'evolversi della sua vicenda – Carrère li cita esplicitamente (p. 298) – sono quelli di un D'Annunzio o di T. E. Lawrence; dall'altra, la sua storia può incrociare tanto esperienze in nulla diverse da quelle di un triviale romanzo di consumo, quanto quelle (di tutt'altra stoffa) di Brodsky o Solzenicyn, con quel che di riflesso ne viene illuminato. E dunque la "vita" di cui ci parla Carrère non è la cosa pura e astratta che, inservibile feticcio, si oppone alla Letteratura, non più di quanto la Russia sia un "altro" irrelato dal nostro mondo; e se in questo gioco di specchi e di leggende ci lasciamo volentieri coinvolgere, è perché lo stesso narratore è in fondo e non superficialmente coinvolto. Anzi, uno dei principali motivi del fascino del libro, a farla breve, è che sin dall'inizio si ha la sensazione che in *Limonov* più che altrove l'autore si sia lasciato guidare dalla gioia del raccontare, trovando un "motivo" (direbbe un pittore) particolarmente congeniale al suo genere di arte. Assistiamo così, si potrebbe dire in diretta, alla reinvenzione di un narratore che si riallaccia alla stirpe più antica dei propri antenati – quella di cui ha parlato una volta Benjamin, con parole celebri: «Se contadini e marinai furono i primi maestri del racconto, la sua scuola superiore è stata l'artigianato. Dove la conoscenza di paesi lontani acquisita da chi ha molto viaggiato si univa a quella del passato, che appartiene piuttosto ai residenti» –, ma che è anche, quel tardo e disincantato epigono, alle prese con un suo possibile doppio, una forma vivente dell'immaginazione calata nella storia in atto.

Accennavo prima agli ascendenti dello scrittore: la madre, infatti, Hélène Carrère d'Encausse, attualmente segretaria dell'Académie Française, appartiene a una famiglia della nobiltà russa ed è inoltre una nota storica dell'Unione Sovietica (il cui collasso, diversamente dai più, ha saputo anticipare). Non c'è intervista a Carrère che non si soffermi, più o meno *en passant*, sulla

circostanza, né è qualcosa che egli si preoccupi di occultare o accantonare; si noterà, piuttosto, che sia nella *Vita come un romanzo russo* (Einaudi, 2009), sia in *Limonov* il richiamo non è gratuito, bensì ha a che fare con le “ricerche” (o *quest*, o inseguimenti) di cui i libri sono espressione. E d’altra parte, il modo stesso di procedere è qui collegato con la natura del raccontare di Carrère, che ha bisogno ogni volta di costruire la figura del narratore (o Io Narrante, ma sorvoliamo, d’ora in poi, sulle tipologie del caso), di contestualizzarlo e contaminarlo, sino a farne “materiale” del testo: tanto più uno scrittore entra nella “zona di contatto” con la contemporaneità, ha insegnato Bachtin, tanto più il suo stile deve farsi poroso, permeabile dai fattori epocali e contingenti, dagli idiomi sociali, e l’io che racconta, se c’è, diventare il luogo in cui i “punti di vista sul mondo” s’incontrano e confliggono, assicurando la plurivocità della parola romanzesca. L’ombra materna (ma anche quella del nonno, sospettato di collaborazionismo ai tempi di Vichy) assolve una funzione proiettiva in quest’ambito, tale da collocare il narratore in prospettiva e dotare la sua sagoma di uno spessore non fungibile, che ne accompagni le trasformazioni e doti la trama di sfondi, di un’orizzonte mobile e collettivo in cui trova spazio il *gossip*, la moda, il più effimero rumore del mondo insieme all’eco di tragedie storiche enormi.

A partire da quest’ordine di notazioni, si spiegano alcuni tratti caratteristici della scrittura di Carrère e del suo universo stilistico. Senza pretendere di render conto né dell’opera complessiva, né dei singoli libri, esemplificherò avvalendomi di due passi, rispettivamente da *Limonov* e da *La vita come un romanzo russo*. Il primo, in cui il narratore rievoca la sua giovinezza negli anni Settanta:

Studente al Lycée Janson-de-Sailly, poi iscritto a Scienze Politiche, ho trascorso gran parte degli anni Settanta a disprezzare il rock, a non ballare, a ubriacarmi per darmi un tono e a sognare di diventare un grande scrittore. Nell’attesa, sono diventato una specie di *Wunderkind* della critica cinematografica, pubblicando sulla rivista «Positif» lunghi articoli sul cinema fantastico o su Tarkovskij [...] In politica, ero orientato decisamente a destra. Se mi avessero chiesto perché, avrei risposto, immagino, per dandismo, piacere di appartenere a una minoranza, rifiuto del conformismo. Sarei rimasto stupito se mi avessero detto che, lettore di Marcel Aymé e ferocemente avverso a ciò che ancora non veniva chiama-

to «politicamente corretto», riproducevo le opinioni della mia famiglia con una remissività tale da fornire una illustrazione esemplare delle tesi di Pierre Bourdieu [pp. 159-160].

È solo un breve brano, ma non c'è frase o periodo che non riecheggi il brusio della contemporaneità, i suoi riflessi ideologici, il coro dell'apparenza sociale e il suo controcanto. Una prosa intessuta di “luoghi comuni”, insomma, un abbozzo di biografia che invia al lettore precisi, ben selezionati segnali: il Liceo parigino in questione è uno dei più noti di Francia, nel XVI *Arrondissement*, tra i cui *alumni* figura una schiera di personaggi che vanno da Claude Levy-Strauss a Carla Bruni, da Jean Gabin a Julien Green e da Roland Garros a Merleau-Ponty e Valéry Giscard-d'Estaing. Mondanità e Cultura, Politica e Sport, Destra e Sinistra; tutto quanto è esposto (anzi, sovraesposto) nella sfera sociale ha qui un rappresentante, e di qui viene il narratore. Così «Positif» è una rivista di culto, e lo è in un ambito di particolare rilievo per i *media* come il cinema; e di culto è un autore come Marcel Aymé, anche lui scortato dall'ombra (per quanto vaga) del collaborazionismo e dell'antisemitismo. L'avversione per il conformismo e il “politicamente corretto” (dunque per il progressismo) è il filo che tiene insieme questi scampoli di cultura (e storia) novecentesca; e lo svelto profilo che ne emerge è sì di un giovane esplicitamente «orientato a destra», ma che lo è in chiave polemica, senza un solido fondamento ideologico che non sia estemporaneo, contrappositivo (e di quante giovinezze poi, non solo “a destra”, non si può dire lo stesso? E quanti *ismi* abbiamo attraversato, un po' tutti?). Quel che conta è il gioco dei posizionamenti, il contrappunto e non la sostanza; di qui anche il sensibile distacco con cui il narratore guarda al sé di un tempo, connotato da una certa ingenuità («sarei rimasto stupito se...»).

La pluralità di riferimenti – quasi un prisma in movimento – in realtà funziona in più sensi nel libro: sottolinea il contrasto con la povertà degli inizi di Limonov, il suo *back-ground*, ma contemporaneamente offre non poche indicazioni da leggere in parallelo con il “protagonista” russo: non solo il dandismo e l'anticonformismo, ma anche la presenza emblematica di Tarkovskij, insieme – s'intende... – all'aspirazione a diventare «un grande scrittore». Le due vite si specchiano e in tale specchiarsi è sottinteso un nucleo empatico; allo stesso tempo, interviene una distanza, uno spazio necessario per calare la doppia storia nella forma-romanzo. Entro questa cornice, si noti il richiamo a

Bourdieu, studioso che appartiene al campo della “sinistra”, chiamato in causa per non precisate «tesi» che in effetti non è essenziale precisare in quanto valgono qui come interpretazioni “di classe” del contesto socio-familiare; ovvero, sul versante del giovane Carrère, come prove di una adesione inconscia a modelli facilmente classificabili in chiave ideologica, determinazione che *a posteriori* evidenzia un tratto parodico.

A proposito di Bourdieu, si può aggiungere che il suo nome compare anche nella *Vita come un romanzo russo*; ed ecco il secondo esempio, a ribadire (e articolare) un comune procedimento. Si tratta, stavolta, di un passo in cui il narratore racconta del suo disagio nei confronti di Sophie, la donna amata, quando con lei si trova insieme ad amici del proprio *milieu* colto e alto-borghese (la rottura con Sophie è al centro del romanzo).

Su questa faccenda sociale che ci avvelena mi dico e le dico una cosa un po' ipocrita. Dico che non è un problema mio, ma suo. Che la amo così com'è, non mi dà fastidio che, dopo una cena dove qualcuno ha parlato con passione contagiosa dei romanzi di Saul Bellow, lei annoti sul suo taccuino con quella scrittura un po' infantile: «leggere Solbello». Mi secca il suo risentimento, il fatto che si senta continuamente offesa. Alla lunga diventa faticoso. Ne ho abbastanza di ritrovarmi nel ruolo di benestante che non ha mai dovuto combattere per qualcosa e invece lei si riserva quello della proletaria sempre disprezzata. Innanzitutto non è vero. Anch'io ho dovuto lottare, anche se non in ambito sociale. Sophie non è una proletaria, viene da una famiglia borghese un po' strana, suo padre è una specie di anarchico di destra che vive come un selvaggio in una proprietà di trecento ettari nella Sarthe. E aggiungo: anche se fosse vero, la libertà esiste, non siamo totalmente determinati, cosa sono queste cazzate alla Bourdieu? [p. 53].

Il brano riproduce il discorso soggettivo, evidenziando le zone di attrito con il punto di vista di Sophie: zone direttamente connesse alla sfera sociale, alla cultura e ai comportamenti dei due amanti. Anche qui troviamo segnali socioculturali eloquenti; ma il tema è quello del «risentimento», parola-chiave di ordine epocale per la liquidazione delle aspirazioni all'emancipazione sociale. Tema per eccellenza ideologico, quindi, e in quanto tale assorbito, come l'acqua da una spugna, dalla prosa di Carrère, che fa affiorare gli stereotipi circolanti nella “doxa” anche quando (o soprattutto quando) si inoltra nella

dimensione interiore, come qui richiede la materia sentimentale. Le «cazzate alla Bourdieu», espressione colloquiale di aperto disprezzo (riemergente con minor brutalità, ma sulla stessa linea in *Limonov*) appartengono all'orizzonte discorsivo del *milieu* specifico del narratore della *Vita* e sarebbe fuor di luogo protestare che il pensiero di Bourdieu non è affatto “deterministico” nel senso (*totalizzante*) implicato nel romanzo; importa invece l'atteggiamento, la posizione di chi parla, anzi discute, evocando istanze culturali di ampia circolazione. È dentro quell'orizzonte che si situa chi racconta; se poi dovessimo dedurre dall'insieme una completa adesione dell'io (impiego il termine con tutto lo spessore che comporta nel testo) ai contenuti del discorso, a quanto egli *dice* e *si dice*, sbagliremmo, e lo dimostra, oltre all'*incipit* («...una cosa un po' ipocrita») il passaggio successivo:

Quello su cui le mento e mento a me stesso è innanzitutto che io alla libertà non ci credo. Mi sento determinato dall'infelicità psichica quanto lei dall'infelicità sociale, e vengano pure a dirmi che è un'infelicità puramente immaginaria, non per questo pesa di meno sulla mia vita. E mento, anche, quando dico che è solo lei a vergognarsi. Ovviamente non è così.  
[Ibidem]

C'è sempre un dislivello, una quinta (un «non è così»), un io ulteriore. L'impianto autobiografico in Carrère non esclude ma rinforza il filtro mondano che convoglia nel testo le voci del mondo e i riflessi dell'apparenza, facendone strumento di rappresentazione: passaggi come questi possono sembrare secondari nell'economia del racconto, ma senza la dimensione attualizzante e stratificata in cui veniamo coinvolti come lettori, esso perderebbe in realtà un elemento portante, proprio in quanto la sua ragion d'essere è strettamente legata al presente, e non basterebbero le trame a fornire il senso. Solo muovendosi nella corrente, per così dire, la narrazione riesce a rimanere a galla. Si osservi altresì, nel brano citato, l'insistenza sul motivo della falsità: è precisamente questo che fornisce la dominante del testo, ed è così (in altro modo) anche in *Limonov*, nonostante – o forse *perché* – lo sforzo dei protagonisti è verso una dimensione autentica che nel mondo – il loro come il nostro – semplicemente non si dà. Quel che *Limonov* incontra, nel suo percorso, è l'esperienza mistica dell'annullamento dell'io e dell'ordine spazio-temporale (il «nirvana»), che Carrère interpreta in termini buddisti nell'ultima sezione del

libro, ricorrendo anche qui a “parole altrui” (Hervé Clerc, Julius Evola, Marguerite Yourcenar). Anche se il finale indugia in fantasie di vecchiaia, *Limonov* è lì che finisce, ammesso che possa finire una storia che ci riporta al presente, a una esistenza ancora in corso. Un margine di dubbio resiste: anche il Nirvana potrebbe essere un *bluff*, la trovata di un letterato di gusti discutibili e di cultura un po’ raffazzonata. Ma che importa, alla fine? Importa il viaggio che abbiamo intrapreso con il biografo e il “biografato”, l’uno diverso e inscindibile dall’altro.

Quanto all’elemento autobiografico, in una intervista Carrère ha sottolineato la funzione “terapeutica”, in chiave personale, della scrittura della *Vita come un romanzo russo*: «Grazie al libro, ho l’impressione di essermi liberato del groviglio di tensioni e di paure che opprimeva la mia vita». Una dichiarazione come questa sembrerebbe offrirsi alla più ovvia delle obiezioni, per quanto è della riuscita estetica del libro; ma non è raro imbattersi in simili affermazioni da parte di autori di romanzi che trattano temi autobiografici, e non è da farci troppo caso. Lo stesso vale per la questione del genere a cui appartenerrebbe *Limonov*, per il quale la critica ha spesso chiamato in causa Truman Capote e il “New Journalism”: termine di confronto che, per riferirsi a una categoria riduttiva ed equivoca, ci dice poco o nulla delle sedimentazioni culturali del lavoro di Carrère. Inevitabilmente, inoltre, proprio per le sue continue intersezioni con il presente e il dibattito ideologico circostante l’opera del francese ha suscitato, a differenza di tanti autori di minore consistenza, non solo consensi ma anche reazioni irritate fino al rigetto (che libri così fatti, del resto, mettono in conto), depistando in questo modo l’attenzione dai nodi reali sul piano critico. Più interessante di tali reazioni, allora, è forse accennare ai rischi a cui si espone una scrittura che tanto abilmente e spericolatamente mescola autobiografia e romanzo, “vita” e “finzione”, vero e falso, io e altro da sé, estremo e ordinario.

Nella *Vita come un romanzo russo*, a esempio, l’invasione dell’io alla lunga va a scapito della storia complessiva e dei suoi risvolti. Le diffrazioni narrative e le iridescenze ideologiche altrove imperanti e quasi ingovernabili (eppure controllatissime) dello stile di Carrère, che in quanto io-personaggio non può fare a meno di porsi in evidenza, ma che dell’io si serve come di uno strumento, qui subiscono un depotenziamento, che non sempre il sapiente lavoro della “sceneggiatura” (con i suoi tagli e salti di spazio-tempo) riesce a

evitare: non fosse per la storia parallela ambientata in Russia e le ricerche sulla vita del nonno, il libro avrebbe un centro esclusivo nella ricostruzione della relazione con Sophie, la quale costituisce sì l'“altro” ma è come risucchiata nel vortice egocentrico di Emmanuel, che quando ripercorre la strada di Marcel e Albertine nella *Recherche* si trova su un terreno accidentato per i suoi equilibristi, e sfiora la banalità a ogni passo. L'esito è una fuga nel manierismo, emergente in particolare nella terza sezione, un racconto nel racconto di contenuto apertamente erotico e insieme (e intenzionalmente) dallo spiccato carattere di *tour de force* letterario: tutto sembra ricadere, con un tratto ossessivo, in un universo a una sola dimensione, in cui l'apertura e lo spirito di ricerca che sostanzia i testi di Carrère si perde o indebolisce, senza una contropinta; e si sa che il genere erotico è di per sé quasi sempre monocorde e falsamente “sovversivo”. Come se l'estremismo di cui l'autore ha bisogno per portare al punto di rottura le contraddizioni di ciò che esiste, scadesse qui, in supplenza di altro, a una forma di oltranza conformistica, e proprio dove si vorrebbe esprimere quella libertà creativa così cara all'io che si confessa nel romanzo. Pezzi di bravura come questo ne denunciano invece l'appartenenza al *milieu* “endogamico” e parigino dove, si dice appunto nella *Vita*, «Tutti si conoscono, tutti sono più o meno dell'ambiente del cinema, e più o meno allo stesso livello di successo e di notorietà» [p. 52]. Che poi il racconto sia stato davvero pubblicato (con il titolo *Facciamo un gioco*) e si ponga in questo senso sul piano della “realtà”, non è un dato rilevante; ma va detto che il testo erotico – tutto sommato non così originale come pretenderebbe di essere – è causa di «terribili disastri» per l'esistenza del narratore della *Vita*, e ha quindi una specifica funzione “catastrofica” all'interno del romanzo: esso procura una forma di nemesi per l'esibito narcisismo dell'io, e così finisce per accontentare persino i lettori più moralisti e distanti dall'universo storico e ideologico di Carrère. Il nichilismo che costituisce il fondamento del mondo dello scrittore e incentiva la forza prospettica dell'opera, può dar luogo a simili ribaltamenti, per cui il narratore si mostra migliore dell'autore. E così la lettera alla madre con cui si chiude *La vita come un romanzo russo* dice molto di più quanto afferma, facendo sfumare la storia di Sophie dentro un più profondo e intricato conflitto ed esplicitando una poetica che torna a battere sul negativo e l'inconciliato: «Ho ricevuto in eredità l'orrore, la pazzia, e il divieto

di esprimerli. Ma li ho espressi. È una vittoria» – ma forse sono i vecchi Demoni a vincere, anche sulla falsità di cui *Facciamo un gioco* non era che un aspetto.

Nel ricevere il Premio Malaparte a Capri nel 2012 Carrère ha dichiarato di essere un ammiratore dello scrittore italiano, e di Eduard Limonov ha detto che «pur non avendo la statura, né come uomo né come scrittore, di Curzio Malaparte, potrebbe essere un personaggio dello stesso genere». Può darsi che come scrittore il russo non abbia la statura dell'italiano: chissà, lasciamo ad altri il giudizio. Quanto all'uomo, sarà lecito avere qualche dubbio; ma per quel che riguarda Carrère, la miglior cosa che possiamo augurarci, come lettori, è certamente che a sua volta non si scambi per un personaggio «dello stesso genere» di Malaparte.

