

# INTERPRETAZIONI

RIVISTA DEL SALOTTO LETTERARIO DI SESTO FIORENTINO - SALOTTO CONTI

PATROCINIO DEL COMUNE DI FIRENZE

Editore Francesco Ammannati  
Anno 6 n.12 Dicembre 2005

Direttore Maurizio Ciampolini  
reg.trib. Firenze 5001 del 24 10 00

## La normale devianza della moda

ELENA ESPOSITO

Viviamo in un mondo di tendenze, questo è noto e ne siamo tutti consapevoli – in maniera più o meno problematica. La constatazione, infatti, può essere inquietante se si considera che cosa implica questa tendenza alla tendenza: se si prende come riferimento una direzione, un orientamento, un movimento, vuol dire che si rinuncia a rivolgersi ad un dato stabile, che rimarrebbe quello che è e pretenderebbe di valere in quanto tale, senza tendere e senza muoversi verso nulla. Chi si interessa di riferimento ai valori, e oggi sono di nuovo in tanti, non può fare a meno di vedere in questa condizione qualche aspetto patologico, criticabile o comunque insoddisfacente – anche perché solo chi si orienta ai valori si può permettere di definire in modo univoco la patologia o la deviazione.

Tutto questo si sa, ed è oggetto da sempre di amare riflessioni. Un po' più originale, e sociologicamente più stimolante, è constatare che questa pretesa patologia è oggi del tutto normale, e corrisponde all'ormai pacifica onnipresenza della moda, che viene data per scontata e non ci preoccupa più di tanto – come dimostra in negativo la poca considerazione in cui viene tenuto il tema sul piano teorico. A livello organizzativo e a livello economico la moda è un fenomeno estremamente rilevante, che smuove molto denaro e molte risorse – come tema di riflessione, però, tende (!) ad essere svalutata: appare frivola e superficiale, banale e prevalentemente rivolta ad un pubblico femminile (e questa non è intesa affatto come una lode). Non c'è bisogno, allora, a quanto pare, di occuparsi delle sue implicazioni concettuali, e infatti il tema non è stato oggetto negli ultimi decenni di una particolare attenzione teorica. La moda, in fondo, sembra una cosa del tutto normale.

Ma non è sempre stato così. Alle sue origini verso la fine del XVI secolo, e per i due secoli successivi, la moda ha suscitato moltissime e allarmatissime riflessioni, che ben lungi dal vederla come un fenomeno banale ed irrilevante, si interrogavano in toni estremamente preoccupati sulle sue caratteristiche e sulle

sue conseguenze. La moda che avevano in mente i moralisti francesi come La Bruyère o La Rochefoucault, ma anche Montaigne e Pascal, e poi Kant e anche Hegel, era un aspetto misteriosissimo e apparentemente devastante della società moderna (allora ai suoi inizi), sconosciuto a formazioni sociali differenti. Perché la moda di cui parliamo qui, quella orientata alle tendenze, non c'è sempre stata, anche se ovviamente ci si è sempre vestiti e le fogge dell'abbigliamento hanno sempre mostrato variazioni e cicli. Ma solo dalla fine del Cinquecento si osserva il fenomeno stranissimo per cui si segue una tendenza non perché è bella o giusta (e nemmeno lo si pensa) ma semplicemente perché è "in". La moda cambia, si sa che cambia, si sa che l'anno scorso piacevano cose diverse e che l'anno prossimo la si penserà ancora diversamente, ma ciononostante finché la moda vale non si può fare a meno di orientarsi ad essa, e ciò che essa sancisce piace davvero. E non ci si può proprio sottrarre (come osservava già Shakespeare): essere intenzionalmente fuori moda costa moltissima fatica ed energie, salta all'occhio molto più dell'atteggiamento di chi segue i trend, e soprattutto costringe comunque a riconoscere la potenza della moda – per quanto in negativo.

Seguire le tendenze, quindi, è un comportamento inerentemente paradossale (piace qualcosa che non piace, non seguire la moda vuol dire seguirla), che al suo comparire ha suscitato comprensibilmente enorme apprensione. Quello che preoccupava era fondamentalmente la dissoluzione di tutti i riferimenti stabili, non solo e non tanto nel campo dell'abbigliamento: è vero che le fogge del vestiario diventavano sempre più estreme e stravaganti, ma ancora più grave appariva l'estendersi della moda anche all'ambito intellettuale, ai gusti, agli orientamenti filosofici, alla cura del corpo e alla medicina, e soprattutto agli orientamenti religiosi. Se addirittura le convinzioni ultime sull'animo e sul senso del mondo erano soggette alla variabilità e all'imitazione, sembrava non ci potesse essere alcun limite alla contingenza e all'arbitrio.

Proprio il riferimento all'imitazione apre un secondo fronte assai problematico a proposito di mode e tendenze. Un valore è quello che è, si motiva da solo e non implica (o non dovrebbe implicare) alcun riferimento alle convinzioni degli altri e alla variabilità sociale. Mode e tendenze, invece, si fondano sull'imitazione, in una strana maniera contraddittoria e intransparente. Perché le persone seguono le mode? Perché ne abbiamo bisogno? Perché abbiamo bisogno a quanto pare di vederci osservati dagli altri (perché è di questo che si tratta) per capire chi siamo e costruire la nostra identità? Nell'orientarci ai modelli della moda imitiamo non per essere uguali, ma per essere diversi. Li si segue non per conformarsi, ma paradossalmente per deviare: per mostrare la propria originalità, unicità, il modo particolare in cui si interpreta una tendenza gene-



rale. Non solo: ognuno ambisce a realizzare e manifestare la propria originalità, ma riconosce anche agli altri la medesima ambizione, che corrisponde alla ricerca di autorealizzazione – cioè: ciascuno vuole essere originale, proprio come tutti gli altri. E allora niente è così poco originale come la ricerca di originalità.