## Il benefico tarlo pazzo

All'inizio della penultima raccolta di Andrea Zanzotto, *Sovrimpressioni* (Milano, Mondadori, 2001), si legge una poesia in tre parti, intitolata *Ligonàs*, splendida per impaginazione e toccante per tono e contenuti. In fin di verso, nell'*incipit* della seconda parte, quasi il testo fosse una bozza corretta e pubblicata come d'autore, figura la parola *paesaggio*: tra parentesi quadra e con un tratto che la cancella, in una "sovrimpressione" grafica, appunto, che è la traccia di una doppia espunzione-soppressione resa visibile e perciò significativa (presenza violata, sfregiata, ma resistente):

No, tu non mi hai mai tradito, [~~paesaggio~~]

La poesia si svolge in più tempi, come una ricognizione e insieme un attestato di reciproca fedeltà tra l'io e il paesaggio, monologo e visione ma anche dialogo e celebrazione. Nel caso il paesaggio è quello che circonda la «grande casa-osteria in aperta campagna» destinata a riapparire nell'ultimo libro del poeta, *Conglomerati* (Milano, Mondadori, 2009): qui la sezione d'apertura annuncia l'*Addio a Ligonàs*, ma il lettore, ormai, sta già «inciampando nel 3° millennio» (*Borgo*, v. 1) e quel che affiorava o ripullulava in *Ligonàs*, le «famiglie di colori/ e d'ombre quiete ma/ pur mosse-da-quiete», e dialogava donando «con dolcezza/ e con lene distrazione il bene/ dell'identità, dell'“io”», è ormai impietosamente trasformato e travolto dalla piena della (post-)modernizzazione italiana e planetaria:

E così il purulento, il cancerese, il cannibalese  
s'increspa in onda, sormonta  
tutto ciò che con ogni amore e afrore di paese  
doveva difenderti, Ligonàs, circondato  
ormai da funebri viali di future "imprese",  
da grulle gru, sfondamenti di orizzonti  
che crollano in se stessi  
intorno a te.

Questo il paesaggio, ora. Non solo stravolto o degradato ma assediato e in definitiva rovina, funesto e insensato; e se un'incrinatura o forse una latente minaccia si poteva avvertire, nella poesia di Zanzotto, già dagli anni Cinquanta («fin dalle poesie di *Vocativo* l'universo naturale e pastorale, fra realtà e letteratura, si scontra col mondo moderno della tecnologia e della falsa comunicazione»: così Fortini, *Poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 215), quello di *Conglomerati* è allo stesso tempo un congedo e una denuncia, e tanto più lucida e amara, quest'ultima, perché il rapporto che lega il poeta ai suoi luoghi coincide con quel che fonda la scrittura poetica, niente di meno. Non si trattava, infatti, per Zanzotto, di rappresentare il paesaggio, in quanto fusione di natura e cultura, storia e biologia, ma farsi – con il suo «immorare» (Contini, *Prefazione a Il galateo in bosco*, 1978) in esso – tramite di una proiezione e di uno scambio (nutrimento vicendevole ed essenza condivisa), di una intima simbiosi del “testo” con il “contesto” in cui si formano io e senso (e per questo *Luoghi e paesaggi*, la raccolta di prose di recente curata da Matteo Giancotti per Bompiani, dice la vera *poetica* di Zanzotto).

Goffredo Parise paragonò una volta il lavoro del poeta a quello di una trivella che giorno e notte – ma specialmente di notte: le «incurabili insonnie» – punta, dal paese natale di rocce, manti vegetali e sostrati geologici, verso «il fuoco delle supreme viscere, il rombante vulcano» (*Tapestry: psiche, meta psiche e guerre stellari*, 1992) che sta al centro del pianeta, magma originario e incandescente. Ma quante pagine di questo «difficile e pur tanto affabile poeta ctonio» (sempre Contini), fino agli ultimi libri, scandiscono la storia di quel fondante rapporto tra io e paesaggio, e come, riletti ora, tutti insieme quei *cantos di Soligo* ci dicono, quasi nell'insorgere, espandersi e incupirsi di un lunghissimo *lieder*, il progressivo sparire e disfarsi, o piuttosto farsi irriconoscibile del paesaggio... – e infine, eccolo, il nostro millennio, che afferra Ligonàs e il mondo:

Ora la morsa si serra  
anche nella sua stessa maniacale  
insicurezza di poter durare  
senza il gran verbo delocalizzare.

Resta il tuo nome finalmente espresso  
Sull'arca che tu fosti, dopo tanta latenza:  
inutile alzabandiera  
in una cosca sera  
che tutto copre in pece e demenza.

Non rimane ormai che un nome-bandiera, *Ligonàs*, a sventolare su «pece e demenza», la coltre definitiva, insieme materiale e culturale, che cancella il paesaggio e, con esso, minaccia e offende la natura e l'uomo. Avviene così, secondo uno dei più autorevoli interpreti del poeta (e lui stesso poeta), Stefano Dal Bianco, che «la *religio* della natura si consolida in Zanzotto proprio in quanto non esiste più il paesaggio, ma solo la sua memoria: gli dèi sono dunque memoria del paesaggio» (*Introduzione a Tutte le poesie*, Oscar Poesia del Novecento, 2011, p. LXVI).

Quali dèi? Si tratterà di quelli in precedenza richiamati da Dal Bianco, nel solco dell'Hölderlin da Zanzotto amatissimo fin dalla giovinezza, legislatori dell'universo e «forze fondanti della realtà» (Ivi, p. LXVI), ma anche, si direbbe, angeli-protettori di cui il paesaggio è sede e strumento. Infatti: «Quando ero fanciullo/ un dio spesso mi salvò/ dall'affanno e dal rumore degli uomini», questi versi di Hölderlin, ha osservato il poeta veneto, «mi sembravano anticipare certi sentimenti, di consolazione, di calma pacificata e di autoincoraggiamento che avevo avvertito rifugiandomi nel folto dei boschetti intorno a Pieve di Soligo per sfuggire a qualche traversia infantile, a piccoli litigi domestici o ansie minime...» (A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, p. 19). Di lì, in ogni caso, ha preso avvio una identificazione che si è sviluppata in più direzioni, «verso la fine dell'imbutto o verso la rosa celeste» (sempre Parise). Ma di fronte a questa «religiosità non confessionale» (Dal Bianco) che si rende via via più esplicita, ci si può chiedere quando, sul piano storico, è avvenuto il tracollo, e perché la «morsa» si è fatta letale. La risposta è lo stesso poeta a fornirla, e merita attenzione.

«C'è stato un tempo – scrive nel 2006 Zanzotto – in cui ho creduto che la cultura nascesse e si sviluppasse come manifestazione spontanea di un dialogo in atto tra l'uomo e la natura, quasi di un rapporto di mutua e amorosa

comprensione tra una madre e il proprio feto, mai destinato, proprio per questo, a un irreversibile distacco dall'alveo naturalistico di provenienza». Ma aggiunge, poi: «A conti fatti, posso dire di essermi parzialmente illuso»; e precisa: «Non si è trattato di due realtà in accrescimento reciproco, ma di un rapporto unidirezionale di prevaricazione; tantomeno si può parlare di un vero e proprio "dialogo", relativamente al tragico scempio della natura commesso dall'uomo in quest'ultimo quarantennio, ma di una monologante e allucinata sequela di insulti». Segue la diagnosi, per nulla equivoca o generica: «Il male da cui ha avuto origine "questo" uomo dipende proprio dall'essersi volontariamente sradicato dalle proprie origini, dall'essersi gettato in spregiudicata balia del dogma capitalistico, inabissato nella melma di una superfetazione di minime-massime violenze che trovano un'esclusiva giustificazione nella cruda meschinità di interessi particolaristici». (*Sarà (stata) natura?*, in *Luoghi e paesaggi* cit., pp. 150-151).

Zanzotto non delimita il momento in cui avviene il «distacco»; il suo è un discorso di sintesi, che francamente vuol riconoscere un errore (l'«illusione» del reciproco «accrescimento» nel rapporto uomo/natura). Noi possiamo datare agli anni Sessanta, quelli del "boom", un passaggio decisivo in questo senso, ma come osserva Giancotti nell'*Introduzione a Luoghi e paesaggi*, a quell'altezza il poeta sembrava voler esorcizzare il mutamento in corso, mitigandone le «ripercussioni negative» (p. 19) e fissando i caratteri antropologici ed estetici del paesaggio veneto attraverso l'arte pittorica di Cima da Conegliano, a cui dedicò una prosa di grande suggestione e penetrazione (1962: *Un paese nella visione di Cima*). Tanto più dura, si potrebbe dire, la nemesi piombata sulle ali della globalizzazione proprio nell'acriticamente celebrato (da progressisti e leghisti e postcomunisti) nord-est. In ogni caso, il processo giunge a compimento a fine Novecento, per dispiegare in grande stile la propria potenza nell'attuale, magnifico Millennio; e com'era eloquente – e certo non scelta a caso da un autore così addentro al tema psicanalitico – la metafora "fetale" per indicare il rapporto tra uomo e natura, altrettanto esplicita e irrevocabile è la definizione del «male». Siamo, è bene ribadirlo, nel nostro tempo: proprio quando, cioè, un'espressione quale «dogma capitalistico» risuona, all'orecchio educato dai media e dalle infinite schiere dei neoliberalisti gracidanti all'ombra dei poteri globali, volgarmente estremista e

palesemente anacronistica, addirittura residual-sessantottesca. Zanzotto vetero-giacobino, sulla scia del suo Hölderlin? Oppure arcaico umanista, intrepido-lunatico conservatore allievo di Heidegger e Nietzsche?...

Non diamo retta a queste formule, sono già troppi gli zelanti esegeti di Zanzotto che mescolano ambigualmente metafisica, religione e linguistica. A chi vuol farci credere che parole come quelle ora riportate, nettissime, appartengono a un repertorio dismesso, e magari sono in fondo perdonabili in un poeta, in quanto tale avulso dalla realtà e vissuto in mitologiche arcadie, insomma in una cultura tardo-umanistica incapace di reggere il passo epocale, non è da dare ascolto; si rilegga, del resto, l'intervista *In questo progresso scorsoio* (Milano, Garzanti, 2009) dal titolo così eloquente, in cui si parla del «fondamentalismo globalista, con il suo pensiero unico, [che] ha messo in moto pure da noi una macchina che annienta e schiaccia ogni cosa» (p. 35). È invece il suo appello che dobbiamo ascoltare: il senso – radicale, non negoziabile – di una eredità altissima e da riconquistare, che muove da versi e prose con una fermezza e un accento di verità che non deriva affatto dall'Essere ma dall'esperienza – non era per lui il paesaggio «un vissuto primo»? – e da tutta una tradizione che la sostiene e rinnova.

Punge il pino i candori dei colli  
e il Piave muscolo di gelo  
nei lacci s'agita, nel bosco.  
Ecco il mirifico disegno  
la lucente ferma provvidenza  
la facondia che esprime  
e riannoda e sfila  
echi, gemme, correnti.  
Tra voi parvenze e valli appena  
sollecitate dal soffio del claxon,  
mormorate dall'alba,  
valgo come la foglia che riposa  
col vivo cardo col bozzolo e l'oro,  
valgo l'onda minuscola  
che fu tua sete scoiattolo un giorno,  
valgo oltre il dubbio oltre l'inverno  
che s'attarda celeste ai tuoi balconi,  
valgo più che il tuo stesso

venir meno con la neve  
che il motore per sempre, fuggendo  
dietro al sole, tralascia.

(*Epifania*, da *Vocativo*)

Così nel 1949: il suono di un claxon nelle valli, un motore che fugge, un io immerso nel paesaggio che ora è forse per sempre scomparso, ma non per questo ha perso la forza di parlarci, di apparire di nuovo, vivo valore parlante. E quale sia il suono «di una crosta di neve sopra un sasso muschioso a primavera», perfino questo (aveva ragione Parise) la poesia sa dirlo.

Ora che si depositano in tomi rilegati o in spessi paperback, le opere dei poeti che hanno attraversato il Novecento sembrano accennare a un doppio movimento. Da una parte si allontanano, entrando in una dimensione sottratta al rumore di fondo che ci accompagna; dall'altra, per chi voglia seguirne le tracce, tornano a proporre le grandi domande inevase, chiedono scelte e una nuova attenzione, che non dimentichi il loro lungo lavoro e insieme, senza alibi, il nostro presente. Il «benefico tarlo pazzo», come Parise chiamò la trivella di Soligo, ha elaborato una lingua caleidoscopica e interpretato il suo tempo non per scrivere elegie e lamenti, e nemmeno per consegnare denunce; è andato molto più a fondo, guadagnando (alla poesia e per noi) altri, non previsti strati significanti, rimossi sedimenti di senso, canali carsici all'interno del dominante non-senso, indizi di un mondo diverso. C'è nello scavo mentale e nello sguardo un gesto tenacemente affermativo, il cui riflesso – ma è molto di più, è una forza che s'irradia da dentro – possiamo cogliere ovunque nel fitto e vitale organismo del suo lascito testuale. La poesia come luogo comune, pur nella devastazione, da cui iniziare nuovi percorsi: ne ha scritto, Zanzotto, in *Sarà (stata) natura?*, il breve testamento utopico confluito in *Luoghi e paesaggi*: «L'ubi consistam della poesia si è ridotto alla verifica della propria futilità, oggi che lo stesso nome di "natura" è divenuto un relitto fonico privo di senso, avendo perduto la possibilità storica di riferirsi a una realtà pur minimamente adeguata alla *nobilitas* del suo significato – cui, del resto, si ostina caparbiamente ad alludere. Ma, nel medesimo tempo, la poesia si trova a essere investita di un ruolo paradossalmente fondamentale: quello di instaurare, magari ricreandole *ex novo*, le pur esilissime connessioni vitali tra un "passato remotissimo" e l'odierno "futuro anteriore" di un rimorso

che, pur percependosi come tale, non è oggi nemmeno in grado di spiegarsene la ragione». (p. 153) E ancora, concludendo: «Resta ferma, insomma, la convinzione che la poesia debba ostinarsi a costituire il “luogo” di un insediamento autenticamente “umano” mantenendo vivo il ricordo di un “tempo” proiettato verso il “futuro semplice” – banale forse, ma necessario – della speranza».

La lucidità con cui è visto l'oggi non esclude, anzi innesca una dialettica germinale, altrettanto intransigente, che può aprire a un cominciamento. Forse per questo, dicendosi «*parzialmente* illuso» sul dialogo uomo/natura, Zanzotto aveva lasciato un piccolo varco al possibile. Certo: non è facile, anestetizzati e quasi lobotomizzati come siamo, reggere lo «sguardo appellante e visionario» del poeta-paesaggio. Eppure dobbiamo, è per noi quel lascito; e a veder bene non ci manca qualche istruzione o viatico. A un messaggio del genere occorrerà avvicinarsi, infatti, nei modi descritti all'inizio di quello straordinario *tour de force* intitolato *Venezia, forse* (1977), scritto appunto nel segno di un nuovo inizio: «Solo un lungo esercizio di spostamenti, eradicazioni, rotture di ogni accertata prospettiva e abitudine potrebbe forse portarci nelle vicinanze di questi luoghi. Forse per capirne qualcosa, bisognerebbe arrivarci come in altri tempi con mezzi di altri tempi, per paludi, canali, erbe, glissando con barche necessariamente furtive, dopo esser passati attraverso la scoperta di uno spazio dove tutte le distinzioni sono messe in dubbio e insieme convivono in uno stupefacente caos, rispecchiate e negate a vicenda le une dalle altre» (*Luoghi e paesaggi* cit., p. 87).

# Il gatto di Arnheim

Nel febbraio del 1990, nell'ultima lettera all'amico di una vita, Fedele d'Amico – che, gravemente malato, non potrà più rispondergli – scrive Rudolph Arnheim<sup>1</sup>:

Confinato a casa, mi sono messo a dare l'ultima mano al testo di una nuova collezione dei miei saggi, messi in volume per la prima volta. Questo però, sono sicuro, sarà il mio ultimo libro. Non vedo un soggetto sufficiente per un altro libro né l'energia o l'immaginazione per realizzarlo. E ti dico che questo non mi dispiace. Anzi, mi pare che ogni cosa ben fatta deve avere la sua fine, la sua completezza. L'infinito, sì, esiste, quello spazio al di là della siepe di Leopardi, ma l'immortalità invece no! L'immortalità mi è sempre sembrata una cosa contro la mia natura, che richiede le cose ben confinate. Così quando penso del poco tempo che rimane per la vita dei vecchi, penso con una certa tranquillità a un compito completato, a una porta che si chiude, ma anche a una specie di piccolo tesoro che rimane accessibile nella memoria di quelli che ne hanno bisogno.

La propensione di Arnheim per le «cose ben confinate» (e la diffidenza per quelle smisurate) affiora in altre parti del carteggio con d'Amico, e anche in una lettera scritta all'indomani dell'ottantaduesimo compleanno egli afferma, nel suo italiano a volte un po' claudicante, eppure così incisivo: «Non mi ha mai preoccupato il fatto che la vita ha la sua fine; anzi il prospetto di una immortalità mi sarebbe un incubo<sup>2</sup>».

Nato nel 1904 e laureatosi «quando Proust era ancora vivo<sup>3</sup>», Arnheim morì nel 2007, ultracentenario. Il libro a cui si riferisce nella lettera del '90 è *To the rescue of Art: Twenty-Six Essays*<sup>4</sup>, e uscirà l'anno successivo, a sigillo di una bibliografia il cui primo e celebre titolo (*Film als Kunst*) data 1932. Nel 1989 era apparso *Parables of Sun Light*, di cui Arnheim parla sempre nel carteggio con d'Amico<sup>5</sup>:

Due giorni fa mi è arrivata la prima copia dello zibaldone, intitolato *Parables of Sun Light* ossia parabole della luce solare, citazione presa da una poesia di Dylan Thomas. L'editore ha prodotto una bella edizione, e io sono tutto contento di vedere pubblicata una cosa quasi poetica, non

affatto teorica e pure zeppa di pensieri e osservazioni. Non è affatto un diario e quindi non si occupa di me, persona che veramente non mi è mai interessata molto, solo nel senso che riflette la mia maniera di vedere le cose.

*Parabole della luce solare* fu tradotto in italiano e pubblicato dagli Editori Riuniti nel 1992<sup>6</sup>. A differenza delle opere più note dell'autore – *Arte e percezione visiva*, *Entropia e arte*, *Il pensiero visivo* –, che ancora oggi si possono trovare in libreria, dopo la prima edizione non è però più stato riproposto. Ed è un peccato, perché quella «cosa quasi poetica» è un libro a cui il passare del tempo nulla ha tolto del suo fascino, anzi: lo «zibaldone» sciorina tutte le doti che caratterizzano lo stile e la personalità di Arnheim, a un grado e con una evidenza in qualche modo persino più persuasiva che nelle opere teoriche di ampio respiro. Se la *Gestaltpsychologie*, di cui egli si fece interprete nel campo dell'arte, non può prescindere dall'esperienza, dall'osservazione diretta dei fenomeni indagati, qui nella forma del frammento (più precisamente, dice Arnheim, «appunto») si dà un felicissimo e, per lo spessoro dell'interprete, irripetibile incontro tra vissuto e ricerca, esperimento e spunto teorico, intuizione e cultura. Nella *Prefazione* si legge: «...È poi nella natura di questa mescolanza di vita e di pensiero che le discipline professionali non vengano tenute nettamente a parte, né che il loro numero sia limitato. Psicologia e arte attraggono la mia attenzione in modo primario, ma non c'è possibilità di escludere la filosofia, la religione o le scienze naturali» (pp. IX-X).

L'orizzonte degli appunti, infatti, è propriamente sconfinato, così com'è multiforme la materia che in *Parabole* offre lo stimolo alla riflessione. Un'osservazione di Hegel, di Platone o Freud, il passaggio di una nuvola, l'espressione o il comportamento di un bambino, la revisione delle bozze, l'apparizione di una modella in una sala d'albergo, di un uccello su un lago o di un mughetto sulle dune, una notazione musicale, un romanzo di Butor o Balzac, una mostra di Ikebana, la traduzione di un verso di Donne o di una parola giapponese, il dettaglio di un'opera di Picasso o di Rembrandt ... «Una simile varietà di argomenti – spiega ancora la *Prefazione* – può essere affrontata solo perché una raccolta di appunti permette una spregiudicatezza che non ci si può permettere in un trattato. La tecnica alla colpisci e fuggi permette a brani che altrimenti sarebbero finiti nel cestino di sopravvivere senza subire censure né controlli» (p. X).

Mescolanza di vita e di pensiero: è così che, invece di perdersi nella varietà dei frammenti, il lettore si sente guidato, in ogni momento accompagnato dentro il folto e inesauribile mondo dell'esperienza, quale si manifesta in primo luogo attraverso i «sensi». Proprio di qui, da questa continua scoperta del mondo per mezzo dei sensi (la vista, dichiaratamente ed esemplarmente, più di tutti), proviene la profonda unità che tiene assieme la molteplicità dei soggetti e l'eterogeneità dei fenomeni. Ma chi ci guida è, nello stesso tempo, un bambino, quello di cui parla Dylan Thomas nella poesia (*Poem in October*<sup>7</sup>) che fornisce il titolo al libro: «A child's/ Forgotten mornings when he walked with his mother/ Through the parables/ Of sun light/ And the legend of the green chapels/ And the twice told fields of infancy»; e non è forse questa l'essenza del vero maestro, capace di mettersi sullo stesso piano di chi stupito avanza tentoni nel mondo? A questo genere di pensieri, chiuso il libro, è indotto il lettore, qualunque siano la sua formazione e sensibilità. Sì, certo: il tratto sperimentale della *Gestalt* è alla base del metodo del pensatore, stabilisce un fondamento alle sue incursioni “colpisci e fuggi”. Ma nei quaderni di appunti c'è tanto altro: non solo ciò che precede, in abbozzo, la teoria, ma quel che la eccede e contorna, aprendo infinite strade al pensiero. E nonostante Arnheim avverta che *Parabole* non è un diario, si danno nel libro, che si compone di testi scritti lungo quasi un trentennio (1959-1986), molti elementi che vanno nel senso della continuità, fornendo per accumulo e senza intenzione un *surplus* di significati, sino a formare un ritratto *in progress* dell'autore. Spezzoni autobiografici, quasi alla chetichella e con trasparente autoironia – come si conviene a chi la propria «persona non è mai interessata molto» – entrano a far parte del quadro. Tre esempi:

Da ragazzo, molte notti ero torturato da un'immagine terrificante provocata da un pessimo giallo intitolato *Lo studente di Oxford*, che avevo letto in tedesco. Nella storia, un professore pazzo, disturbato da uno studente rumoroso che scagliava gli stivali contro le pareti, lo inseguiva di soppiatto e lo uccideva. Avevo dovuto spesso chiamare mia madre nel cuore della notte per essere confortato e per alleviare la paura dell'incubo ricorrente. Perché proprio questa storia, tra le numerose storie dell'orrore che devo aver letto a quell'età? Crebbi e finii per diventare un professore che nessuno avrebbe potuto indurre a commettere un assassinio – se non, forse, quello di un vicino rumoroso (p. 25).

Ho sempre creduto che se si presta attenzione a non calpestare i piedi a nessuno, non rimane spazio per camminare. Ho scritto di filosofia, ignorando i dibattiti che creano barricate intorno a ogni concetto, mi sono comportato in una nazione asiatica come ho ritenuto opportuno, senza dare peso agli ammonimenti di fare attenzione ai tabù; e ho camminato attraverso la ragnatela di intrighi e clientele degli ambienti accademici con l'ignoranza semiosciente del sonnambulo, intento e capace di rimanere avvinghiato ai fatti miei (pp. 89-90).

Che ci posso fare se il novantacinque per cento della civiltà attuale neppure mi sfiora e se mi sembra che sia meglio così? Non ho la benché minima conoscenza degli sport, dei programmi televisivi, della musica popolare, degli spettacoli di Broadway e non mi passerebbe mai per la testa di leggere uno dei romanzi apprezzati dal «New York Times Book Review». Fintantoché riuscirò a difendermi dal rumore occasionale con cui tutto ciò attenta alla mia pace, vivrò felicemente nella convinzione che per assicurarmi una buona vita le poche cose migliori siano appena sufficienti (p. 222).

Sono solo accenni, ma senza di essi verrebbe a mancare un motivo intrinseco al tessuto delle *Parabole*. Se la vita di uno scienziato non vuole il primo piano, la figura che viene delineata in questi “a parte”, affioranti a distanza di anni l'uno dall'altro, esige nondimeno la nostra attenzione, è parte integrante del progetto; e lo è tanto più, in quanto la storia, che aveva segnato la vicenda dell'intellettuale sin dalla giovinezza, sembra relegata fuori dalla pagina. È come se, però, di fronte alla minaccia della violenza, non nominata ma non per questo assente, l'intelligenza avesse risposto con tutte le risorse a portata di mano, a cominciare dalla grande tradizione culturale in cui Arnheim, in esilio dagli anni Trenta, aveva il proprio *habitat* naturale. Cosmopolita e poliglotta, fuggito prima a Roma e poi a Londra dopo l'avvento del Nazismo, elesse infine gli Stati Uniti, in quanto «terra d'emigrati», a sua seconda patria; e nel 1968, al ritorno da un viaggio a Berlino, annotava in una lettera a d'Amico: «...avendo speso tutta la mia vita tra guerre barbare, faccio come al solito, faccio il mio mestiere, e cerco di stabilire, per me stesso e forse per alcuni altri, una isoletta di razionalità e magari di umanesimo<sup>8</sup>». Sbaglierebbe bersaglio, chi a partire da queste parole vedesse in Arnheim un esempio di fuga dal mondo reale e dai suoi conflitti, un modello tradizionale di separazione dalla società o di neutralismo rispetto alle ideologie che ne muovono il corso. L'espe-

rienza del totalitarismo è ben viva in lui, che considerava Carl von Ossietzky «il solo vero eroe che abbia mai conosciuto<sup>9</sup>». In un passaggio del 1983, riferito alla politica americana, riflette che «la funzione storica e politica dei regimi fascisti (...) consiste nell'aver protetto i privilegi dell'industria capitalistica e del mercato finanziario mantenendo un'apparenza esteriore di politica umanitaria e di governo democratico. In questo modo ridimensiona l'aspirazione sempre crescente verso una gestione sempre più consapevole degli affari e dà il suo sostegno all'ultima resistenza contro il progresso» (p. 332). Lo stesso anno in una lettera a d'Amico, dando notizia di quanto avviene «nel nostro stato di Michigan», scrive, in termini che sentiamo oggi fin troppo attuali: «Non si crederebbe quanto poco ci vuole per un governo in malafede a distruggere istituzioni sociali e di salute pubblica creati in molti anni di fatica<sup>10</sup>».

Dell'anno seguente, 1984, quest'altra annotazione, che ci riporta entro un orizzonte soggettivo, retto dall'*understatement*: «La mia vita è stata quella di un dilettante, marito e padre dilettante, scienziato, professore e cittadino dilettante – una persona spinta dalle sue predilezioni senza troppo bisogno di inchinarsi a un senso del dovere» (p. 361). Dilettante, umanista: etichette sbiadite, eppure per il lettore di *Parabole* assumono, di nuovo e senza enfasi, un senso vitale. Il teorico di *Arte e entropia* non vive in un mondo di astrazione: fabbrica di sua mano sculture in legno con i rami portati dal mare sulla spiaggia, riempie di disegni i suoi saggi, suona il violino in improvvisate formazioni da camera con amici, depone lievi versi da *haiku* nella pagina dei suoi quaderni. L'esperienza dell'arte è in prima persona, non importa se a queste attività è fatto riferimento appena *en passant*, con modestia e pudore. Così tra le letture a dominare sono i classici, la familiarità con i quali (esplicita e implicita) è uno dei presupposti della stessa scrittura di *Parabole*. Al di là di essi, s'intravede un paesaggio storico che può rivelarsi anche sotto forma di semplici scelte dettate dalle circostanze, come quando, per un improvviso ricovero, Arnheim deve prepararsi delle letture “di scorta” (in cui egli avverte un riflesso autobiografico, il segno di una comunanza):

Quando seppi che dovevo andare in ospedale per due settimane, presi dalla libreria quattro libri che avevo sempre voluto leggere: le reminiscenze di Jung, le memorie di Malraux, *Berlin Chronicle* di Benjamin e il romanzo di Stifter *Der Nachsommer*. Solo quando li vidi uno sull'altro, sul mio tavolo, mi accorsi di quanto avessero in comune – due libri di

memorie di uomini ormai vecchi, rimembranze nostalgiche di un tedesco in esilio, e un racconto sul susseguirsi delle stagioni. L'inconscio fa le sue scelte perfino quando la mente conscia non è nello stato d'animo giusto per l'introspezione (p. 158).

Nell'insieme a prevalere sono senza dubbio, e largamente, le notazioni sull'arte: arte antica e moderna, senza distinzione, e con una pregnanza che quasi mai è dato incontrare nella saggistica degli "specialisti". Immerso nel flusso del tempo, con esso il frammento conserva una segreta confidenza, affrontando lo sbalzo tra secoli (e millenni) con singolare, franca dimestichezza. Tra innumerevoli, un solo caso:

Il termine "natura morta" dovrebbe essere riservato a composizioni di cose non tenute insieme da un contesto naturale. Chardin dà un'organizzazione alle stoviglie dei suoi quadri, mentre i mosaici romani, che raffigurano gli avanzi di un pasto sparpagliati sul pavimento, non sono vere nature morte. La natura morta è qualcosa che sta tra la decorazione e la pittura di genere. È un principio moderno, perché rifugge da ogni giustificazione realistica. I nudi di Cézanne o di Matisse che popolano i paesaggi si possono assimilare a nature morte composte da vegetazione e corpi umani. Queste scene non hanno molta probabilità di esistenza se non nella rappresentazione artistica, o almeno non ne hanno più di quante ne abbiano le stoviglie di Chardin di capitare sulla tavola di cucina. E in un certo senso tutte le composizioni non figurative sono anche nature morte (p. 47).

Coevo al moderno, Arnheim non perde mai di vista ciò che unisce o separa l'arte del presente da quella del passato, dai graffiti arcaici a Pollock, dalle architetture di Atene a Mies van der Rohe. La coabitazione delle arti e delle discipline, del resto, è un tratto fondante del progetto culturale che lo vide impegnato a Harvard:

Quando fu fondato il Department of Visual and Environmental Studies a Harvard nel 1974, sognavamo un corso di studi completo che iniziasse gli studenti agli aspetti visivi del nostro mondo come a un tutto. Dipinti, grafica e scultura dovevano essere insegnati come riflessi della vita sociale e individuale, come modi di capire il mondo. (...) La storia dell'arte e l'architettura dovevano essere insegnate come storia sociale, politica e culturale del mondo espressa attraverso le sue creazioni visive. Questo

progetto didattico voleva essere migliore di quello dei dipartimenti di arte e l'opposto dell'addestramento alle vocazioni artistiche. Richiedeva agli insegnanti un'alta concezione del loro compito e agli studenti la comprensione del bisogno di un largo fondamento sinottico come base della loro futura professione. Era un sogno, ma uno di quelli che vale la pena annotare (p. 371).

Prendiamo nota di quel sogno. Comprendere il mondo come un tutto, disporre «un largo fondamento sinottico» per l'apprendimento: precisamente l'opposto di quel che l'università ha perseguito e persegue ai nostri giorni. Tornando alle *Parabole*, che in quel sogno sono calate dall'inizio alla fine, lo sguardo a tutto campo di Arnheim vi si unisce costantemente all'attenzione ai minimi oggetti quotidiani, ai gesti dei nipoti, ai segni cangianti della natura circostante. Tutto ciò che è toccato dalla luce porta in dono una possibilità di ricerca, può rivelarsi importante per la comprensione del mondo. A loro volta, le scoperte, piccole e grandi, hanno il loro *habitat* nella scrittura: «la necessità di scrivere e il piacere di farlo sono così fondamentali che mi sento infelice quando non posso scrivere, e sono sempre alla ricerca di idee e osservazioni di cui nutrire la mia dipendenza» (p. 293).

Un posto assai importante e persino, va ribadito, privilegiato ha nel libro quel che vive nell'universo più intimo, nella cerchia familiare, nel tempo e nello spazio di ogni giorno, per esempio: il gatto di casa, l'«onnipresente gatto» a cui accenna la *Prefazione*; che è forse il nume segreto del libro e il suo emblema. Numerosissime, lungo tutto lo zibaldone, sono infatti le osservazioni che prendono per spunto o per oggetto i gatti, derivandone riflessioni che riguardano ora il comportamento animale, ora quello umano, ora quel che li accomuna o distingue. Prediletto, a dire di Baudelaire, tanto dagli «amoureux fervents» che dai «savants austères» (*Les chats*, nelle *Fleurs du mal*), il gatto può anzi fungere da elemento discriminante nella stessa “concezione del mondo” implicita nelle convenzioni sociali:

Un solo, piccolo sintomo può bastare a illustrare la differenza tra due mondi. Quando gli invitati entrarono nella casa dei nostri amici musicisti furono colpiti nel vedere due grandi gatti sdraiati sulla tavola da pranzo. Gli invitati dissero allora: “Ma non lo sapete che i gatti si possono addestrare a non sedersi sulla tavola?” Al che l'ospite replicò: “in questa casa i gatti sono addestrati a sedersi sulla tavola”. Gli invitati venivano da un

mondo di distinzioni – distinzioni tra uomo e animale, tra tavola e pavimento, tra posto per mangiare e posto per riposare – ed erano impreparati ad affrontare un altro mondo, un mondo di incurante rilassata coabitazione (p. 89).

Per dare un'idea non solo della quantità, ma della qualità delle annotazioni il cui movente è l'osservazione dei gatti di casa, bisognerebbe citare ampiamente, fornire un'antologia degli appunti che li riguardano. Ma stralciati dal resto (*Observations on Psychology, the Arts, and the Rest* è il sottotitolo di *Parables*) perderebbero molto del fascino che ha origine nel carattere miscelaneo e istantaneo del frammento, nel darsi entro un flusso di pensieri in cui concreto e astratto sono in perenne, feconda tensione. Basterà qualche passaggio, estratto dal repertorio, che restituisca lo scenario di queste apparizioni. La prima, del '60, è per così dire postuma, e riguarda la «psicologia della memoria»:

[...] Quando l'altro giorno, nella nostra casa di Tokyo, Mary ha aperto una scatole, ha sentito, con la potenza di una allucinazione, il nostro gatto Charcoal che si strusciava sulla sua gamba. Stava quasi per chinarsi verso di lui quando si è ricordata, trasalendo, che Charcoal non era più tra noi. L'apriscatole giapponese era di vecchio tipo, dello stesso che avevamo avuto a casa quasi fino alla morte di Charcoal, un anno fa; poco dopo la sua morte Mary aveva cominciato a usare un attrezzo più moderno, fissato al muro. Era solita aprire pochissime scatole, a parte quelle del cibo per gatti, così che né per le scatole né per l'apriscatole c'erano troppe associazioni in competizione. (...) Quando i legami di un'associazione sono privi di altri vincoli, il meccanismo sembra funzionare al meglio (pp. 13-14).

Dell'anno successivo un'osservazione che cambia registro, mettendo al centro della scena – come in tanti altri casi – il comportamento dei gatti: «Avrei dovuto sospettare che lo svezzamento è duro non solo per il figlio anche per la madre. Michiko siede su una sedia osservando i suoi quattro micetti nella cesta. Miagola disperatamente. Non se la sente più di stare con i cuccioli, ma senza di essi è infelice» (p. 38). Sullo stesso tema:

L'apprendimento a senso unico non viene necessariamente modificato neppure da una situazione che richiede palesemente il comportamento opposto. Di solito, i gatti imparano più facilmente ad aprire una porta spingendo che tirando. Michiko, tuttavia, aveva ricevuto il suo addestramento da una porta di cucina che si apre verso l'interno. Ora, non più cucciola, interagisce con qualsiasi porta socchiusa utilizzando la sua tecnica di tirarla a sé, cosa che non sortisce alcun effetto neppure quando la porta deve essere spinta solo sfiorandola con la zampa. Suo figlio, un micio di otto mesi, nato in una casa diversa, spinge e tira senza problemi, secondo come si apre la porta (p. 45).