Anche su questo piano l'orientamento alle tendenze si risolve in un paradosso più o meno latente. Si fa strada allora il sospetto che queste connotazioni paradossali non

siano una debolezza, ma piuttosto la forza della diffusione delle tendenze in epoca moderna. Una società sempre più complessa e necessariamente intransparente ha forse bisogno di punti di riferimento che siano altrettanto complessi, flessibili e mobili – e allora tendenzialmente paradossali.

In alto: Pubblicità della Maison L. Legend, 1914.

**SOMMARIO.** I matematici le chiamerebbero derivate; si potranno quindi studiare senza tema di frivolezza anche le tendenze delle tendenze, e così all'infinito. Suona austero e matematico il primo titolo, **la normale devianza della moda**, che si applica al più frivolo dei temi. **La letteratura dopo la filosofia?** Il racconto, dinamico e adattabile a qualsiasi trend, prevale sul ragionamento, che gradisce una struttura solida. **Quella scomoda ragione dei laici** combatte una delle più feroci (contro)tendenze dei nostri tempi: l'inte-

gralismo in ogni sua forma. Anche **gli italiani non sono più quelli**, in particolare se misurati dall'analisi spietata del Pasolini corsaro. **Dove va il cinema?** L'interrogativo è d'obbligo per questa arte maggiore, se non altro per i capitali che muove, vincolata a tanti trend culturali e tecnologici. e si applica anche a un **viaggio nel trend letterario**: passate di moda le alte costruzioni, tuttal più qualche bordo felice di navigazione solitaria con la vela tesa in un mare confuso ed agitato. Infine la consueta rubrica Fahrenheit 451.

Il Salotto letterario di Sesto Fiorentino - Salotto Conti - è una associazione culturale che promuove la lettura e l'interpretazione di testi di narrativa classica e contemporanea.

Presidente: Claudio Berti. Sede: Via Cesare Battisti 24, Sesto Fiorentino.

Il Salotto si riunisce a giovedì alterni alle ore 21.30. Per informazioni chiamare 0554487600- 0555000277

### INTERPRETAZIONI

Proprietà: Francesco Ammannati.

Direttore responsabile:

Maurizio Ciampolini

Coordinamento: Paola Ficini

Comitato redazionale: Gianni Conti, Teresa Paladin.

Comitato editoriale: Claudio Berti, Ilaria Fravolini,

Leonardo Masi, Paolo Vannini

Redazione: via Boccaccio 6, 50133

Firenze, tel 0555000277.

Stampa: Comune di Firenze

In un recente articolo apparso sul *Corriere della sera* (29 agosto), Claudio Magris si interrogava sull'opportunità di inserire la figura dello scienziato Galileo in una storia della letteratura. Gli rispondeva sulle stesse colonne (16 ottobre) Lina Bolzoni, ricordando quanto la prosa di Galileo si fosse affinata in uno studio costante della poesia, nell'amore per Dante, per Ariosto, per il "moderno" Tasso e per le simmetrie del Petrarca, e infine nella simpatia per la forza beffarda della poesia burlesca; e di come avesse acquisito vigore e eleganza, coniugando chiarezza e ironia, precisione e retorica, al fine di comunicare, ma dovendo anche aggirare la censura. E dunque: come non considerare Galileo un "letterato"? Letterato e scienziato, prosatore raffinato e filosofo; come era frequente trovare nella cultura del Rinascimento (basti pensare a Bruno o a Campanella). Ma proprio nel Seicento avviene una divisione che resterà duratura. Alle origini dell'epoca moderna, quando le ricerche mirate alla conoscenza diventano "razionali" - l'astronomia e la meccanica grazie allo stesso Galileo, la logica e l'epistemologia grazie a Cartesio - quando l'attività dei filosofi diventa "teoricentrica", ha inizio quella separazione, che con il tempo è diventata incomprensione, tra scienza (e filosofia ad essa ispirata) da una parte e discipline umanistiche dall'altra, che Stephen Toulmin descrive efficacemente in questi termini: "è un fenomeno che ha inizio nel primo Seicento, quando Cartesio persuase i suoi colleghi filosofi a rinunciare a campi di studio come l'etnografia, la storia o la poesia, contentivamente e contestualmente ricchi, e a concentrarsi esclusivamente su campi astratti e decontestualizzati come la geometria, la dinamica e l'epistemologia" (*Cosmopolis*, Rizzoli, 1991, p. 9).

Ovviamente non tutta la filosofia si è allontanata dalla letteratura e dalla poesia, né dalla retorica; ma certo il *genere* filosofia, anche quando a praticarlo sono Nietzsche o Heidegger, innovatori nel linguaggio e nello stile, resta nella modernità un genere che può proclamare solo contiguità o consonanza con la letteratura, ma non indistinzione. La filosofia postmoderna, invece, e soprattutto la filosofia postanalitica angloamericana (quella che ha reagito alla tradizione che più è stata permeata dal "teoricentrismo" e dallo "scientismo" della filosofia moderna), ha posto con urgenza il tema dei rapporti tra filosofia e letteratura, in un ripensamento complessivo del significato della sua impresa. Per molti degli autori che oggi teorizzano "metafilosoficamente" su tali rapporti, si tratta di collocarsi in una gamma di posizioni che vanno dall'estremismo "decostruzionista" (tutto è *testo*, non esiste alcuna distinzione possibile tra scienza, filosofia e letteratura), all'auspicio che la letteratura soppianti la filosofia (nel momento della crisi ampiamente riconosciuta di tutte le filosofie aprioristiche e fondazionali), al riconoscimento, più semplicemente, del valore conoscitivo o morale della letteratura accanto alle (o a supporto delle) conoscenze dispensate dalla scienza e dalla speculazione filosofica. Propongo qui tre esempi paradigmatici di rivalutazione filosofica della letteratura, che non esauriscono certo l'argomento, ma che hanno il merito di porre all'attenzione molti degli aspetti rilevanti dell'odierno incontro di filosofia e letteratura.