Ed ecco un'altra scena domestica: ovvero, come può destabilizzarsi un gatto:

Quando abbiamo traslocato dalla casa all'appartamento, il nostro gatto Kuro l'ha presa malissimo. A casa lo tenevamo fuori dalle stanze con la moquette perché non la graffiasse. Ora, improvvisamente, il pavimento vietato era dovunque; la tentazione era diventata universale e con essa la minaccia della punizione. Come un eremita minacciato da migliaia di donne, braccato dal suo super-io, Kuro, in preda al panico, ci scrutava da un angolo, schizzava via come un matto attraverso tutto l'appartamento al nostro avvicinarsi, tentava freneticamente un graffio qua e là, come fosse stato costretto al peccato contro la sua volontà, poi di nuovo volava via fuggendo al castigo (p. 57).

Un breve frammento del '66 sembra evocare *Alice nel paese delle meraviglie*: «Il nostro gatto nero sta sul davanzale della finestra, contro la notte buia. Quando ha gli occhi aperti, il suo corpo è visibile, appena delineato; ma appena li chiude, l'intero gatto svanisce, lasciando solo l'intatta oscurità della finestra» (p. 100). Uno del '67, che prende invece forma di poesia:

Il gatto Kuro:

Benché ci abbia lasciati  
La sua ombra siede sulle poltrone  
E ci aspetta in silenzio dietro la porta.

## Sullo sguardo (1981):

Il mio gatto Toby non muove mai gli occhi lateralmente. Muove invece la testa e guarda ogni bersaglio frontalmente, faccia a faccia. È capace di trucchi e può perfino sorprenderci a volte, ma nessuna ambiguità attraverso mai la sua mente. O almeno, mai attraversa il suo viso. Figurati l'effetto di un gatto che ti scruta minaccioso come il cattivo di un film! Mai sfuggente, l'impatto di Toby è così diretto che l'incontro dei nostri occhi si traduce in una breccia delle buone maniere. Io allontano lo sguardo, e lo stesso Toby può resistere nel suo atteggiamento così diretto solo per qualche secondo (p. 294).

In questo gioco di sguardi tra gatto e studioso, per un lungo attimo, è dato scorgere un momento familiare ma, allo stesso tempo, il bagliore aurorale di un riconoscimento, una reciprocità. La gatta di Montaigne lo sapeva (*Essais*, II, 12<sup>11</sup>). Tra i saggi e i gatti c'è un patto che riguarda la conoscenza. Dunque accanto e insieme a Beethoven, Picasso e Racine, anche Charcoal, Michiko, Kuro e Toby hanno insegnato molte cose al dilettante che ignora il «novantacinque per cento della civiltà attuale»; e anche a loro, perciò, va la gratitudine del lettore di *Parabole*, che seguendone le tracce, pagina dopo pagina, ha trovato «una specie di piccolo tesoro che rimane accessibile nella memoria di quelli che ne hanno bisogno» – cioè, noi.

1. Rudolph Arnheim-Fedele d'Amico, *Eppure, forse, domani. Carteggio 1938-1990*, a cura di Isabella D'Amico, introduzione di Franco Serpa, Milano, Archinto, 2000, pp. 183-184. Arnheim e d'Amico si conobbero a Roma nel 1933, dove lo studioso berlinese era emigrato a causa delle leggi razziali naziste. Un breve racconto autobiografico è nel saggio «In compagnia del secolo», in R. Arheim, *Per la salvezza dell'arte. Ventisei saggi*, traduzione di Alessandro Serra, Milano, Feltrinelli, 1994; edizione originale *To the rescue of Art. Twenty-Six Essays*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1994.

2. Ivi, pp. 159-160.

3. Così annota Arnheim in *Parabole della luce solare*, traduzione di Bianca Laura Testa, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 207 (edizione originale: *Parables of Sun Light. Observations on Psychology, the Arts, and the Rest*, Berkeley-Los Angeles, University

of California Press, 1989). Nel corso dell'articolo i riferimenti a questo libro, per brevità, sono dati nel testo tra parentesi quadre.

4. Vedi n. 1.

5. Rudolph Arnheim-Fedele d'Amico, *Eppure, forse, domani...* cit., p.179.

6. Vedi n. 3.

7. Riporto la versione di Piero Bigongiari compresa in Dylan Thomas, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1965, p. 209: «...i mattini / Dimenticati di un bambino quando camminava con la madre/ Attraverso le parabole/ Della luce del sole/ E le leggende delle verdi cappelle// E i campi rinarrati dell'infanzia» (*Poesia in Ottobre*).

8. Rudolph Arnheim-Fedele d'Amico, *Eppure, forse, domani...* cit., p. 68.

9. Rudolph Arnheim, «In compagnia del secolo» cit., p. 286.

10. Rudolph Arnheim-Fedele d'Amico, *Eppure, forse, domani...* cit., p. 134.

11. Vedi L. Shannon, "Chatte de Montaigne" in *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, a cura di Ph. Desan, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 162.

## Scusi, lei è toscano?\*

«Dopo il “Clan degli avellinesi” [...], dopo la “Corte Arcoriana” berlusconiana, dopo la “Brigata Sassari” cossighiana e dopo il “Cerchio Magico” leghista con baricentro varesotto, è il momento del “Giglio Magico” renziano», ha scritto sul «Corriere della Sera» (31 luglio 2014) Gian Antonio Stella. Di seguito, un folto elenco di ministri, sottosegretari, “manager di stato”, tutti toscani, a formare la nuova *Ruling Class* del Bel Paese, targata Partito Democratico e alleati (chi è interessato ai nomi, può trovarli nella lista fornita, un mese prima, da «Il fatto Quotidiano»: titolo dell’articolo, di Marco Palombi e Carlo Tecce, «Granducato renziano»). E allora, si dirà, di cosa stupirsi? Così fan tutti, per l’appunto: “spoyl sistem”. Discontinuità nella continuità, infine: non è da sempre questo il rassicurante paradigma della “cultura di governo” italiana, la cifra della Politica e l’essenza stessa del suo Metodo, cinico e al tempo stesso (ma solo in apparenza) bonario? Qualcuno s’era illuso che l’etichetta di “rottamatore”, inalberata da Matteo Renzi, fosse qualcosa di più di uno slogan elettorale utile a scansare vecchie posizioni dominanti all’interno di un partito che alla politica vera aveva rinunciato da molto tempo, così preparando il terreno per l’affermarsi di un Leader dalla spiccata propensione mediatica. Ma non sarà adesso il fonte dei “rottamati” – o quella volgarmente detta, con singolare sfida al ridicolo, la “sinistra” del Partito Democratico – a rappresentare una credibile alternativa: al contrario, è proprio quest’ultima a dare più forza al Nuovo che Avanza: è chiaro infatti a tutti che hanno fallito da sempre, e che la loro interpretazione del tema “riforme” non si distingue, in sostanza, da quella del Premier se non per questioni di accento e punteggiatura o forse, più prosaicamente, di poltrone?...

Certo, proprio perché la guerra a Berlusconi aveva mostrato platealmente l’incapacità dell’opposizione, per oltre vent’anni, di proporre una linea alternativa convincente, fondata su un progetto di società non omologata ai modelli del neoliberalismo, il *focus* tutto individuale della polemica anti-Cavaliere aveva in fondo ribadito il primato leaderistico, di cui la delega al Sindaco Che Taglia Corto non è che una variante. Che importa, se frattanto la disugua-

\* Testo della *Lectio Magistralis* tenuta presso il Circolo A.R.C.I. di Quaracchi il 1 maggio 2014.

gianza diventava feroce, il tessuto sociale incanagliva, milioni di elettori si rifiutavano, per disperazione o indifferenza, al voto? La battaglia a sinistra era tutta interna alle *élites* degli “amministratori”, e smaccatamente subalterna al quadro politico immediato, che prevedeva l’azzeramento di ogni velleità di politica industriale o, figurarsi, estera, nel mondo globale essendo altrove (nella Finanza) il comando; e se poi con il grimaldello dell’Emergenza e dell’Europa (quella neolibera, manco a dirlo) si provvedeva, tra manfrine e forzature costituzionali, a smantellare il “Welfare” – quest’assurda pretesa, così sfacciatamente a favore dei meno abbienti!... – c’erano pur sempre, a legittimare il Nuovo incipiente, le Primarie.

«Il fares the Land» (il paese va in malora) citava Tony Judt, poco prima di morire, da Oliver Goldsmith (*The Deserted Village*, 1770), versi del tempo delle “Enclosures”. Appropriato rinvio (era il 2010, appena ieri), ma a che pro perder tempo con storici e letterati? Meglio i comici, ai quali è necessario guardar sempre con attenzione: loro sì che hanno orecchio per i sussulti del corpaccione del paese profondo e viaggiano velocemente, proprio come i politici, sull’onda dei media, là dove si forma il consenso per vie palesi – il coro imperativo di stampa e tv, che rimuove mentre schiamazza – e recondite, non escluse le inconse. Non per caso a loro, i comici, e in particolare alle popolari trasmissioni d’intrattenimento prodotte da Mediaset a partire dagli anni Ottanta (*Drive In*, 1983; *Striscia la notizia*, 1988; et coetera...), una ormai folta bibliografia di saggi e monografie attribuisce un ruolo non secondario nella formazione della «egemonia sottoculturale» (azzeccata definizione di Massimiliano Panarari) del “centro-destra” nostrano. A sinistra si replicò, com’è noto, con la satira e il sempreverde *Blob* (1988), ovvero nell’ordine della parodia (la “distanza critica” assicurata dall’ironia sguazzava pur essa nel campo mediatico, con l’aggravante di trovar spazio nel “servizio pubblico”); ed è a questo punto che il discorso si riallaccia alla recente calata (o scalata) dei Giovani Turchi del Valdarno, quale è tratteggiata da Stella (che prende spunto da uno sketch di due comici d’*antan*, Tognazzi e Vianello). Al riguardo la bibliografia scarseggia, però non si sarà molto lontani dal vero a ipotizzare che fu proprio nel giro di quei non dimenticabili anni che cominciarono a sommuoversi i marosi che diverranno, ai giorni nostri, quasi uno Tsunami, almeno ai piani alti della Repubblica.

Per inciso: si rammenti che all'interno dell'ex-Pci covava da tempo, in Toscana, una certa insofferenza per la sproporzione tra il peso del voto regionale sul piano nazionale e la rappresentanza in ambito governativo (sempre e solo la Bindi di Sinalunga, a *Ballarò* e dintorni, avrebbe portato poco lontano, si sospettava: non senza fondamento), sicché nel confluire dei consensi sul Sindaco non mancò in ambito granducale una certa ambizione di rivalsa, che tempestivamente si mescolò al sollievo per la patente rescissione, da parte delle nuove leve, di ogni legame con il passato, ovvero l'ignobile onta rappresentata dal fantasma "comunista"; ma questo vale per l'ambito nazionale post-89, sicché l'avvento del Sindaco ebbe il senso dell'ineluttabile compimento di qualcosa che non può non dirsi "epocale".

Ma torniamo subito ai comici. Si presti attenzione alle date, e insieme alla parabola di uno di loro di grande talento, Roberto Benigni. *Berlinguer ti voglio bene*, gran film di Giuseppe Bertolucci all'epoca pressoché *underground*, con lui protagonista, è del 1977, e *Ondalibera* (o "*Televacca*"), la serie che vede l'esordio dello stesso Benigni in televisione, viene trasmessa tra dicembre '76 e gennaio di quello stesso anno. Sia nel film – con un più di intelligenza registica che oggi si vede meglio – che nella serie televisiva il mondo di Cioni Mario è osservato in una prospettiva rigorosamente "dal basso" e intriso di umori anarco-materialistici, identificando locale e sociale in un preciso *habitat* che trova espressione tanto nella disfatta campagna industrializzata della "Piana" tra Firenze e Pistoia, quanto nella lingua di cui Benigni si serve come di uno strumento calibratissimo nel suo dilagante eccesso (la «corsiva tradizione plebea» di cui ebbe a parlare una volta il Contini, «turpiloqua, ridondante di gorgia, attinta alle ciane, agli osti e ai barrocciai»). Non aveva che quella, Cioni Mario; ma il diseredato che la gettava in faccia al nuovo popolo consumista, con tutti gli stereotipi ideologici, le risacche nichilistico-apocalittiche e le secolari angosce ereditate da un *background* sottoproletario ne spremeva, a ruota trionfalmente libera, ogni risorsa scurrile e blasfema, come uno di quei *fools* che han sempre saputo come vanno le cose e che per assicurarsi un posto in vista almeno all'Inferno, non rinunciano a dar voce un'ultima volta all'epos degli sconfitti e al loro folle sogno di emancipazione (e nel medesimo tempo in cui lo evocano, lo denunciano come Mito). In base a quest'ottica, la figura "istituzionale", compassata e un po' triste, di Berlinguer, doveva essere nient'altro che una maschera da togliere

non appena fosse giunto il momento dell'insurrezione (mitologicamente spontanea) che avrebbe ridato senso e realtà all'allucinazione *comunista* («Il comunismo viene da sé anche senza Berlinguer»), in sospetto di onanismo.

Proprio in quel periodo, dopo le elezioni del '76, la polemica mediatica imperversava sulla cosiddetta “santificazione” del segretario Pci (stigmatizzata *in primis* da Montanelli), che dopo lo strappo con l'Urss cercava il dialogo con i cattolici: *Berlinguer non è la Madonna* titolava la «Repubblica» di Scalfari, a replica degli adontati commenti provocati da una famosa vignetta di Forattini, dicembre 1977, che ritraeva il segretario del Pci nella comoda poltrona di un salotto borghese, con l'icona di Marx alle spalle, indifferente alla protesta di piazza in corso sottocasa. Per il Cioni, s'intende, tutta quella messa in scena altro non poteva essere che un episodio del vecchio “doppio gioco” del Partito, in apparenza sulle soglie della “stanza dei bottoni”. Ma l'anno dopo è il 1978, e non è necessario insistere sul giro di boa che quell'anno significò per la storia del paese (e del Pci). Restando nei paraggi della comicità che a essa s'intreccia, eccoci al 1980, Festival di Sanremo: Benigni si riferisce al Papa in carica con l'epiteto di «Voitilaccio», exploit mediatico che fa risonare valli e convalle della Penisola, e a lungo: due anni dopo, nel film di Luciano Salce *Vieni avanti, cretino*, in una scenetta Lino Banfi si rivolge all'avventore di un bar che assomiglia a Benigni, chiedendogli «Scusi lei è toscano?», e poi: «Lei è quello che parla male del Papa?». E con ciò, abbiamo a che fare con una *audience* molto ampia (Sanremo ha fatto breccia), dove il personaggio del “toscanaccio” può accasarsi mantenendo come propria divisa l'irriverenza, la trasgressione irridente e l'anticonformismo – un “diverso” che sa accattivarsi anche i non toscani per la capacità di sovvertire il cristallizzato decoro vetero-italo-cattolico e la pigra coltre della “doxa”, facendola apparire per quello che è, un *instrumentum regni*. Prima non c'erano che “macchiette” settentrionali o meridionali, ora si apriva un nuovo fronte, in cui presto si sarebbero infilati in tanti, fin troppi; ma in questo quadro, non va dimenticato un altro passaggio essenziale, avvenuto nel giugno 1983, il cui carattere memorabile è attestato persino da Wikipedia: Benigni, infatti, allora «apparve a una manifestazione della Figci a Roma, dove prese in braccio e dondolò il leader Enrico Berlinguer, persona molto seria»; fatto senza precedenti, se è vero che «fino ad allora, i politici italiani erano noti per la loro seriosità e formalità, e Berlinguer era forse il più serio di tutti. L'evento segnò

una svolta, dopo la quale i politici sperimentarono nuovi modi, frequentando anche manifestazioni meno formali e in generale modificando lo stile della loro vita pubblica verso un'apparenza più familiare».

L'anonimo estensore della voce di Wikipedia punta sull'effetto del gesto sulla classe politica, e in questo senso si potrebbe scorgere nello storico episodio l'inizio di quella "comiczazione" della politica che ci ha regalato un leader della statura di Grillo. Ma c'era qualcosa di più, a ben vedere. L'atto dissacratorio era, insieme, un *endorsement* e una dichiarazione d'affetto: come sul palco di Sanremo Benigni aveva inseguito una *soubrette* per avvinghiarla in un abbraccio di plateale erotismo, qui il contatto fisico, rompendo i codici del protocollo, sanciva con una forma di clownesca tenerezza un'alleanza del "basso" con l'"alto", quasi un memento (e insieme rovesciamento) dell'antico mandato che stringeva il Leader al suo Popolo. O voleva essere anche altro ancora, quel dondolio tra le braccia di un comico nazional-popolare, in ascesa sull'onda dei media, che fin dai suoi inizi aveva legato il proprio nome a quello del Segretario? Magari l'ossimoro sardo-toscano era il tributo per un ricominciamento, una regressione all'aperto e un augurio di ripartenza per il "lungo viaggio"? Appena un anno e una settimana dopo, il discorso si chiudeva su un altro palco, tragicamente. Nessun presentabile erede da prendere in collo, e poi l'89 e la Bolognina; la farsa era in onda *motu proprio*. E quando sulla ribalta massmedialpolitica sarà il tempo del Cavaliere, per il comico sarà un invito a nozze, un'occasione irresistibile quanto ovvia per le sue scoronanti tirate: mentre, però, tra guerre rilegittimate in salsa democratica e nuove "enclosures" globali nel tessuto sociale il nesso tra consumismo, modernizzazione e progresso prendeva un accento definitivamente funesto (*homo homini lupus* era il motto), sul versante cinematografico Cioni Mario andava scomparendo, sostituito da un *alter ego* sempre più melenso, che dei tratti irriverenti dell'originale non aveva molto più di niente. Bandita ogni oltranza, tradita la visione *d'en bas*, svanita qualsiasi pur velleitaria protesta, la parabola – diventata esemplarmente *edificante* – si compie trionfalmente a Hollywood, nella Notte dell'Oscar: *La vita è bella*, 21 marzo 1999. È una *success story* le cui tappe non importa citare, e che ispira una specie di esaurita tristezza, segnando l'evaporazione di un talento e riproponendo la sbiadita allegoria di un tragitto mille volte rivisto; ma quel che conta è che ormai, a

quest'altezza, una fitta schiera di *entertainers* toscani si va affollando, irresistibilmente, sui monitor, nei teatri e al cinema. L'Oscar non è che il sigillo internazionale per un nuovo, esondante *Made In Italy* fabbricato in Valdarno.

I nomi che compongono la nuova ondata, giù fino a Conti a Pieraccioni, tutti li sanno: mai l'antica favella toscana si era udita con tale frequenza, tg regionali a parte. Qualcuno più in avanti con gli anni ebbe a rallegrarsi che almeno sui soliti personaggi identificati come quintessenza della toscanità, la squadra dei *recordmen* nostrali dell'antipatia, da Malaparte e Montanelli a Albertazzi e Zeffirelli, fosse finalmente calato il sipario; ma era davvero un miglioramento? Oppure la Continuità si celava, nuovamente, sotto le vistose, postmoderne vesti della Discontinuità? Lo sdoganamento della "toscanità" nella Sinistra Spiritosa non era, magari, un altro abbaglio? Di recente si è potuto leggere un articolo sul musicista livornese Sardelli (Dino Baldi, *Sardelli, umorismo in salsa livornese*, «pagina99we», 22 febbraio 2014) in cui si sostiene che un tratto «pretesco, assolutorio, ammiccante» accomuna l'umorismo di «Pieraccioni, l'ultimo Benigni, Matteo Renzi»: difficile da negare, in effetti, l'inflessione da oratorio o parrocchia propria della compagnia di giro – c'è stata persino una venusta ministra, toscana naturalmente, che si è quasi commossa ricordando Amintore Fanfani. Ammesso poi che di "umorismo" si tratti, il toscano di certi *blockbuster* per lo più natalizi sembra piuttosto una generica coloritura spalmata sul Niente; e insomma, come scrive Baldi, tutta l'operazione assomiglia assai a una forma di *packaging*.

Il pacco era pronto, veramente; e tale era, forse, il prezzo da pagare per arrivare in fondo al "lungo viaggio". Se a voi, miei correghionali, compagni allo sbando e seguaci del Cioni, il finale della comica non piace, rassegnatevi lo stesso: non resta che fingersi altoatesini e abbonarsi al «Vernacoliere». Così io oggi vi dico.

# L'impermeabile scuro. Ricordando Franco Fortini a vent'anni dalla scomparsa

1. Nel dicembre 1994, pochi giorni dopo la morte di Franco Fortini, il Premio Pozzale-Luigi Russo per la poesia fu assegnato a *Composita solvantur*, l'ultima raccolta del poeta, pubblicata quello stesso anno. In occasione della cerimonia, Cesare Garboli lesse e commentò a braccio, da par suo, alcune poesie del libro, e tra queste *Quella che...*, dalla sezione *Elegie brevi*:

Quella che.  
È ritornata questa notte in sogno.

Uno dei miei compivo ultimi anni.  
«Sono, – le chiesi, – vicino a morire?»  
Sorrise come allora.  
«Di te so, – mi rispose, – tutto. Lascia  
quel brutto impermeabile scuro.

Ritornerai com'eri».

Nel commentare a braccio i versi conclusivi Garboli ebbe a osservare, *en passant*: «Fortini portava dei brutti impermeabili scuri. Bisogna sapere questo. Si vestiva come un uomo di oltrecortina, per una sorta di misterioso sadomasochismo». L'osservazione è nello stile di Garboli, che era solito indugiare su aspetti particolari o secondari di un autore, per poi orchestrare con sapienza e penetrazione interventi di più largo respiro, in cui singoli spunti di quest'ordine, in apparenza estemporanei e di superficie, s'intrecciavano in profondità con l'interpretazione di opere e personalità complesse, amate o disamate.

L'annotazione sugli impermeabili si lega direttamente a un passaggio della poesia, ma non è di solo "servizio". Anche qui, infatti, il critico rinvia a un tratto psicologico dello scrittore, coerente con il suo discorso sulle linee distintive dell'opera fortiniana; ovvero, detto in estrema sintesi e senza i dovuti ragguagli, al «misterioso sadomasochismo» dell'intellettuale e poeta. Ma non è tanto su quest'ultimo punto – pure sollecitante e anzi provocatorio, e tutt'al-

tro che marginale nell'intervento *in morte* – che vale la pena soffermarsi, quanto sull'attribuzione del modo di vestire a una tipologia, quella di «uomo di oltrecortina», che nel '94 evocava un mondo già scomparso, con l'effetto di assorbire in qualche modo anche Fortini in quel plumbeo universo di rigidi (e temibili) conformismi, che in vita aveva criticato con coerenza e coraggio. Ma davvero è a quel “modello” che Fortini faceva (coscientemente o meno) riferimento, nella sua maniera di vestire? Era forse un nostalgico, tetragono ammiratore (fuori tempo massimo) delle sfilate in Piazza Rossa, o un esule “bulgaro” in Occidente?

Per frivolo o indegno che sia rammentarlo a tal proposito, il ricordo delle speranze suscitate dalla Rivoluzione d'Ottobre, e di quel che ne seguì, non è qualcosa che si può espungere agevolmente dall'esistenza e dalla poesia di Fortini; nondimeno *Quella che...*, nel suo svolgimento, sembra implicare altro genere di commenti da quelli suggeriti da una prospettiva esclusivamente ideologica o storicistica. Intanto, mi sentirei di dire che i *trench* blu indossati da Fortini non erano né particolarmente brutti né di provenienza sovietica, come del resto il cappotto dello stesso colore, il loden che si vede in una bella fotografia di Mario Dondero di fine anni '80, suo indumento elettivo d'inverno. «Un bel volto caparbio, occhi chiari e indagatori, sobrie le movenze, cappotto blu e taccuino di appunti sotto mano»: così lo rammentava Rossana Rossanda, a circa un decennio dalla morte. Quanto a *Quella che...*, il «brutto impermeabile scuro» appartiene al quadro onirico dei versi e in tal quadro – in cui fine prossima e inizio, gioventù e vecchiaia si tendono la mano – vi affiora come *effet du réel*; un elemento forse luttuoso che occulta e rimuove un passato condiviso, di tutt'altro segno; e in questo senso, lo spunto di Garboli, che si tiene al piano biografico-letterale, varrà soprattutto come traduzione di un'aura straniante, di una intenzionale alterità dell'uomo Fortini rispetto alle mode correnti a fine Novecento (sempre generalizzando e per approssimazione, “angloamericane”, quali noi, come Garboli – che era sempre, non a caso, elegante –, siamo abituati: *macintosh* chiari, *tweed* autunnali o morbidi cammelli).

Ma l'insistenza sullo “scuro” e sul monocorde, che è effettivamente un tratto tipico di Fortini, intonato con la *melancholia* degli intellettuali, può essere interpretata in modi diversi, non necessariamente alternativi. Per esempio come temperato elemento di anonimato urbano, o come più marcata traccia

d'impronta "protestante" – «Lattes pastorizzato»: Franca Magnani nella sua autobiografia rammenta il soprannome affibbiato allo scrittore nel campo d'internamento in Svizzera, nel '44, per via del soprabito prestatogli da un compagno (da un ambiente di pastori protestanti, a Zurigo, fu accolto in quel periodo Fortini, nato Franco Lattes, e vi conobbe Ruth Leiser, sua futura moglie). Ma anche, quell'insistenza, potrebbe celare un segnale narcisistico (allora, chissà...) come scelta di uno sfondo appropriato per far risaltare il colore degli occhi, azzurro chiaro appunto. E se *Quella che...* è una donna amata da Fortini in gioventù (ce n'è traccia in *Foglio di via* e nei *Versi primi e distanti* e altrove), che ritorna in sogno nei suoi «ultimi anni», la richiesta («Lascia...») fa pensare piuttosto a una "preistoria" dell'autore non inquadrabile, si direbbe, nel personaggio codificato a partire dal dopoguerra (quel personaggio tratteggiato un po' astiosamente da Pasolini negli anni di «Ragionamenti»), quasi quest'ultimo non fosse altro che un travestimento agli occhi di chi *sa tutto*. In quel «ritornerai» c'è un appello, certo, che nello stacco finale suona come una promessa; ma quanto c'è poi di adesione da parte di chi ha fatto il sogno e ne trascrive, senza commentare, l'evento? Che cosa nasconde/rimuove l'impermeabile scuro, e cosa nei pressi della fine ritorna? La giovinezza soltanto, o anche altro è implicato in quel "ritorno del rimosso"? Non è banale tentare una risposta, come nulla è banale o semplice in *Composita solvantur*, anche quando (anzi, specialmente quando) sembra semplice la lettera dei versi.

«Era diventato un signore elegante, sempre più elegante, un gran signore dal volto aguzzo alla Casanova e con la fissazione di Leopardi». Quest'altra annotazione di Garboli si legge nel necrologio di Fortini apparso sulla «Repubblica» pochi giorni prima della cerimonia del Premio Pozzale, all'indomani della morte. È singolare il contrasto tra il «gran signore» e l'«uomo di oltre-cortina»: com'è che si passa dall'uno all'altro? E che c'entra, anche, Leopardi, che non era per nulla una «fissazione» dell'ultimo Fortini? Il fatto è, io credo, che nel necrologio scritto a tamburo battente il critico, sopraffatto dalla notizia della morte dell'amico (e dai dichiarati «rimorsi» nei suoi confronti), e dalla certezza della vecchiaia notificata dalla inesorabile scomparsa dei propri maestri, avversari e interlocutori, è forse di sé stesso che inconsciamente stava parlando.

2. Tornando al vestiario, c'è una foto di Giulio Bollati che ritrae Fortini in una riunione einaudiana a Rhêmes, nel '78, vestito con una delle sue altrettanto tipiche casacche o meglio bluse di taglio "sahariano", pure blu (ne aveva anche da casa, più chiare): tenuta da far raccapricciare Garboli, c'è da scommetterci, ma nemmeno in questo caso riconducibile all'«oltrecortina» o a scenari bulgari. Bluse come quelle appaiono, invece, indosso ad artisti o anche registi, non importa se francesi o russi, in non poche immagini novecentesche d'archivio; bluse che con le loro molte tasche si prestano non a occasioni mondane o di rappresentanza, bensì di lavoro. Proprio qui affiora la distanza sia dal modello *casual* sia da quello borghese, si direbbe: il tratto "originale" è calato in una dimensione quasi occulta, mimetizzato, eppure memore di una libertà non disgiunta dall'obbedienza quotidiana al "fare", al lavoro (artigianale o artistico: si sa che da giovane Fortini era incerto tra pittura e letteratura).

Nel 1978 – a proposito di lavoro – Alfredo Barberis in una intervista chiese a Fortini se era un «lavoratore metodico» come Moravia, oppure «saltuario». Proprio il genere di domanda che, per quanto sottendeva, faceva infuriare Fortini, il quale così rispose, trattenendosi: «Potrei quasi arrabbiarmi perché vorrei che si rendesse conto come la figura dello scrittore alla Moravia è una figura di pochissimi esemplari, perché per sopravvivere, nel nostro paese, occorre fare due, tre, cinque mestieri, si è in uno stato di esaurimento perpetuo. Per anni e anni le ore del mio lavoro sono state strappate, letteralmente strappate, al sonno e all'esaurimento permanente. Ecco quindi uno stato di puro caos, la casualità del lavoro, l'intermittenza, lo spreco, il senso della vita che se ne è andata via senza aver fatto quel che si doveva fare, i libri non letti ma sbirciati».

Vengono in mente certi versi di *Poesia e errore*:

Qui libri, scatole, lettere,  
e l'apparato scherano dell'avvilta intelligenza;  
qui gli angoli acuti del disordine  
cartoline che scricchiolano, pastiglie, inviti ai concerti.

Torna alla memoria, anche, un bellissimo passaggio-*excursus* della *Biblioteca immaginaria*, in *Dieci inverni*, che comincia: «Vi sono – come sappiamo – libri importanti, capitali, inesauribili...», e termina: «Così passano

gli anni. E i libri dei morti ci guarderanno sempre più irraggiungibili, con la tristezza di chi ha detto: “così, non siete capaci di vegliar meco un’ora sola?”» – ma sto divagando.

A oltre trent’anni di distanza dall’intervista citata, appare completamente mutato il quadro sociologico a cui Fortini poteva, senza troppe spiegazioni, richiamarsi. Per lo scrittore che entri nel giro dei *media*, i guadagni sono oggi ben superiori a quelli che poteva avere Moravia al suo tempo, e molto più numerosi, in Italia, gli autori che riescono a sopravvivere grazie al proprio mestiere (del che, non fossero per lo più scadenti, ci sarebbe soltanto da rallegrarsi). Nondimeno è altrettanto vero che per più di una generazione, svanito o reso arduo, a dir poco, il raggiungimento del “posto fisso” nella scuola, nell’università o anche nell’industria culturale, i «due, tre, cinque mestieri» sono diventati indispensabili per sopravvivere; mentre la sparizione o compressione del ceto medio, da una parte, il trionfo del consumismo e della “precarietà” dall’altra hanno finito per mettere in crisi e modificare anche le ragioni per cui si leggono i libri, concepiti e fruiti come strumenti d’intrattenimento. Di *vegliare* con i grandi libri, non se ne parla proprio, altro che «un’ora sola...». La stessa crescente e drammatica divaricazione tra ricchi e poveri, poi, ha riservato a pochi eletti il modello del lettore-autore di tradizione umanistica, quale il Progresso sembrava confermare e promettere ad ampie fasce di popolazione: modello fondato nell’ideale dell’«*otium* domenicale» che tanto, a sua volta, irritava Fortini (era solito rilevare, in accezione di classe, il *dominus* dell’etimo).

Una volta, in pieno *relax* estivo, andai a trovarlo nella casa di Ameglia, provenendo dalla Versilia, e dato che non portavo in fondo un lavoro da tempo intrapreso, mi chiese d’un tratto se mi avesse mai fatto una delle sue famose “scenate”: disse proprio così e i conoscenti di Fortini sanno di cosa parlo. Cambiai velocemente discorso (per pura fortuna, non era mai successo), ma quasi sovrappensiero e come per non calcare il rimprovero, disse: «Non capisco se sei troppo indaffarato o troppo pigro». Non poteva concepire che si potesse essere insieme l’una e l’altra cosa, passando senza costrutto dall’iperattivismo all’ozio (ma sto di nuovo divagando).

L’*otium*: intervenendo in un convegno del 1987 su “Ermeneutica e testo letterario” e polemizzando con un collega universitario, Fortini ebbe allora a osservare: «...Quest’idea dell’*otium* domenicale, la mancanza, cioè la cadu-

ta, di passione e quindi la ricettività nei confronti del testo è qualcosa che conosco bene, ma che non appartiene all'elemento agonistico o polemico che spesso, male o bene, mi anima di fronte a un testo letterario. E infatti mi scattava subito nella mente [ascoltando il collega] il ricordo di Brecht quando dice: «vorrei anche essere un saggio./ Nei libri antichi è scritta la saggezza/ [...] Tutto questo io non posso», oppure quando scrive «solo l'odio per l'Imbianchino (cioè per Hitler) mi spinge al tavolo di lavoro»». È un'osservazione, questa, che sembra fatta apposta per ribadire alcuni luoghi comuni di cui l'ideologia dei decenni successivi si è servita per seppellire Fortini, insieme a molti altri, nella fossa comune dell'oblio: infatti secondo la *vulgata* epocale l'odio come movente della scrittura appartiene al tempo nefasto del «risentimento», all'era dei totalitarismi, del «giacobinismo» intollerante che da Robespierre ai giorni nostri ha ostacolato il pieno dispiegarsi della democrazia liberale e liberista (e si sa che la richiesta di uguaglianza, di pari passo, è stata rubricata sotto l'insegna della «invidia sociale»: quali mai «oppressori» e «oppressi»: si tratta solo di vincitori e vinti, di capaci e incapaci, meritevoli e no...).

«Scrivi mi dico, odia/ chi con dolcezza guida al niente/ gli uomini e le donne che con te si accompagnano/ e credono di non sapere»: così i versi famosi di *Traducendo Brecht*, in *Una volta per sempre*. Su una citazione da Brecht si chiude anche l'ampio saggio-conferenza, sempre del 1987, sulla poesia e la funzione estetica intitolato (vedi caso) *Opus servile*, che molto ha a che fare con il tema qui accennato. Si noti, però, che nell'intervento dell'87 l'«elemento agonistico» rivendicato come impulso alla scrittura riguarda non la poesia, bensì il momento critico-saggistico (vi si potrebbe includere il registro dell'epigramma), mentre della «ricettività nei confronti del testo», con la relativa caduta di «passione», vien detto che è «qualcosa che conosco bene» e nient'altro. Il prosieguo dell'intervento non approfondisce quel versante; e immaginare un Fortini «ozioso», senza passione, rimane arduo o a dirla tutta, impossibile.

È indubbio che la sua «ermeneutica», come il suo modo di leggere, furono inquieti e contrastivi, agonistici e polemici; né concilianti né pacifici, come fu lui stesso nella vita di ogni giorno. Nella *Premessa* a un'altra e ampia intervista dedicata a *Leggere e scrivere*, un anno prima di morire, annotava: «Ho sempre letto senza porgere l'orecchio alla pagina, come voleva Contini; o, per meglio dire e per manco di saggezza e di agio, ho sempre letto come

Baudelaire, in una sua giovanile poesia a Sainte-Beuve, diceva di aver fatto nei pomeriggi di scuola. Ossia spiando “l’*écho lointain d’un livre, ou le cri d’une émeute*”. Di un libro o di una sommossa». Mancanza di agio e di saggezza («Avevo studiato da giovane/ quand’ero pazzo di me./ Non avevo sciupato il tempo/ e non so nemmeno perché», inizia così *Et à bonnes moeurs dédié*, 1957): l’accenno è in chiave con le affermazioni già viste, e “spiare” è un verbo che dice molto, come il sostantivo “sommossa” lì affiancato al “libro”. Eppure in quel suo tardo testo Fortini parla anche di molto altro, delle letture fatte in giovinezza e di altre, non meno significative, che ci aiutano a capir meglio, per l’accento che vi riecheggia, cosa si agiti nel ben conosciuto qualcosa, e in che sfera si collochi. Ma occorre, per questo, uno sforzo, che si preferisce tuttora non fare quando si tratta di Fortini. Non bastano, infatti, gli stereotipi, ivi compreso quello dell’odio; ma chi lo ha conosciuto, e oggi lo ricorda vivente come fosse ieri, sa che quel «qualcosa» egli sapeva trasmetterlo come nessun altro (e senza contraddizione con il suo agonismo o il suo Brecht):

Rammento certi momenti capitali di lettura. La sera d’estate turchina, con i lumi color pesca e la luce del crepuscolo, il vento discreto dal mare vicino e l’odore di sabbia e vacanza sull’asfalto della passeggiata di Viareggio. Avviato verso la cena della pensioncina familiare, aprivo col taglio della mano, ragazzo, senza curarmi di rovinare le pagine, un’edizione Larousse delle *Fleurs* e camminavo leggendo e qualcosa di tremendo e di esaltante mi percorreva fino alla radice dei capelli. O quando, in una stanza della Zurigo vecchia, 1944, con la coscienza continua che tutt’intorno a poche decine di chilometri erano le divisioni hitleriane, un’anziana viennese mi aiutava a leggere nel testo della edizione Krone le prime pagine della *Deutsche Ideologie*. O nei seminari senesi, in certe serate di gran silenzio, la campagna nera oltre le vetrate della facoltà, tra gli studenti, ragionando insieme sui nessi sottili di un’ottava o di un inno, l’improvviso luccichío di fosforo sulla pagina, che annulla secoli e fa sorridere la cerchia degli attenti.