Negli ultimi suoi lavori, il filosofo neopragmatista americano Richard Rorty è stato radicale nell'indicare che la via regia per uscire dallo stallo della filosofia tradizionale, votata alla costruzione di "teorie" e illusa di poter competere con la scienza nella *spiegazione* dei fatti del mondo, è quella della letteratura. La figura dell'intellettuale che Rorty propone non è tanto quella dell'ermeneuta (utile *ex*

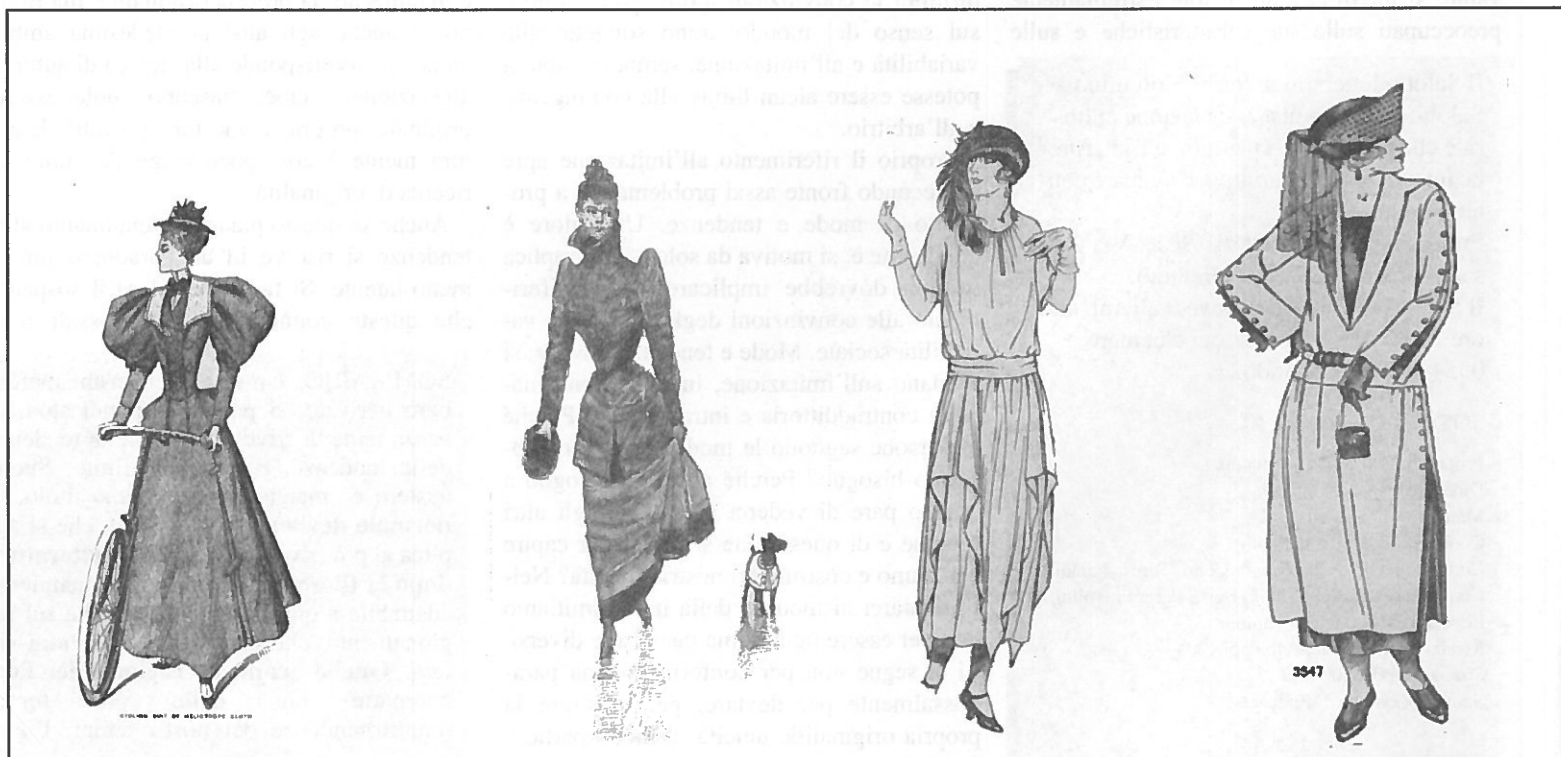
*negativo* per combattere l'epistemologo), ma è quella dell'"ironico liberale"; una figura che si caratterizza molto semplicemente per le seguenti doti: è liberale se pensa che la crudeltà sia la cosa peggiore che possiamo commettere; è ironico se considera storicisticamente contingenti i suoi desideri e le sue credenze più centrali. Anche la solidarietà con i nostri simili, in quest'ottica, viene vista come qualcosa che abbiamo acquisito nella pratica sociale, e che non ha "fondamento" in quella che mitologicamente abbiamo a lungo pensato come "natura umana". Rorty, dunque, vagheggia la possibilità di realizzare un'utopia liberale; un'utopia nella quale l'*ironismo*, nel senso rilevante, sia universale; un'utopia in cui la solidarietà venga considerata non come un fatto da riconoscere e scoprire con la riflessione teorica su una nostra ipotetica natura, ma come un fine da raggiungere e creare tramite l'immaginazione, tramite cioè quel processo che ci faccia sentire gli altri esseri umani come "uno di noi" e non come "loro". A tal fine, la letteratura è il candidato principe a subentrare alla filosofia. Infatti, oggi gli "eroi" di Rorty non sono più soltanto i Wittgenstein, gli Heidegger, i Dewey delle sue prime opere, mentre diventano esemplari di ironismo la narrazione "rimemorante" di un Proust, o la narrazione "anticrudale" di un Nabokov e di un Orwell. L'ironista, precisa Rorty ricorrendo a Hegel, è un "dialettico" in quanto fa giocare i vocaboli l'uno con l'altro. E addirittura gli pare di poter sostenere che il primo grande esempio di dialettica ironista sia proprio la *Fenomenologia dello spirito*. Quest'opera è "sia l'inizio della fine della tradizione Platonico-kantiana, sia l'esempio paradigmatico di come l'ironico possa sfruttare tutte le possibilità di un'imponente ridefinizione. Da questa prospettiva il cosiddetto metodo dialettico hegeliano non è una procedura argomentativa o un modo per ricongiungere il soggetto e l'oggetto, ma semplicemente una tecnica letteraria, la capacità di produrre sorprendenti svolte gestaltiche facendo dei sicuri, rapidi passaggi da una terminologia a un'altra". Hegel ha continuamente operato cambiamenti di vocabolario; criticava i filosofi del passato non perché le loro proposizioni erano false, ma perché i loro linguaggi erano obsoleti. Inventando questo genere di critica, che non discute o confuta ma esem-