Novembre 2014

Opere di Franco Fortini citate: *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994; *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; *Dieci inverni (1947-1957). Contributo a un discorso socialista*, Bari, De Donato, 19742; *Poesia e errore*, Milano, Mondadori, 1969; *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963; *Intervento alla tavola rotonda del Convegno Internazionale "Sull'interpretazione: ermeneutica e testo letterario"*, Siena, 22-23 maggio 1987, in «L'Ombra d'Argo», IV, 11-12, novembre-dicembre 1987; Franco Fortini-Paolo Jachia, *Leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi, 1993; *Opus servile*, in *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003; *L'ospite ingrato primo e secondo*, in *Saggi ed epigrammi* cit..

Altre opere citate: Franca Magnani, *Una famiglia italiana*, Milano, Feltrinelli, 1990; Piergiorgio Bellocchio, "*Disperatamente italiano*", in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. XXXI; Cesare Garboli, Intervento al "Premio Pozzale-Luigi Russo, 4 dicembre 1994 (trascrizione a cura dell'Assessorato Cultura del Comune di Empoli); *Un poeta contro*, «La repubblica», 29 novembre 1994; Rossana Rossanda, *Uno sperato tutto di ragione*, in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit.; Giulio Bollati, *Intermittenze del ricordo. Immagini di cultura italiana*, a cura di Rosa Tamborrino, Torino, Edizioni Fondazione Torino Musei, 2006.

## “Un'altra stanza”. Rileggere Turgenev, nel terzo Millennio

Il romanzo di William Trevor *Reading Turgenev* (1991), ben tradotto in italiano da Laura Pignatti per Guanda (*Leggendo Turgenev*, 2012) è la storia di una donna, Mary Louise Dallon, e del suo infelice matrimonio di convenienza con Elmer Quarry, piccolo commerciante di Culleen, in Irlanda. La narrazione si svolge su due piani temporali distinti, a cui corrispondono capitoli alternati: presente e passato. Nel presente, Mary Louise è all'inizio ricoverata, cinquantaseienne, in una casa di cura per malattie mentali, da cui uscirà verso la metà del romanzo; mentre la trama al passato intreccia le vicende familiari di Mary Louise, del marito e delle sue sorelle, prima del ricovero. Al fallimento del matrimonio – Elmer è impotente e diventa un alcolizzato –, con il suo contorno di meschinità (le macchinazioni delle sorelle), fa nel romanzo da contraltare il rapporto di Mary Louise con il cugino Robert, invalido, del quale era stata innamorata in giovinezza e che muore poco dopo la reciproca confessione di amore.

Questa la storia, in estrema sintesi. Il lettore comprende, con il procedere della narrazione, che la “pazzia” di Mary Louise non è che una forma estrema di attaccamento di quest'ultima a Robert e alle sue cose, utile pretesto per l'allontanamento dalla famiglia (esito finale delle trame delle sorelle Quarry): segno di deriva da una realtà angusta e degradata, e insieme di una fedeltà che prolunga oltre la morte il rapporto nato tra due esiliati dalla vita, suggellato dalla comune passione per la letteratura e in particolare per Turgenev, le cui opere il cugino leggeva a Mary Louise, durante i loro incontri. Ma questi significati sono tutti impliciti, come da buona tradizione: il narratore, da parte sua, non spiega, né giudica; descrive e racconta, con quell'asciuttezza che è uno dei motivi per cui per Trevor, apprezzato in particolare per le *short stories*, viene usata (con le proporzioni del caso) l'etichetta di “classico”, su una linea stilistica che vede la lezione di Flaubert acclimatata e rielaborata nella tradizione anglosassone, per entro una comunità “intercontinentale” di lungo corso. È dentro questa comunità, e come episodio di un percorso che giunge fino a noi, che va letto il racconto di Trevor. Quanto in particolare a Flaubert, il

suo nome va subito ricordato in quanto Turgenev fu con lui in fecondo dialogo tra il 1863 e l'80 (ne tradusse due racconti), e anzi, secondo Lukács, proprio da lui il russo ereditò il modello del romanzo “della disillusione” di stampo romantico; ma il richiamo nel caso specifico si fonda su un motivo essenziale, essendo Mary Louise – pur non tradendo il marito, in senso letterale – una discendente di Emma Bovary, soprattutto per via del ruolo giocato dalla letteratura, più precisamente dai romanzi, nella vicenda.

«Ma Katja andava spesso a sedersi sulla grande panca di pietra costruita sotto una delle nicchie. Circondata dal fresco e dall'ombra, leggeva, lavorava o si abbandonava a quella sensazione di perfetta quiete che, verosimilmente, è nota a tutti, e l'incanto della quale risiede nello stare acquattati in silenzio sentendo appena le grandi ondate vitali che ininterrottamente si muovono intorno a noi e dentro noi stessi». Il brano è in *Padri e figli*, e sembra fornire un calzante appoggio per le letture di Robert e Mary Ann, anche se non compare in *Leggendo Turgenev*. Ci si può chiedere, tuttavia, se la funzione di Turgenev nel libro di Trevor sia soltanto quella di fornire una sponda funzionale, ma sostituibile, al motivo del rapporto tra reale e immaginario, a sua volta incardinato in quel contrasto tra aspirazioni individuali e costrizioni sociali che ne costituisce un asse portante (dove il rapporto con Emma) o se, invece, quella funzione non tocchi qualcosa di essenziale ed esclusivo, così da affidare al nome dell'autore di *Un nido di nobili*, e di tante altre opere famose, un messaggio specifico, qualificante ai fini della comprensione del romanzo.

Una risposta a questa domanda l'ha fornita Wolfgang R. Sängler nel suo studio *The “favourite Russian novelist” in William Trevor’s Novella Reading Turgenev: A Postmodern Tribute to Realism*, che oltre a mettere in rilievo la maestria dello scrittore irlandese nell'uso del punto di vista e nell'architettura dei piani temporali (eredità dei padri modernisti), dimostra, con puntuali riscontri, gli stretti legami dei singoli passaggi tratti da *Padri e figli*, *Primo amore*, *Alla vigilia* (riportati in corsivo nel testo di Trevor) con l'economia narrativa del romanzo. A farla breve, i brani letti da Robert a Mary Louise non sono lacerti casuali o decorativi, ma nemmeno meri supporti didascalici: essi introducono senza forzature al tema stesso del libro, la cui forma da “novella lunga”, va aggiunto, deve non poco al russo, che nei rac-

conti dette forse il suo meglio. Secondo Sanger, infatti, attraverso la narrativa di Turgenev, grazie al suo «disincantato realismo», Mary Louise impara a capire e accettare il senso della propria esistenza, e dunque l’immaginazione, stimolata dalla letteratura, costituisce un elemento decisivo nel testo, uno strumento ermeneutico, si potrebbe dire. Un altrettanto evidente legame tra questo Trevor e Turgenev  da individuare, inoltre, nella centralit del personaggio femminile: le donne,  noto, occupano un ruolo speciale nella produzione narrativa del russo, tanto che pressoch tutti i suoi principali lettori e interpreti, tra i quali Joseph Conrad – per il quale «le donne costituiscono il fondamento della sua [di T.] arte» –, e persino un autore esigentissimo come Nabokov, hanno riconosciuto nei loro ritratti dei capolavori. Si pu dire, quindi, che anche in questo lo scrittore irlandese si  messo alla scuola del russo; quanto poi la qualifica di “postmoderno” attribuitagli da Sanger sia pertinente, questo  un altro e pi complicato discorso, essendo quella qualifica tutt’altro che univoca e dirimente, per cui la prenderemo al momento come generica indicazione “epocale”, nel senso in cui si parla di “tempi supplementari della storia” per i nostri giorni.

Nell’ottobre del 1883, quando ebbe luogo a Pietroburgo la sepoltura della salma di Turgenev, giunta in pompa magna da Parigi, in una tomba accanto a quella del suo grande amico Vissarion Belinskij, l’autorit municipale imped a Tolstoj di commemorare, in una riunione gi fissata, lo scrittore appena scomparso: l’evento poneva problemi “di ordine pubblico”. Alla cerimonia ufficiale erano presenti tanto i rappresentanti del governo zarista, quanto quelli delle organizzazioni operaie: «fu forse la prima e l’ultima volta – nota Isaiah Berlin nel suo saggio su Turgenev in *Il riccio e la volpe* – che queste due categorie s’incontrarono pacificamente in Russia». Durante il corteo, ricorda ancora Berlin, «fu distribuito un volantino rivoluzionario di cui nessuno ammise ufficialmente l’esistenza», il che poteva stupire chi (come Henry James, tra gli altri) considerava Turgenev, prosegue Berlin, «uno scrittore dalla prosa nitida ed elegante, l’autore di nostalgici idilli di vita campestre, il poeta elegiaco che canta le estreme suggestioni di case di campagna in sfacelo e dei loro abitanti, indolenti ma accattivanti e irresistibili». Eppure, il fatto non  per nulla sorprendente, quando si rammenti che lo scrittore, come numerosi colleghi

russi dell'epoca, si era preoccupato «fino all'ultimo, profondamente e dolorosamente, alle condizioni e al destino del suo Paese»; ed è sempre Berlin a insistere sulla costante partecipazione di Turgenev alle «polemiche morali e politiche, sociali e personali, che dividevano i russi colti del suo tempo»: quelle, in particolare, tra slavofili nazionalisti e filo-occidentali, tra liberali e radicali e, più in generale, come in *Padri e figli*, tra vecchi e giovani. Il che è tanto vero che nel necrologio scritto da un «terrorista braccato dalla polizia» e pubblicato illegalmente il giorno dei funerali di Turgenev, se ne potè leggere un ritratto così concepito: «Gentiluomo per nascita, aristocratico per educazione e per carattere, gradualista per convinzione, Turgenev, forse senza neanche rendersene conto [...] ha simpatizzato per la rivoluzione russa e addirittura l'ha servita».

Il fatto è che Turgenev non poteva fare a meno del dibattito ideologico in cui era immersa l'intelligentsia del proprio paese, in dialogo-conflitto con quella europea dell'epoca: la sua opera, si può dire, ne è interamente attraversata, anche se Dostoevskij (che era stato lettore entusiasta di *Padri e figli*), in una lettera famosa, gli suggerì polemicamente di procurarsi un telescopio, dal suo esilio europeo, per osservare meglio la patria lontana. A differenza dei «due grandi e tormentati Laocoonti» Tolstoj e Dostoevskij, però, scrive Berlin, rispetto a quel dibattito egli in fondo restò «guardingo e scettico», per cui il lettore dei suoi lavori «è lasciato in bilico, in uno stato d'incertezza: si sollevano problemi fondamentali, e quasi sempre vengono lasciati – con una punta di compiacimento, secondo alcuni – senza risposta». Questa, a ben vedere, è anche la ragione per cui lo scrittore fu attaccato sia da destra che da sinistra, simmetricamente, in particolare per *Padri e figli*. Nella *pièce* di Tom Stoppard *The coast of Utopia*, il personaggio di Turgenev dice a un certo punto, parlando del romanzo: «ad alcuni è piaciuto... ma in generale mi hanno dato del traditore sia a sinistra che a destra, gli uni per la malevola caricatura della gioventù radicale, gli altri perché invece la incenso». Per lo stesso motivo il personaggio di Bazarov, certo il suo più noto, venne definito un «Giano bifronte» – ma «quale ansia – scrisse Šestov – si sollevò da *Padri e figli*! In Russia non ci fu nessuno che non si prendesse strettamente a cuore, in un modo o nell'altro, le faccende di Bazarov».

A fornire un prezioso ragguaglio sul modo di comporre di Turgenev e sul romanzo è una sua lettera del 1876 a un amico, citata da Berlin, in cui a distanza di anni, riandando a quel libro tanto discusso e parlando della sua genesi, lo scrittore racconta: «C'era – ti prego di non ridere – come una sorta di *fatum*, qualcosa che era più forte dell'autore stesso e indipendente da lui. So una cosa: cominciai senza un'idea preconcepita, senza una “tendenza”; scrissi candidamente, quasi non credendo a ciò che veniva fuori». S'intende, leggendo queste parole e altre dell'epistolario dello scrittore, quanto a fondo avesse visto Herzen, allorché osservò che «nel suo romanzo Turgenev è stato più artista di quanto si creda, e perciò si è smarrito, e ha fatto molto bene, secondo me, a smarrirsi. Voleva entrare in una stanza ed è finito in un'altra, in una migliore». Si noterà, al riguardo, che il caso si presta esemplarmente a illustrare la controversa nozione di “trionfo del realismo” elaborata da Lukács sulle orme di Engels: «L'onestà propria del grande artista consiste nel fatto che, non appena l'evoluzione di un personaggio viene a contraddire le concezioni illusorie per amor delle quali esso si era formato nella fantasia dello scrittore, questi lascia che il personaggio in questione si evolva liberamente fino alle conseguenze estreme, senza minimamente curarsi che i suoi più profondi convincimenti svaniscano in fumo, perché sono in contraddizione con la vera e profonda dialettica della realtà». Forse ci siamo scordati di questi trionfi, perché non c'interessa più la «dialettica» di cui sopra? In ogni caso Turgenev, come osserva Berlin, «non cercò mai di negare la responsabilità sociale dello scrittore», secondo la lezione del suo indimenticato amico Belinskij, e anche per questo in vita, a partire dagli anni Settanta, fu accolto a braccia aperte dai circoli rivoluzionari di Londra e Parigi, e nelle dimore di Marx, Bakunin o Herzen in cui Stoppard ha ambientato, con mano felice, la sua *Sponda dell'utopia*.

Quando però, per restare a Londra, nel 1917 Joseph Conrad scriveva a Edward Garnett la lettera che funge da introduzione al suo *Turgenev. A study*, le cose erano molto cambiate: l'ultimo volume dell'opera completa del russo nella traduzione di Constance Garnett – «Turgenev è per me Constance Garnett, e Constance Garnett è Turgenev. Essa ha compiuto questa magnifica impresa di collocare l'opera dell'uomo entro la letteratura inglese» – nel 1899 era venuto alla luce, si rammarica Conrad, «nella pubblica indifferenza». Altri,

ormai, gli scrittori alla ribalta; il “bellissimo genio” (Ford Madox Ford), il “gigante dalla testa canuta” (Maupassant), il “colosso fascinoso” (*frères de Goncourt*) sembra ora entrato in un cono d’ombra, il suo stesso modo d’essere e di confrontarsi con le controversie del suo paese (e non solo di quello) appare datato, anacronistico. Scriveva ancora Conrad: «A dire il vero, non è il convulso Dostoevskij, ossessionato dai terrori, ma il sereno Turgenev che è sotto una maledizione. E rifletteteci! Ogni dono era stato accumulato nella sua culla: sanità assoluta e sensibilità profondissima, il colpo d’occhio chiaro e la più immediata recettività, introspezione penetrante e infallibile generosità di giudizio, squisita percezione del mondo visibile, e infallibile istinto del significativo, dell’essenziale, nella vita di uomini e donne; l’intelletto più limpido, il cuore più caldo, la simpatia più vasta – e tutto ciò in perfetta misura».

All’indomani della rivoluzione del 1905 Merezkovskij si chiedeva se essa non fosse fallita «perché vi era troppo dell’estremismo russo, e poca misura europea; troppo Tolstoj e Dostoevskij e poco Turgenev»; e ora, proprio la *perfetta misura* sembra distanziare l’universo stilistico e morale di Turgenev dalla temperie ideologica e dal dibattito letterario. La data dello studio di Garnett, 1917, dice molto sui cambiamenti di scena avvenuti, e non solo perché è quella dell’Ottobre – e designa quindi un crinale – ma perché segue al divampare della guerra Mondiale, il cui impatto non fu meno dirompente. Sui nomi dei «Due Laocoonti» si concludeva, nel 1920, la *Teoria del romanzo* di Lukács, e saranno loro, insieme a Cechov, a prendere presto tutta la scena, influenzando con maggiore incisività la produzione letteraria corrente (a mediare è sempre Constance, però...). Sempre loro sono gli scrittori al centro di *The Russian Point of View* di Virginia Woolf, del 1921, e la stessa Woolf osserverà, più tardi, che a penalizzare Turgenev di fronte al lettore inglese era la sua mancanza di esotismo, ovvero il suo stesso pacifico inserirsi da cosmopolita nel contesto europeo, francese e inglese in particolare (nel ’33 Leone Ginzburg notava il suo «speciale dono d’adattarsi con facilità a qualsiasi ambiente artistico, disinvolto a Pietroburgo e a Mosca come a Parigi e a Baden-Baden...»); nondimeno quando, in un saggio su Forster, ebbe poi a sintetizzare quali fossero i «due grandi schieramenti ai quali appartiene la maggior parte dei romanzieri», la Woolf così si esprime: «Grosso modo, possiamo dividere i romanzieri tra predicatori e insegnanti, capitanati da Tolstoj e Dickens, da

una parte, e artisti puri, capitanati da Jane Austen e Turgenev, dall'altra». E questa sarà la cifra caratterizzante, d'ora in poi, l'autore russo nella ricezione corrente – un artista puro, un maestro di stile.