plifica, il giovane Hegel ha dato inizio alla tradizione ironista che continua fino a Wittgenstein e Derrida attraverso Nietzsche e Heidegger: tutti filosofi, come ribadisce Rorty, che "si autodefiniscono in base al proprio rapporto con i loro predecessori e non al proprio rapporto con la verità" (*La filosofia dopo la filosofia*, Laterza, 1989).

Anche Sergio Givone, in un suo recente libro (*Il bibliotecario di Leibniz*, Einaudi, 2005), parte dal considerare la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel come il grande romanzo della modernità. Ma in un senso che rovescia la prospettiva di Rorty. È antica l'idea, mirabilmente espressa da Leibniz e ripresa poi anche da Borges, che nella mente di Dio esista il libro di tutti i libri, quello che racconta la vera storia del mondo. Ma Leibniz si guardò bene dal raccontare quella storia, giacché non avrebbe potuto che farlo arrogandosi una visione dall'"occhio di Dio". Hegel, invece, pochi decenni più tardi, quella storia la scrisse; alla *fine* della storia, racchiudendo l'intero percorso del pensiero umano nel *concetto*, in un movimento tutto interno all'Assoluto, che però come tale è negazione della storia, del discreto, del molteplice. E l'effetto di questo romanzo epocale, di questa narrazione delle narrazioni, è stato di soffocare la voce della diversità. "Il romanzo dello Spirito nega il romanzo. Nel senso che è la negazione di quanto il mondo della vita ha di romanzesco". Il romanzo, quello che è presente nell'etimo stesso di Romanticismo, detiene invece la prerogativa della non-verità; sa "che l'ultima parola sul mondo non è ancora stata detta, né lo sarà mai, essendo il mondo cosa dell'infinito, dimensione infinitamente aperta, regione del possibile". Per questo il romanzo diventa importante oggi, quando la filosofia ha rinunciato agli assoluti e quando hanno fallito le "filosofie della storia". Il romanzo (che Hegel non capiva, come dimostrano anche le poche pagine dell'*Estetica* che gli dedica), anzi i romanzi, sono quello che resta alla fine del grande sogno della ragione; ma non come attività consolatoria e paidetica che assecondi la conversione del filosofo in un ironista conversatore, come vuole Rorty, bensì come fonte prima di conoscenza e di *verità*: quella verità che verrà alla fine di tutti i racconti, che nessun racconto potrà pretendere di dire, ma che ogni racconto infinitamente ci avvicina.

Se Rorty contrappone la narrazione alla teoria nella pratica filosofica (simpatizzando con decostruzionismo e postmoderno), se Givone richiama il filosofo al suo più autentico ruolo di interprete di storie (operando complessivamente una difesa del Romanticismo, che diviene una sorta di categoria dello spirito da contrapporre a Realismo, a Idealismo, a Moderno e anche a Postmoderno), Martha Nussbaum (*Love's Knowledge*, OUP, 1990) intenta una rivalutazione filosofica della letteratura sulla base del suo interesse per il ragionamento pratico e per un'etica "aristotelica". Essa conferisce priorità filosofica alla classica domanda socratica: come dovremmo vivere? E ci avverte della profonda diversità di questa domanda dall'interesse kantiano per il dovere morale, per esempio, o dall'interesse utilitaristico nel calcolare le conseguenze in base alla massimizzazione dell'utile. L'importanza che la Nussbaum dà alla letteratura come forma di ragionamento morale dipende dal suo modo di interpretare la razionalità aristotelica: è possibile essere ragionevoli in senso aristotelico pur riconoscendo che le cose hanno valore in modi diversi, e che non vi è un unico criterio o un'unica proprietà che rende le cose di valore. Ancora, la ragione pratica può riconoscere la priorità di giudizi particolari senza appellarsi a regole o principi universali e insieme può considerare l'importanza dell'emozione e dell'immaginazione per la scelta razionale. La buona letteratura, secondo la Nussbaum, ha a che fare con tutto ciò. Leggerla diventa una componente vitale nell'educazione ad essere eticamente razionali, giacché può aiutare nel "discernimento della percezione", quella capacità di vedere le situazioni morali in tutta la loro singolarità e complessità, che è un modo irrinunciabile per sviluppare la *phronesis* o la saggezza pratica. Romanzi come *Gli ambasciatori* di James o *Oliver Twist* di Dickens, ci parlano dei limiti del kantismo o dell'utilitarismo come canoni per giudicare la singolarità e la situazionalità delle vite umane. E dunque la letteratura, dalla tragedia greca a Beckett, diventa per la Nussbaum non banalmente "maestra di vita", ma l'unico modo per articolare una teoria morale che si attagli meglio all'unicità dei casi.

Platone metteva il poeta fuori dalla Repubblica denunciando la non verità del suo dire. Il filosofo di oggi riapre le porte. Qualcuno, infine, le chiude alla filosofia.



# Quella scomoda ragione dei laici

UMBERTO CECCHI

Uno spettro si aggira per l'Europa, scriveva a suo tempo Karl Marx. Il comunismo, direte. No: il fondamentalismo. E la stessa cosa ripete Giulio Giorello in un suo recente saggio sul laicismo. Insomma: viviamo un'epoca di fondamentalismi, e non solo in Oriente, dove una teocrazia sempre più rigida ed esigente, anche in vite umane, invoca nuove crociate – come predica Ali Khamenei in Iran – ma anche in Occidente dove la Chiesa cerca di inserirsi sempre più nel corpo dello Stato. E spingono Occidente e Oriente – come spiegano da due osservatori opposti Mark Kurlansky e Khaled Fuad Allam – ad affidare il loro modo di pensare a regole basate esclusivamente sulle certezze del fideismo, disprezzando il dubbio che è una delle forze della ragione e una delle spinte alla modernità. E come sostiene Karl Popper nella sua *Logica della scoperta scientifica*, dubbio e ragione sono il seme del vivere libero, distaccati dal connubio fede-politica che sta tornando pericolosamente attuale. E della forza del dubbio e della ragione era convinto fermamente, fino a poco tempo fa, anche il presidente del Senato, Marcello Pera, prima di aggrovigliarsi in un minuetto a due con Ratzinger non ancora diventato Benedetto XVI.

L'altra questione è l'etica: sembra che non ne esista al di fuori del pensiero religioso. E' ovvio che non è così: anche se ho l'impressione che l'etica, quella vera, non stia troppo bene in salute né da una parte né dall'altra, ma non la si cura certo annullando scoperte scientifiche o ignorando dibattiti sociali, né opponendo ai dubbi certezze sulle quali è vietato discutere. Perché è dal dubbio, e solo dal dubbio che può emergere, algido, e forse apparentemente un po' snob, lo splendore laico della verità, come sostiene Max Weber. E secondo gli indirizzi della filosofia del nostro tempo, quella liberata dalle mordacchie e dalle gabbie dei tutori della fede, è la concretezza del *cogito* che rende possibile la scoperta scientifica, che accompagna a capire l'ignoto. E che quindi apre il cammino alla tanto temuta modernità. Da sempre uno spauracchio per i conservatori.

Con il *cogito ergo sum*, in un estremo atto di ribellione, i liberi pensatori sono arrivati a stabilire ciò che un tempo era motivo di eresia e quindi di condanna: e cioè la libertà di pensiero e la possibilità di arrivare alla soluzione senza dover ricorrere alla rivelazione. Il pensiero di Cartesio e Karl Popper, insomma, sulla stessa

linea di fondo nonostante i secoli che li separano. Ed è da questo scontro fra conservatorismo e modernismo, fra verità trovata grazie al 'tentando e ritentando' e quella accettata per fede; fra libertà intellettuale e sottomissione religiosa, che nasce lo spirito laico.

A Giovanni Paolo II, in *Memoria e identità*, non sfugge questa svolta quasi repentina del comportamento culturale. Questo neumanesimo rafforzato che pone l'uomo ancor più al centro delle cose. Libero. Dal *cogito ergo sum* in poi, – sostiene Giovanni Paolo II – è cambiata la storia del pensiero. E il costume. Una volta il *cogito* era legato strettamente all'*esse*, e cioè a Dio come *esse subsistens*, assolutamente autosufficiente, che interveniva a sostenere ogni individuo considerato quale *ens non subsistens*, e che quindi non aveva alternative se non basare ogni suo sviluppo, ogni capacità di pensiero, ogni genere di libertà sull'essere superiore e infallibile interpretato dalla Chiesa. Con Cartesio il pensiero accetta il dubbio. Si libera. Ed è da questo distacco fra due sistemi di pensiero, che si comincia a costruire un mondo impostato su una mal sopportata e osteggiata ragione. E non aveva assolutamente torto Sigmund Freud a sostenere con forza che 'la ragione è un lume piccolo piccolo, ma sia stramaledetto chi spegne questo lume'.

Per Benedetto XVI, questa realtà è schiava della 'dittatura del relativismo che non riconosce nulla di definitivo e che lascia come misura solo il proprio io e le sue voglie'. Teoria semplicistica e ricorrente secondo la quale l'etica laica e quindi la democrazia moderna sono inficiate da un errore grave di fondo: la separazione fra fede e ragione che impedisce lo sviluppo di un pensiero forte, che invece trionfava quando era la fede a incaricarsi di sciogliere i problemi. Come dimostrano – fra tanti altri fatti consimili – il processo a Galileo e il rogo a Giordano Bruno.

Così, in questo nostro Terzo Millennio, la ragione dei laici è ancora una volta sotto accusa. E' debole – dice la Chiesa – è relativista ed egoista, è priva di etica e di morale, affida sciaguratamente alla scienza quei temi che sono – come ha stabilito la Chiesa – solo della fede, come vita e morte, malattia e deformità, fame e disperazione. E così via. E dunque si tratta ancora oggi di scienziati da censurare perché autori di scoperte che scon-

volgono le regole dettate dalla religione: regole secondo le quali la terra sarebbe ancora piatta e immobile, e il sole in movimento. E gli anticoncezionali sono sempre aberranti anche se in Africa milioni di bambini muoiono di fame. Insomma: meglio la morte di stenti a tre anni che il non essere concepiti.

Qual è la logica? Non si tratta più di fede, ma di moduli predefiniti e intoccabili. E anche arroganti. Gli stessi che sconvolsero per anni la ricerca e la cultura, ingessandola, e che oggi cercano disperatamente di fare la stessa cosa, tentando di fermare la scienza, la quale deve avere, sì, regole morali e etiche ben precise, ma non censure. Soprattutto non deve essere aberrante né da una parte né dall'altra.

Eppure il laico, quel signore che per la Chiesa ha a disposizione solo un pensiero relativo, e una relativa capacità di difendere questo pensiero, come sostiene Benedetto XVI rifacendosi a Giovanni Paolo II, in verità non è affatto un pressapochista. E' semplicemente un individuo che, anche se credente, non lascia alla Chiesa la libertà di limitare la sua libertà di critica e di razionalità, di bloccare il suo sviluppo intellettuale, di dare il *non imprimatur* a qualsiasi novità in nome di una lotta, mai superata e ormai assurda, al modernismo. E' voglia di non vedere per non cambiare una virgola di tesi già scritte da secoli.