S'inserisce in questa cornice, pur procedendo da altre premesse, la lettura che di Turgenev compì Michail Bachtin, uno dei massimi critici e teorici della letteratura del Novecento, esordiente nel '29 con un saggio su Dostoevskij. In base a un approccio di tipo contrastivo il cui modello di riferimento è appunto Dostoevskij, la posizione di Turgenev – più abbozzata che oggetto di attenzione specifica, va detto, da parte del critico – risulta essere, in Bachtin, quella di un narratore tradizionale, che non accoglie nel proprio punto di vista, ancorato al *milieu* sociale e culturale dell'autore, voci seconde o "altre" (sotto un profilo sociale e culturale), cioè portatrici di orizzonti ideologici e linguaggi in conflitto e in interazione. Anche un poeta come Czeslaw Milosz, che nel suo *Abbecedario*, alla fine degli anni Novanta, non mancò di avanzare riserve sul «pericoloso maestro» Dostoevskij, concede tuttavia a Bachtin che «è la polifonicità a fare di lui [D.] uno scrittore così moderno: egli sente le voci nell'aria, una moltitudine di voci che si scontrano, che esprimono idee discordanti; non siamo forse tutti esposti a un simile frastuono nella fase attuale della civiltà?» In altre parole, a Turgenev sarebbe precluso, per Bachtin come per tanti altri, l'accesso a una nozione "dialogica" del romanzo, alla polifonia; il che ne ribadisce la natura di autore "classico" ma anche di conservatore, al di qua dei caratteri che consacrano le istanze più tipiche della modernità. È tuttavia sintomatico che nel *Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij*, del 1961-1962, lo stesso Bachtin, sempre evidenziando il carattere innovativo – occorre dare al termine un accento gnoseologico – dell'opera di Dostoevskij, e altresì constatando l'assenza di forme strutturali nuove in Turgenev, isoli come eccezione «il contenuto delle discussioni di Bazarov e Pavel Petrovi Kirsanov», così facendoci ripensare all'intuizione di Herzen sull'«altra stanza» in cui il narratore di *Padri e figli* sarebbe entrato per sbaglio, in quanto vero *artista* - diagnosi sottoscritta a chiare lettere anche da Viktor Šklovskij nel suo *Realismo di Turgenev*.

Ma insomma, quanto al ruolo dominante dei due Laocoonti, il Novecento non ha avuto dubbi, sicché al massimo a Turgenev viene di fatto assegnata la funzione di precursore inconsapevole, legato a un mondo scomparso con

l'entrata in campo dei *demoni* moderni. E a veder bene, non è appunto per aggirare o esorcizzare la modernità inquietante di Dostoevskij e dei suoi seguaci – «La rivoluzione russa trovò una chiave nei *Demoni*, come ammise pubblicamente Lunačarskij, e nella *Leggenda del Grande Inquisitore*» (sempre Milosz) – che Isaiah Berlin, nel 1970, tornava su *Padri e figli?* Il sottotitolo della sua conferenza recita: “Turgenev e il dilemma liberale”, e verso la conclusione emerge in modo trasparente il riferimento all'attualità: «i moderni ribelli sono convinti, come ne erano convinti Bazarov, Pisarev e Bakunin, che prima di tutto si debba far piazza pulita, distruggere da cima a fondo il sistema attuale: il resto non è affar loro» (dove sono riprese alla lettera le parole di Bazarov).

All'indomani del '68, per Berlin i «moderni eredi della tradizione liberale» erano dunque tormentati e divisi davanti alle «facce feroci che vedono alla loro destra», da una parte, dall'altra di fronte all'«isterismo, la violenza forsennata e il demagogismo che si agitano alla loro sinistra», sicché egli poteva indicare in Turgenev, simpateticamente, uno di quegli «uomini moralmente sensibili, onesti e intellettualmente responsabili» ai quali è dato di vivere «in tempi di rigida polarizzazione delle opinioni». Tornare a *Padri e figli* era allora un modo per parlare dei conflitti che si riproponevano sulla scena di un mondo lacerato sia a livello globale, sia internamente alle società occidentali. La crisi gli evocava fantasmi del passato, mitologie perniciose, dubbi virtuosi e speranze dismesse; in mezzo a tutto questo riappariva, con dignitosa e nostalgica eleganza, la figura di Turgenev, scettico, riformista, capace di intendere i ribelli ma anche di prendere le distanze da ogni oltranzismo.

Al liberale Berlin – “Top-Down reformist”, con termini aggiornati – all'altezza dei Settanta sembrava avessero avuto la meglio i Bazarov, con «la vittoriosa avanzata dei metodi quantitativi, la fede nell'organizzazione delle vite umane mediante una gestione tecnologica, l'esclusione di ogni criterio non utilitaristico nelle scelte che riguardano moltitudini di esseri umani». Non aveva tutti i torti, per certi versi, ma non aveva visto il peggio, né ben capito da che parte venisse. E poi che dire, oggi, del richiamo alla civiltà europea e ai suoi valori, così presente in Turgenev, e così avversato, invece, dai suoi detrattori? Per lui, in fondo, «gli sfrenati impeti di Tolstoj e Dostoevskij erano un dannoso atavismo», notò Šestov, che aggiungeva: «Dostoevskij e Tolstoj, avendo filosofato a proprio rischio e pericolo, parevano a Turgenev degli

ignoranti temerari, dei testardi a cui solo la mancanza di cultura dava coraggio e confidenza»; nondimeno, non è a loro che tuttora dovremmo guardare, proprio per la crisi profonda – forse il fallimento – di quella cultura in cui il “fascinoso colosso” riponeva ogni speranza di reale progresso? Del resto, anche secondo George Steiner, il cui saggio *Tolstoj or Dostoevskij* è una pietra miliare della critica novecentesca, la partita si gioca tra i due Laocoonti: un *aut aut* che liquida ogni via terza.

E tuttavia, era in Turgenev che Robert e May Louise cercavano non solo conforto, ma un modo per capire le loro stesse esistenze, là «in mezzo alle tombe» nel camposanto di Culleen.

In quel camposanto, è vero, ancora è l’eco della nevicata che in *The Dead* di Joyce si posa ovunque, sulla corrente ribelle dello Shannon, sulle colline e sulla tomba di Michael Furey; ma si avverte, in controluce, anche tanto altro. Il processo di comprensione a cui allude Trevor (proprio in quanto membro di quella comunità di cui si diceva all’inizio) non si basa sull’adesione a ideologie precise, e nemmeno si forma nel «frastuono» di voci di cui parla Milosz, per quanto la sua eco attraversi, ora più ora meno, il cammino di tanti personaggi del russo. Quel processo si nutre, anche e soprattutto, di silenzi. Crescendo si svolge e dispiega secondo tempi diversi sia da quelli angusti, mediocri del piccolo mondo in cui vivono i Quarry (e molti altri, noi stessi), sia da quelli incalzanti, ultimativi di apocalissi sempre prossime e ogni volta rinviate. C’è chi ha notato come la fiducia nel progresso in Turgenev non fosse una fede assoluta, bensì si accompagnasse a una melanconia di fondo (Šestov parla dell’«impronta di oscura malinconia» comune a tutte le opere) che, accentuandosi con il passare del tempo, lo spingeva verso la sospensione del giudizio e il dubbio, o piuttosto a contemplare il presente da un angolo prospettico così ampio da accogliere in sé la storicità come un dato transeunte, fragile, e insieme con un tratto di imperscrutabile necessità. Con le parole di uno studioso di vaglia, Stefano Garzonio: «gli stessi tipi sociali, le stesse situazioni e accadimenti, sono letti alla luce di categorie universali che tengono conto del *Nevedomoe*, dell’ignoto, di quel regno della natura, del quale il tempo e lo spazio, i fenomeni, sono soltanto riflessi illusori e la cui espressione ultima è la morte».

È su questo sfondo che in lui, poeta agli esordi e raddomantico innovatore di forme in vecchiaia, ha luogo il momento affermativo; con l'accento del "nonostante" e senza conforti, ma non senza una scia di riverberi che all'arte sola è consentito catturare e trasmettere. Lo sguardo lungo di Turgenev, e insieme la sua capacità di cogliere i riflessi cangianti del mondo, l'attenzione alla natura e – osserva sempre Garzonio – «verso il dettaglio esteriore e la sfumatura interiore», hanno a che fare con tutto questo, con la dimensione dell'ignoto ma anche con i ritmi della sfera naturale, con la morte ma anche con il vero che appare, a volte, nell'esistenza. Così se ora, nell'era "post-moderna", il progresso è fatto coincidere con l'affermazione del "libero mercato" e la storia, in quanto percorso di emancipazione dal mito e apertura a un futuro possibile e diverso (alla *Coast of Utopia* di Stoppard) viene irrisa e rimossa; se ora intere masse di esseri umani sono devastate e condannate a una condizione non migliore di quella della "servitù della gleba" – alla cui abolizione nessun libro più di *Memorie di un cacciatore*, ricordiamolo, seppe contribuire –, anche per noi è il momento di guardare alla pagina di Turgenev con meno impazienza, senza schemi precostituiti o paragoni obbliganti, apprezzandone tutte le sfumature, ammirandone la resistenza all'aggressione del tempo, la lucida compassione, l'intelligenza narrativa che sa tacere e non solo parlare. A lui – «Dio mio! Quale magnificenza *Padri e figli* di Turgenev! Addirittura da gridare al soccorso!»: così Cechov – proprio a lui, fu dato entrare nell'altra stanza, dopo tutto. E anche noi, come Robert e Mary Louise, vorremmo talora affidarci all'«intelletto più limpido, il cuore più caldo, la simpatia più vasta», per trovarci d'un tratto altrove, come per un nuovo inizio: proprio ora, mentre da ogni parte risuonano parole d'ordine e dogmi indiscussi, e l'«esclusione di ogni criterio non utilitaristico nelle scelte che riguardano moltitudini di esseri umani» è l'alfa e l'omega della civiltà occidentale, minacciando a morte la natura stessa. Sicché finalmente quando Virginia Woolf ci fa notare che nell'opera del russo «the man who speaks is not a prophet clothed with thunder but a seer who tries to understand» (chi parla non è un profeta ammantato di tuono, ma un osservatore che cerca di capire), non possiamo che darle di nuovo ragione, e riconoscere proprio in questo i motivi per cui, ancora oggi e anzi più di ieri, quell'opera sa parlarci e c'interroga: di là da quella soglia di cui Turgenev narra in *Alla vigilia*, nell'episodio in cui, a

Venezia, una «sconosciuta artista» interpreta Violetta della *Traviata*, senza saperlo ritrovando se stessa, improvvisamente varcando il limite, «impossibile da definire, oltre il quale è il domicilio della bellezza».

«Sognavo di essere triste e a volte piangevo. Ma dietro le lacrime e la tristezza, ispirati dalla musica della poesia o dalla bellezza della serata, si levavano sempre, come le erbe all'inizio della primavera, germogli di felicità...».

#### *Opere citate*

William Trevor, *Two Lives: Reading Turgenev, My House in Umbria*, London, Penguin, 1991; trad. it. *Leggendo Turgenev*, Parma, Guanda, 2012; György Lukács, *Dostoevskij*, a cura di Michele Cometa, Milano, SE, 2000, p. 31; Id., *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Raciti, Milano, Se, 1999, p. 138.

Wolfgang R. Sängler, *The “favourite Russian novelist” in William Trevor’s Novella Reading Turgenev: A Postmodern Tribute to Realism*, «Irish University Review», 27, 1, Spring-Summer 1997, pp.182-98; Joseph Conrad, *Turgheniev*, in *Appunti di vita e di letteratura*, con un saggio introduttivo di Edward Garnett, Milano, Bompiani, 1950, p. 84 (*Notes on Life and Letters*, 1921); Vladimir Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, a cura di Fredson Bowers, Milano, Garzanti, 1994 (*Lectures on Russian Literature*, 1981).

Isaiah Berlin, *Padri e figli. Turgenev e il dilemma liberale*, in *Il riccio e la volpe*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 419-477 (*Russian Thinkers*, 1978); Tom Stoppard, *La sponda dell'utopia*, traduzione di Marco Tullio Giordana e Marco Perisse, Palermo, Sellerio, 2012, p. 371 (*The Coast of Utopia. Voyage, Shipwreck, and Salvage*, 2002), cfr. I. Turgenev, *A proposito della pubblicazione di “Padri e figli” [1868-1869]*, in *Memorie letterarie*, a cura di Enrico Damiani, Firenze, Passigli, 1992; Lev Šestov, *Turgenev*, in *Shakespeare e Turgenev*, a cura di Glauco Tiengo ed Enrico Macchetti, Milano, Bompiani, 2010, p. 953.

I. Berlin, *Padri e figli* cit., p. 440, 451; G. Lukács, *Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 19531, p. 50 (cfr. Tito Perlini, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Bari, Deda-

lo Libri, 1968, pp. 304-311); Edward Garnett, *Turgenev. A study, with a foreword by Joseph Conrad*, London, Collins Sons, 1917; J. Conrad, *Turgheniev* cit.; Ford Madox Ford, *C'erano uomini forti*, introduzione di Giovanna Mochi, Parma, Pratiche Editrice, 1991, p. 162; Virginia Woolf, *Il punto di vista russo*, in *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di Liliana Rampello, Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 164-179 e Ead., *Per le strade di Londra*, Milano, Il Saggiatore, 1963 (*The Russian Point of View*, in *The Common Reader. First Series*, London, Hogarth Press, 1925); Leone Ginzburg, *Turgenev cinquant'anni dopo*, in *Scrittori russi*, a cura di Domenico Zucàro, Torino, Einaudi, 2000, p. 186; V. Woolf, *I romanzi di E. M. Forster*, in *La signora dell'angolo di fronte*, Introduzione di Ginevra Bompiani, traduzione di Masolino d'Amico, Milano, Il saggiatore, 1979, p. 270 (*The Novels of E. M. Forster*, in *The Death of the Moth, and Other Essays*, London, Hogarth Press, 1942), cfr. Benedetta Bini, *Introduzione a Virginia Woolf, L'anima russa. Dostoevskij, Cechov, Tolstoj*, Roma, Elliot, 2015; Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968; Czeslav Milosz, *Dostoevskij, Fëdor*, in *Abbecedario*, Milano, Adelphi, 2010, p. 99; M. Bachtin, *Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij*, in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1988, p. 321; I. S. Turgenev, *Memorie d'un cacciatore*, traduzione di Clara Coïsson, con un saggio di Viktor Sklovskij, Torino, Einaudi, 1964; C. Milosz, *Dostoevskij* cit., p. 99; I. Berlin, *Padri e figli* cit., p. 474; I. Berlin, *Padri e figli* cit., pp. 474, 477; L. Šestov, *Turgenev* cit., pp. 775, 795; George Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, Milano, Garzanti, 2010 (*Tolstoy or Dostoevsky. An essay in contrast*, 1959); L. Šestov, *Turgenev* cit., p. 475; Stefano Garzonio, *La memoria e la morte: le ultime opere di Ivan Turgenev*, in I. S. Turgenev, *Il canto dell'amor trionfante e altri racconti*, introduzione di S. Garzonio, traduzione e cura di Francesca Gori, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 17; S. Garzonio, *Introduzione*, in I. S. Turgenev, *Senilia. Poesie in prosa 1878-1882*, a cura di S. Garzonio, Venezia, Marsilio, 1996, p. 12; Ettore Lo Gatto, *"Padri e figli" di Ivan Turgenev*, in *Profilo della letteratura russa*, Milano, Mondadori, 1975, p. 171; Paolo Nori, *Niente, niente, niente*, in I. S. Turgenev, *Padri e figli*, traduzione e cura di P. Nori, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 8; V. Woolf, *The Novels of Turgenev* [1933], in *The Captain's Death Bed and Other Essays*, London, Hogarth Press, 1950.