Va detto che l'avventura del povero laico nasce dalla Chiesa stessa, che da sempre ha dato a questa definizione un valore riduttivo. Una volta, quando tutto ruotava attorno al papato, esisteva il clero, ed esistevano i laici: quelli che non facevano parte del clero ma lo attorniavano e se necessario lo coadiuvavano, restando sempre sulla sua medesima lunghezza d'onda. Erano *qualcosa di meno* di chi portava le vesti talari. E l'uso di 'ridurre un ecclesiastico allo stato laicale' significava togliere lo *status* di privilegio e *ridurlo* a stato subordinato e minore. E' in base a questo principio – sul quale ha dissertato a lungo anche il cardinale Bellarmino – che la Chiesa, pur negandolo, dà alla definizione di laico, ancora oggi, un significato spregiativo.

Chi ha stabilito, ad esempio, che il laico debba essere necessariamente ateo, se non ancora una volta la Chiesa per sminuirne la forza delle idee? E chi ha deciso che il laico

voglia abbattere la Chiesa, se non la Chiesa stessa? In realtà il laico è solo un individuo che, come ha più volte sottolineato Max Weber, intende dividere nettamente la sua libertà individuale dal dominio culturale della Chiesa. Che intende stabilire che la politica è una cosa e la fede un'altra.

La profonda differenza fra la cultura occidentale e quella orientale sta nel fatto che la prima ha Stati laici, democrazie che non si affidano alla Chiesa per le scelte politiche, etiche e di costume, culturali o scientifiche; mentre la seconda ha scarso senso della democrazia, si muove regolata da teocrazie, si affida alla *fatwa* di un prete, per stabilire se costruire o no la bomba atomica, come sta accadendo in Iran, e che al medesimo prete, se necessario, darà via libera per emettere una seconda *fatwa* che autorizzi il lancio della bomba su questo o quel paese. Insomma, fare un eccidio ma in nome di Dio.

Queste riflessioni, decisamente sommarie, nascono dal fatto che oggi, in Italia, si assiste a un massiccio ritorno della Chiesa nelle questioni e nei principi dello Stato, a una serie di pesanti ingerenze su scelte che attengono all'individuo, al Parlamento, alla Costituzione del Paese. La nostra Costituzione – ad esempio – prevede i referendum, li difende e difende la libertà dell'individuo di votare o non votare. Lascia libera la Chiesa di predicare il suo punto di vista e di difendere una sua tesi a proposito dei problemi in discussione, ma da questo a permettere al cardinale Camillo Ruini a invitare gli italiani a non recarsi al seggio, è lo stesso che mettere una *fatwa* di condanna al meccanismo referendario. Diventa tema costituzionale. Il cardinale, come cittadino, ha tutta la libertà di esprimere il suo parere e di dire che non si recherà alle urne, ma come Cardinale di Santa Romana Chiesa non può né deve invitare la gente alla rivolta contro una istituzione dello Stato. Questa è intromissione, e condannarla non significa essere laici e relativisti, significa semplicemente essere cittadini italiani che si oppongono alle teocrazie. Non basta: molti parlamentari e non parlamentari – anche cattolici – di fronte a certi atteggiamenti e infiltrazioni, hanno stabilito che è necessaria una revisione del concordato. Ma i cardinali hanno risposto che non ne vedono la necessità. Il discorso può chiudersi qui? Sarebbe come se un giudice, condannato un individuo, si sentisse dire dal medesimo che non condivide la legge che lo condanna e che quindi non intende ottemperarvi.

Kierkegaard sosteneva che l'individuo è sempre in primo piano, e che il popolo, composto da migliaia di individui, vale più del singolo e non può essere incitato a abdicare ai propri diritti. Ecco, è il discorso del *laòs*, parola greca che appunto sta per popolo e che in assonanza con *laikos* indica il profano: colui, insomma, che fa a meno della superstizione, della stregoneria, dell'incantamento e dello straniamento, del soprannaturale e degli atti di fede infilati nelle cose dello Stato e guarda il mondo così com'è e lo studia per chiarirne le origini e il divenire. E guarda alla fede e a Dio come una cosa personale, e non sempre accetta la Chiesa come mediatrice fra lui e la divinità là dove questa ricorre a sofismi e imposizioni stereotipe per avvalorare tesi che razionalmente non hanno speranza di reggere. Insomma è sempre la vecchia storia: guai a pensare liberamente, si corre il rischio di trovare risposte che non vanno bene al potere costituito, e allora il *laikos*, il profano, come dice Charles Sander Peirce, diventa il nemico da combattere chiunque sia al potere. Nello Stato e nella Chiesa.



In ogni luogo distrutto restano delle rovine. Sono i sistemi di senso passati. Pier Paolo Pasolini scrisse queste parole a proposito della poesia di Zanzotto, ma si possono usare per descrivere l'Italia di reliquie e macerie rappresentata nel romanzo postumo *Petrolio*, edito nel 1992. Una archeologia del presente è dunque il lascito letterario dello scrittore. Dal meraviglioso paese quale era l'Italia «durante il periodo del fascismo e subito dopo!» al laido paesaggio degli anni Settanta. Il rimpianto dell'Italia durante il fascismo (non dell'Italia fascista) rispecchia l'idea pasoliniana che il fascismo non avesse mutato l'antico paese, lo avesse lasciato intatto sotto la coltre di un potere ridicolmente rituale e ferocemente inetto. A cambiarlo, a rivoltarlo traumaticamente, era stato il potere negli anni della democrazia e del neocapitalismo. Un potere sommerso, felpato, mostruoso, all'origine della metamorfosi e del genocidio culturale e antropologico, di cui lo scrittore sarebbe morto. Questo il nucleo del pasolinismo critico, a sfondo apocalittico, che cercherò di illustrare, pescando anche nei ricordi di un giovane lettore nell'Italia di trent'anni fa.

Sono trent'anni dalla sua morte, dal *dies delicti*, 1 novembre 1975. Una data italiana. Sull'Idroscalo di Ostia il cadavere schiacciato dall'auto, un Cristo dipinto da un Mantegna sadico, ha fissato una scena della memoria e di una straziata identità italiana. Non artificialmente superstita nel calendario culturale, questa memoria resuscita con vitalità ubiqua e interclassista. Osservo che per un altro anniversario, i vent'anni dalla morte di Calvino (19 settembre 1985), non è avvenuto niente di simile. Eppure Calvino lo si legge più di Pasolini, i suoi libri invadono le edicole e ogni ordine di scuole, come lo scrittore contemporaneo più corretto, limpido ed etereo, ergo più canonizzato. Ma Calvino, per la corazzata illuministica e lo stoicismo razionalistico che lo protessero dall'attrito con la realtà, lui persona, non innesca *memorabilia*. In uno dei dialoghi con Calvino, che gli rimproverava di avere nostalgia di un'Italietta pezzente e superstiziosa, Pasolini, in un articolo intitolato *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino* (8 luglio 1974) rispose dicendo che non era così sprovveduto come lo si voleva dipingere, che anche lui era un intellettuale. Poi descriveva la condizione intellettuale: «Letture, solitudini al laboratorio, cerchie in genere di pochi amici e molti conoscenti, tutti intellettuali e borghesi. Una vita di lavoro e sostanzialmente perbene.» E aggiungeva: «Ma io, come il dottor Hyde, ho un'altra vita.» Pasolini fu l'altra vita degli intellettuali italiani, e che l'altra vita fosse anche un inferno lo diceva il riferimento al capolavoro di Stevenson. Nel nostro ricordo, e non solo di lettori, da una parte brilla la grazia di Calvino; dall'altra brucia la fiamma corrusca di Pasolini. In un oltretomba immaginario Calvino ce lo potremmo figurare fra anime intelligenti luminosissime purgate, e assunte in cielo. Pasolini, lo maggior corno della fiamma antica, come un dannato eternamente risentito e infelice che sporge da qualche urna infuocata della prima cantica. Non è un caso, come vedremo, che si evochi Dante per il poeta di Casarsa.

Non un assessorato alla cultura si è dimenticato della circostanza anniversaria, donde convegni, presentazione di libri, commemorazioni. C'è stato chi come Alberto Arbasino ha scritto che bisognerebbe garantire i diritti d'autore al povero morto, che non si può più difendere dalla valanga, e dal *business*, dei ricordi (*Pier Paolo Spa*, in *L'Espresso*, n. 45/46, 24 novembre 2005). Io non faccio nessuna ironia sull'onda di pubblica memoria, forse di postuma espiazione. Pasolini è stato molto odiato ed è stato anche amato. Dirò poi perché lo abbiamo amato, noi ventenni ita-

liani, presi nel suo turbine corsaro e luterano. È stato odiato intensamente, in una polluzione di odio, per quello che era, con la sua intelligenza invasiva, stilisticamente trasformista, mai sazia, di esperimenti, di linguaggi, di realtà, la spasmodica energia, la smodata soggettività, la temeraria virile omosessualità, esposta come una bella bandiera, esibita in un corpo d'amore e di martirio, dal quale faceva passare tutta l'attività intellettuale, filtrandola nella fisicità del suo essere, perché non fosse mai astratta, libresco, ma sapeva di corpo, di lui, della persona. Così come la sua opera continua a sapere della sua vita e della sua morte. Era il suo materialismo, e anche il suo narcisismo, mostrato a fare scandalo. Scandali e innumerevoli processi (mi pare se ne contassero alla fine trentadue), come in uno spartito kafkiano realizzato alla lettera nella pratica tribunizia di un paese sedicente democratico, untuoso, bigotto, terrorizzato dal sesso, ne punteggiarono l'esistenza, dandole coscienza, forza, orgoglio, fama, danaro, ma alla fine mettendola in un angolo, assediandola e asfissiadola di paura e disperazione.

Ricordo Pasolini a Firenze alla festa nazionale dell'Unità il 6 settembre 1975. Era l'uomo più celebre d'Italia. L'intellettuale più in vista. Mi colpì che tanto successo si accompagnasse in lui a una specie di panico. Il successo lo aveva cercato e voluto, e ora lo aveva raggiunto in una totale solitudine, a dargli vertigine e terrore. La sua estate era trascorsa a scrivere le lettere luterane, cariche di accuse, di chiamate di correo, di analisi sociali, tese in un voltaggio psichico non a lungo sostenibile. La nostra estate (in caserma, ultimi mesi di naia) era passata a leggerlo. Un colpo di genio della borghesia italiana gli aveva assegnato la tribuna del «Corriere della Sera», diretto con stile anglosassone da Piero Ottone. Si poté assistere allora a qualcosa di inverosimile ed eccitante (si fu la cosa che ce lo fece amare), che sulla più paludata e ufficiale gazzetta del paese, in prima pagina per giunta, un eretico, un uomo alla sbarra, linciato, e indicato a dito come un reprobato vizioso, faceva cadere fulmini e saette sul potere italiano. Strepitoso Pasolini, ci dicevamo. Da solo, con tutta la sua angoscia, con un'ansia che lo divorava, il sesso che ogni notte lo mordeva al cuore e al cervello gettandolo per le strade più infide di città e suburre, si era impadronito di quelle che Gramsci aveva chiamato le casematte della borghesia, e le espugnava dall'interno. Lui da solo. Oggi sappiamo che fu una illusione, non Pasolini e la sua storia che restano drammaticamente veri, ma illusorio ed evanescente l'effetto che ne derivò, eclissato al suolo come un meteorite.

Intorno a lui il silenzio degli altri intellettuali, che guardavano inebetiti e contrariati. Calvino, nelle sue calcolate strategie di fine millennio, non poteva ammettere tanta fantasiosa irrazionalità. Sciascia era intimidito dalla personalità di Pasolini, e sarebbe emerso pubblicamente solo dopo la sua morte. Parise non sopportava, anche lui gran narciso, che Pier Paolo sveltasse in visibilità, rubasse la scena a tutti. Ci fu un conflitto di indoli e di giudizi sulla passione e l'ideologia con una testa forte e severa come Franco Fortini, che passò buona parte della sua vita intellettuale ad altercare con lui. Pasolini si credeva un Poeta, il Poeta, scriveva Fortini in una lettera del 20 ottobre 1964, «e non invece, com'è, il signor Pasolini autore di poesie che ammiriamo». In questa creduta identificazione di Pasolini con la Poesia (quindi con la parola suprema, e con il suo pubblico mandato-missione) era la radice del suo assolutismo estetico, riversato in scritture di azione, in una guerriglia

verbale dentro la società italiana. Un volume raccoglie pensieri e parole di questi grandi duellanti (Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, dove attraverso non vuol dire «avverso» ma «di traverso»). Pasolini non è la poesia, questo il punto di critica fortiniano. Ma è di questa identificazione che vive e muore Pier Paolo Pasolini.