# Indice dei nomi

- Abati, Velio 233,  
Adorno, Th. Wiesengrund 19, 20, 21,  
29, 34, 36, 44, 46, 47, 56, 65, 81, 82, 83,  
84, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 98, 119, 120,  
126, 128, 133  
Agamben, Giorgio 70, 97, 117, 118,  
119, 122, 123, 127, 182  
Allen, Woody 176  
Altafini, José 133  
Alziati, Cristina 177-184  
Anders, Gunther 24, 40, 56, 66, 119  
Arduini, Maria 88  
Aremma, Tommaso 160  
Arendt, Hanna 66, 119, 127  
Ariosto, Ludovico 75, 101, 140, 166  
Arnheim, Mary 216  
Arnheim, Rudolph 209-219  
Arruga, Lorenzo 165  
Asor Rosa, Alberto 170-176  
Austen, Jane 240  
Aymé, Marcel 195, 196  
Aznar, José Maria 48  
Bacchi Wilcock, Livio 141  
Bachtin, Michail Michajlovic  
16, 44, 195, 240, 245  
Bacon, Francis 151  
Badiou, Alain 158-160  
Bakunin, Michail 238, 241  
Baldacci, Luigi 20, 27, 105, 130,  
150, 152  
Baldi, Dino 225  
Banfi, Lino 223  
Baranelli, Luca 11, 161, 162, 163,  
168, 169  
Barberis, Alfredo 229  
Barenghi, Mario 161, 166, 167, 169,  
Baricco, Alessandro 26, 27  
Barth, Karl 182  
Barthes, Roland 49  
Bataille, George 124  
Baucom, Ian 35  
Baudelaire, Charles 56, 152, 215, 232  
Baudrillard, Jean 61  
Beato Angelico 113  
Beethoven van, Ludwig 81, 82, 83, 86,  
88, 89, 178, 218  
Belinskij, Vissarion Grigor'evic  
236, 238  
Bello Minciocchi, Cecilia 154  
Bellocchio, Piergiorgio 37-57, 72, 73,  
127, 233  
Bemporad, Elissa 98  
Benda, Julien 70  
Benedetti, Carla 25, 70  
Benigni, Roberto 222-225  
Benjamin, Walter 15, 18, 34, 66, 88, 89,  
92, 97, 98, 99, 100, 113, 117, 118, 119,  
120, 123, 124, 126, 182, 184, 194, 213  
Beradt, Charlotte 124  
Berardinelli, Alfonso 15, 16, 19, 29,  
55, 134  
Berio, Luciano 165  
Berlin, Isaiah 160, 236, 237, 238,  
241, 244  
Berlinguer, Enrico 222, 223,  
Berlusconi, Silvio 32, 62, 220  
Bertolucci, Attilio 142  
Bertolucci, Giuseppe 222  
Bethge, Eberhard 128  
Bigongiari, Piero 219  
Biscardi, Aldo 62, 63  
Blanchot, Maurice 45  
Bloch, Ernst 119  
Bobbio, Norberto 38, 90  
Boccaccio, Giovanni 137  
Bocchini Camaiani, Bruna 99  
Bollati, Giulio 16, 29, 56, 131  
Bonhoeffer, Dietrich 122, 128, 133  
Bonola, Gianfranco 89, 97, 100  
Borges, Jorge Luis 74, 166  
Bori, Pier Cesare 55, 97  
Bortolotti, Gherardo 144, 145, 153

Bourdieu, Pierre 196, 197, 198  
 Bowers, Fredson 244  
 Brecht, Bertolt 43, 88, 93, 113, 123, 180,  
 183, 231, 232  
 Breda, Marzio 204  
 Brinkmann, Albert E. 89  
 Britten, Benjamin 81  
 Brodskij, Iosif 7, 8, 9, 11, 12, 154  
 Broggi, Alessandro 144, 145, 146,  
 147, 153  
 Bruni, Carla 196  
 Bruno, Giordano 69  
 Brunskill, Ian 155, 160  
 Bull, Malcom 89  
 Bussy-Rabutin, Roger de 137  
 Calabresi, Luigi 41  
 Calasso, Roberto 69  
 Calvino, Italo 9, 25, 41, 137, 161-169,  
 174  
 Camon, Ferdinando 119, 127, 164, 167,  
 Canetti, Elias 131, 187, 188, 189  
 Canguilhem, Georges 158, 159  
 Caprarica, Antonio 190, 191, 192  
 Caproni, Giorgio 25, 132, 142  
 Carrère d'Encausse, Hélène 194  
 Carrère, Emmanuel 193-201  
 Carroll, Lewis 140  
 Casanova, Giacomo 228  
 Cases, Cesare 19, 41, 55, 56, 103, 105,  
 120, 130  
 Cattafi, Bartolo 151  
 Cavallès, Jean 158, 159  
 Cayley, David 98  
 Cechov, Anton 14, 44, 239, 243,  
 Celan, Paul 177  
 Celine, Louis Ferdinand 53, 69  
 Cézanne, Paul 86, 214  
 Char, René 124, 129  
 Charcot, Jean-Martin 113  
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 214  
 Cherchi, Grazia 37  
 Chruscev, Nikita 95  
 Clausewitz, Carl von 94  
 Clerc, Hervé 199  
 Collingwood, Luke 31, 35  
 Collodi, Carlo 167  
 Colombo, Furio 115  
 Cometa, Michele 244  
 Conrad, Joseph 236, 238, 239, 244, 245  
 Contini, Gianfranco 15, 16, 22, 117,  
 156, 203, 222, 231  
 Conzen, Peter Yankl 98  
 d'Amico, Fedele 209, 212, 213, 218, 219  
 D'Amico, Isabella 218  
 D'Amo, Gianni 39, 55, 56  
 D'Annunzio, Gabriele 69, 194  
 Dal Bianco, Stefano 204  
 Damiani, Enrico 244  
 Danese, Giacomo 89  
 Daniele, Antonio 80  
 De Certeau, Michel 93  
 De Laude, Silvia 127, 233  
 De Martino, Ernesto 90, 130  
 Debord, Guy 60, 63, 66, 116  
 Deleuze, Gilles 61  
 Dell'Utri, Marcello 68  
 Desan, Philippe 219  
 Di Cosimo, Piero 149  
 Di Lascio, Valentina 97  
 Di Stefano, Paolo 79  
 Dickens, Charles 239  
 Diderot, Denis 174  
 Didi-Huberman, Georges 113-127  
 Dionisotti, Carlo 17, 18, 29  
 Donne, John 210  
 Dostoevskij, Fiodor 133, 142, 237, 239,  
 240, 242, 244, 245  
 Dreyer, Theodor 182  
 Eco, Umberto 27, 43, 55, 56, 66, 80  
 Einstein, Albert 174  
 Elias, Norbert 151  
 Evola, Julius 199

Falcetto, Bruno 101, 105  
 Fanfani, Amintore 225  
 Fellini, Federico 25, 137  
 Ferroni, Giulio 30  
 Firth, Colin 72  
 Flaubert, Gustave 139, 234  
 Fofi, Goffredo 37  
 Fogazzaro, Antonio 102  
 Folengo, Teofilo 77  
 Ford, Tom 72  
 Fornero, Elsa 191  
 Forster, Edward Morgan 158, 160,  
 239, 245  
 Fortini, Franco 15, 16, 19, 20, 22, 29, 41,  
 47, 52, 55, 56, 88, 91, 95, 120, 121, 125,  
 126, 128, 130, 148, 183, 203, 226-233  
 Foucault, Michel 61, 116, 159,  
 Foundas, Scott 73  
 Fourier, Charles 166  
 Freccero, Carlo 61, 62  
 Freud, Lucian 151  
 Freud, Sigmund 96, 97, 134, 210  
 Fromm, Erich 119  
 Frye, Northrop 142  
 Fry, Roger 158, 160  
 Gabin, Jean 196  
 Galilei, Galileo 167  
 Gallas, Alberto 128  
 Gallo, Niccolò 101  
 Garboli, Cesare 130, 137, 141, 226, 227,  
 228, 229, 233  
 Garnett, Constance 238, 239  
 Garnett, Edward 244, 245  
 Garros, Roland 196  
 Garzonio, Stefano 242, 243,  
 Gasperini, Francesca 79  
 Gatto, Marco 89  
 Genet, Jean 81, 84, 85  
 Gheddafi 32  
 Ghezzi, Enrico 62  
 Ghidinelli, Stefano 101, 105  
 Giacometti, Alberto 113  
 Giacchetti, Matteo 203, 205  
 Gibellini, Cecilia 106, 112  
 Gilroy, Paul 35  
 Ginzburg, Leone 162, 169, 239  
 Ginzburg, Silvia 155, 156, 157, 158, 160  
 Giordana, Marco Tullio 244  
 Giovannetti, Paolo 143, 144  
 Giovenale, Marco 144, 153  
 Giscard d'Estaing, Valéry 196  
 Giudici, Giovanni 132-136, 142  
 Giusti, Marco 62  
 Gleize, Jean-Marie 144  
 Glissant, Édouard 35  
 Götde, Christoph 88  
 Goethe, Johan Wolfgang 85  
 Gogol, Nikolaj Vasil'evic 133  
 Goldmann, Lucien 142  
 Goldsmith, Oliver 221  
 Gould, Glenn 81, 84, 85, 89,  
 Gourgouris, Statis 88  
 Goya y Lucientes, Francisco José 34  
 Gozzano, Guido 103, 132, 133, 137  
 Gramsci, Antonio 16, 18, 25, 58, 59, 60,  
 61, 64, 69, 121  
 Graves, Robert 33, 35  
 Green, Julien 196  
 Gucci, Guccio 72  
 Guglielmi, Angelo 63  
 Hanna, Christophe 144, 145, 146, 153  
 Hardy, Henry 160  
 Hegel, George Friedrich 24, 55, 126,  
 142, 210  
 Heidegger, Martin 77, 96, 206  
 Heine, Elizabeth 160  
 Heller, Erich 142  
 Hemingway, Ernest 167  
 Hitchens, Christopher 185, 186, 187,  
 189, 192  
 Hitchens, Yvonne 186  
 Hitler, Adolf 115, 158, 231, 232

Hölderlin, Friedrich 204, 206  
 Horkheimer, Max 47, 119, 120  
 Hornby, Nick 25, 30  
 Ibsen, Henrik 84  
 Illich, Ivan 98  
 Inglese, Andrea 147, 148, 149, 150, 153, 154  
 Insolera, Delfino 91  
 Isella, Dante 112  
 Isherwood, Christopher 72, 73  
 Jachia, Paolo 233  
 Jack, Belinda 141  
 Jakobson, Roman 144, 145, 146, 147, 149, 153, 154  
 James, Henry 236  
 Jameson, Fredric 89  
 Jori, Giacomo 101, 105  
 Joyce, James 156, 242  
 Judt, Tony 89, 189, 190, 192, 221  
 Junger, Ernst 69  
 Just, K. G. 29  
 Kafka, Franz 87  
 Kant, Immanuel 133  
 Kavafis, Kostantinos 81, 85  
 Kierkegaard, Soren 42, 50, 51, 55  
 Kippenberg, Hans G. 97  
 Klemperer, Viktor 124  
 Kracauer, Siegfried 66  
 Kraus, Karl 42, 56  
 Kundera, Milan 69  
 La Rochefoucauld, Françoise de 176  
 Labarre, François de 35  
 Lavagetto, Mario 29  
 Lawrence, Thomas Edward 194  
 Leiser, Ruth 228  
 Lenzini, Luca 89, 128, 233  
 Leonardi, Maria 89  
 Leopardi, Giacomo 16, 47, 56, 209, 228,  
 Levy, David 97  
 Levy-Strauss, Claude 196  
 Lichtemberg, George Cristoph 55  
 Linonov, Eduard 193, 194, 195, 196, 198, 199, 201  
 Loi, Franco 143  
 Longhi, Roberto 22, 156  
 Lorca, Federico García 77  
 Loyd, Phyllida 191  
 Lu, Hsun 24, 30  
 Lucrezio Caro, Tito 166  
 Lukács, Gyorgy 15, 133, 142, 148, 235, 238, 239, 244  
 Lunacarskij, Anatolij Vasil'evic 241  
 Luperini, Romano 8, 10, 12, 25, 26, 27, 30, 128  
 Luzi, Mario 143  
 Maccari, Paolo 150, 151, 152, 154  
 Macchetti, Enrico 244  
 Madox Ford, Ford 239, 245  
 Magnani, Franca 228, 233  
 Majakovskij, Vladimir 146, 153  
 Malaparte, Curzio 68, 69, 70, 201  
 Malraux, André 213  
 Mann, Thomas 88, 90, 175  
 Marchesini, Matteo 12, 55  
 Marcuse, Herbert 24, 98, 119, 120  
 Marino, Massimo 79  
 Maroni, Roberto 31, 33  
 Marrucci, Marianna 128  
 Marx, Karl 114, 134, 142, 223, 238, 244  
 Masi, Edoarda 30  
 Massenzio, Marcello 97  
 Matisse, Henri 214  
 Maupassant, Guy de 239  
 Mazzini, Giuseppe 44  
 Mengaldo, Pier Vincenzo 20, 23, 29, 142, 143, 153  
 Merezkovskij, Dmitrij Sergeevic 239  
 Merleau-Ponty, Maurice 160, 196  
 Milana, Fabio 97, 98, 99  
 Milani, Lorenzo 133  
 Milanini, Claudio 168, 169  
 Milosz, Czeslav 240, 241, 242, 245

Mishima, Yukio 69  
 Mistura, Stefano 98  
 Molière [Jean-Baptiste Poquelin ]  
 49, 138  
 Monroe, Marylin 140  
 Montaldi, Danilo 57  
 Montale, Eugenio 106, 143  
 Montanelli, Indro 223, 225  
 Monti, Mario 191  
 Moore, Julianne 72  
 Morante, Elsa 25  
 Moravia, Alberto 229, 230  
 Moretti, Franco 17, 79  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 81  
 Musil, Robert 17  
 Mussolini, Benito 36, 49, 50, 57,  
 68, 114  
 Nabokov, Vladimir 166, 236, 244  
 Naldini, Nico 127  
 Nappo, Francesco 97, 98  
 Nietzsche, Friedrich 47, 84, 124, 176  
 Nievo, Ippolito 74  
 Noventa, Giacomo 51, 52, 55  
 Orwell, George 51, 53  
 Ossietzky, Carl von 213  
 Ossola, Carlo 135  
 Paggi, Leonardo 111, 112,  
 Painter, Karen 89  
 Palombi, Marco 220  
 Panarari, Massimo 58-67, 221  
 Panzieri, Raniero 67, 90  
 Parise, Goffredo 203, 204, 207  
 Pascal, Blaise 176  
 Pascoli, Giovanni 12, 132  
 Pascucci, Margherita 98  
 Pasolini, Pier Paolo 41, 49, 53, 55, 56,  
 68, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119,  
 120, 121, 122, 123, 125, 127, 128,  
 228, 233  
 Pavese, Cesare 166  
 Penny, Nicholas 155, 156  
 Perisse, Marco 244  
 Perlini, Tito 244  
 Picasso, Pablo 210, 218  
 Pieraccioni, Leonardo 225  
 Pignatti, Laura 234  
 Pinelli, Giuseppe 48  
 Pinter, Harold 13, 14, 15, 29, 44  
 Pintor, Luigi 90, 130  
 Platone 210  
 Plutarco 54  
 Pollock, Jackson 214  
 Ponge, Francis 150, 166  
 Pope, Alexander 140  
 Portelli, Alessandro 55  
 Praz, Mario 15  
 Propp, Vladimir Jakovlevic 167  
 Proust, Marcel 17, 28, 45, 46, 47, 72, 84,  
 103, 150, 209  
 Pusterla, Fabio 177  
 Queneau, Raymond 166  
 Rabelais, François 48, 56, 80, 142  
 Raboni, Giovanni 53, 130, 133, 135,  
 142, 150,  
 Raboni, Giulia 112  
 Raciti, Giuseppe 244  
 Ranchetti, Michele 89, 96-100, 129,  
 130, 131  
 Raos, Andrea 144  
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn  
 86, 210  
 Renzi, Matteo 220, 225  
 Ricci, Antonio 61, 62  
 Rigoni Stern, Mario 74  
 Rodcenko, Alexander Michajloivic 146  
 Rolland, Romain 38  
 Rosengard Subotnik, Rose 88  
 Rosenthal, Lecia 88  
 Rossanda, Rossana 227, 233  
 Rushdie, Salman 33, 35  
 Ruskin, John 31, 32, 34, 35  
 Ruzante [Angelo Beolco] 77

Saba, Linuccia 111, 112  
 Saba, Umberto 106-112  
 Said, Edward 81-89  
 Said, Mariam 81  
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin de 232  
 Saint-Laurent, Yves 72  
 Sänger, Wolfgang R. 235  
 Santoro, Mario 29  
 Sardelli, Federico Maria 225  
 Sartre, Jean-Paul 69, 159, 160  
 Scabia, Giuliano 74-80  
 Scalfari, Eugenio 170-176  
 Scattigno, Anna 99  
 Schama, Simon 31, 34, 35, 36  
 Schmitt, Carl 51  
 Sciascia, Leonardo 23  
 Segre, Cesare 165  
 Seidensticker, Tilman 97  
 Sereni, Vittorio 54, 106-112, 132, 142, 143  
 Serpa, Franco 218  
 Serra, Alessandro 218  
 Serra, Francesca 137-141  
 Serra, Maurizio 68, 69, 70  
 Serra, Renato 15  
 Šestov, Lev Isaakovic 237, 241, 242, 244  
 Sgalambro, Manlio 88  
 Shakespeare, William 244  
 Shannon, Laurie, 219  
 Signorini, Alfonso 61  
 Simmel, George 66, 85  
 Siti, Walter 127  
 Sklovskij, Viktor 142, 146, 240, 245  
 Sloterdijk, Peter 12  
 Smith, Adam 190, 191  
 Sofri, Adriano 48  
 Sola, Giancarla 65  
 Soldati, Mario 101-105  
 Solmi, Renato 90-95, 120, 128  
 Solzenicyn, Alexandr Isaevic 194  
 Somavilla, Ilse 97  
 Spencer, Robert 89  
 Spinoza, Baruch 160  
 Spitzer, Leo 50, 57  
 Spitzer, Michael 88  
 Sprecher, Thomas 88  
 Stalin, Josif 9, 95  
 Steiner, George 242  
 Stella, Gian Antonio 220  
 Stevenson, Robert Louis 166  
 Stiegler, Bernard 29  
 Stifter, Adalbert 213  
 Stoppard, Tom 237, 238, 243, 244  
 Strauss, Richard 81, 84, 85  
 Streep, Meryl 191  
 Szondi, Peter 142  
 Tamborrino, Rosa 233  
 Tamiozzo Goldmann, Silvana 77, 78, 79, 80  
 Tarkovskij, Andrej Arsen'evic 74, 195, 196  
 Taubes, Jakob 182  
 Tecce, Carlo 220  
 Testa, Bianca Laura 218  
 Thackeray, William Makepeace 43  
 Thatcher, Margareth 59, 131, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192  
 Thibaudet, Albert 137, 138, 141  
 Thomas, Dylan 209, 211, 219  
 Tiedemann, Rolf 88  
 Tiengo, Glauco 244  
 Timpanaro, Sebastiano 19, 47, 130,  
 Tinacci, Valentina 128  
 Todorov, Tzvetan 142, 144,  
 Togliatti, Palmiro  
 Tognazzi, Ugo 109  
 Tolstoj, Lev 53, 132, 236, 237, 239, 241, 242, 245  
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 81, 84, 85

Toscanini, Arturo 85  
Trevor, William 234, 235, 236, 242, 244  
Trockij, Lev 189  
Tucholsky, Kurt 56  
Turgenev, Ivan Sergeevic  
234-245  
Turner, William 31, 32, 34  
Twain, Mark 38, 55  
Tynjanov, Jurij Nikolaevi 142  
Valéry, Paul 167  
Vaneigem, Raoul 60  
Vasari, Giorgio 149, 157  
Verne, Jules 167  
Vianello, Raimondo 221  
Viani, Gipo 133  
Visconti, Luchino 84, 85  
Vittorini, Elio 167  
Volponi, Paolo 25, 130,  
Voltaire [François-Marie Arouet] 166  
Waddington, Laura 124  
Warburg, Aby 113, 156  
Weil, Simone 51  
Wilcock, Rodolfo J. 141  
Wittgenstein, Ludwig 96, 97, 98  
Wood, Michael 81, 82  
Woolf, Virginia 141, 239, 243, 245  
Wojtyła, Karol 223  
Yourcenar, Marguerite 199  
Zaffarano, Michele 144, 153  
Zamuner, Edoardo 97  
Zanzotto, Andrea 25, 74, 77, 202-219  
Zavoli, Sergio 48

[www.zonacontemporanea.it](http://www.zonacontemporanea.it)  
[info@editricezona.it](mailto:info@editricezona.it)