Su giornali e riviste non passava giorno che non leggessimo le sue orazioni demosteneiche contro il potere. C'era da restarne felicemente trasecolati. Nessuno scriveva in quel modo. Con quel furore. Con quella semplicità di temi e di riferimenti (le colpe del potere, nomi e cognomi, identità e indirizzi), un'esemplare semplicità pedagogica (Pasolini aveva la vocazione del maestro, anche elementare), che si attaccava soprattutto ai giovani, idealisti e pieni di speranze finché l'età lo consentiva. Nessuno aveva l'ardire di scoperciare le fosse comuni, in cui c'era tanfo di morti e di assassini. Lui diceva di sapere di chi erano le stragi, ma non aveva le prove (*Il romanzo delle stragi*, 14 novembre 1974). Lo sapeva però, come lo sapevano gli italiani. Anche questo fu un altro motivo che bastò per farcelo amare. Il disperante senso di sapere e di non poter provare. Di vivere in una democrazia illusoria, catacombale, tutta retorica di resistenza e costituzione, che non consente a nessuno uno scampolo di verità, dove il potere è ancora *arcana imperii*, come ai tempi di Mazarino e Richelieu. Nessuno aveva osato tanto, in un paese in cui la censura televisiva impediva di sfiorare i potenti con un'allusione. In cui gli intellettuali erano professori a stipendio, preoccupati fra mille cautele di maturare indenni la pensione. Pasolini era una ira di Dio. Questo fu il motivo della nostra passione per lui. Non la sua arte, già piuttosto decrepita. Il poeta era lontano, rimasto nelle edeniche distese del Friuli, e avevamo a mente qualche verso famoso delle *Ceneri di Gramsci*, *Il pianto della scavatrice*, quasi passato in proverbio, con l'acre pimento di un dotto e pittorico manierismo (dal suo maestro Roberto Longhi), e di una scolastica retorica foscoliana, con numerosi apporti carducciani. Non il suo cinema, spesso calligrafico, lento, noioso. Con il soprassalto di disgusto e di tenebra del postumo *Salò*. Ma lui, il corpo mistico e vero del poeta maledicente.

Pasolini era divenuto negli ultimi anni, interrottasi la creatività artistica almeno in letteratura, un lucido, paziente, ossessivo accusatore solitario della classe dirigente, un pubblico ministero che processava la democrazia cristiana. I suoi volti di pietra, i suoi sederi di piombo, avvitati alle poltrone per l'eternità come fossero tombe. Dittatura quella fascista, «regime poliziesco parlamentare» il trentennio democristiano (28 marzo 1974, *Previsione della vittoria al referendum*). Pasolini li chiamava per nome, e tratti somatici: «la gamba corta di Fanfani», «il naso alto di Rumor», «le ghiandole sebacee di Colombo», «la ciocca bianca di Moro» (di quest'ultimo diceva che era «colui che appare come il meno implicato di tutti nelle cose orribili che sono state organizzate dal '69 a oggi»), in una telepa-

tia tragica fra vittime designate). Loro facevano il gioco del potere, e lui il suo gioco di cacciatore disarmato contro il potere. Come uno «straziato Spitzer», Pasolini si metteva ad ascoltare le loro registrazioni (di Andreotti, di Donat Cattin), per apprendervi il «clic», l'occulta rivelazione, dal loro italiano plumbeo da servizio segreto. Come ha documentato Silvia De Laude nel commento a *Petrolio*, che uscirà il 16 dicembre negli «Oscar» Mondadori, il romanzo ultimo e testamentario fu costruito anche con le informative dei nostri 007, affiliati a una cosca di potentati invisibili, per l'opera di traffici e ricatti. La democrazia cristiana era il potere, gli altri erano vassalli annientati nella sintesi egemone dello scudo crociato. Il paese migliore - diceva - era quello comunista, ma era per così dire un paese sfrattato. Resisteva alla ribalta solo il paese peggiore. Non si era mai assistito in Italia a niente di simile. Naturalmente Pasolini trovava in queste accuse manifeste pochissimi alleati, anche nel paese migliore, nei partiti di opposizione che volevano un compromesso, sia pure storico.

Chiunque poteva rendersi conto che la strategia pasoliniana, proprio per la sua radicalità e solitudine, era destinata alla sconfitta, e per questo Pasolini dava a tutti l'impressione, all'apice di una perigliosa gloria, di sentirsi perduto. Ecco perché successo e panico si riflettevano sullo stesso volto. E ne scolpivano la fisionomia a teschio. Una volta da giovane aveva scritto in un articolo, *In margine all'esistenzialismo*, su «Libertà» del 30 giugno 1946, di aderire come a unica filosofia possibile all'esistenzialismo, che aveva definito un «misticismo ateo». Pasolini era un mistico esistenzialista che non si attendeva (da un cielo vuoto nulla c'era da attendersi) nessuna grazia. Ma continuava ad agire, al cospetto del nulla. All'esistenzialismo si era aggiunto il marxismo, come strumento di analisi e di lotta. Un marxismo molto pasoliniano, che si era posto subito il problema di una razionalità più larga, comprensiva, antidogmatica, che facesse proprio il senso del tragico e del primitivo-istintuale (che gli veniva dalla cultura greca, rivisitata con adattamenti e traduzioni dall'Orestide di Eschilo), convertendo le maledizioni delle «Erinni», forze scatenate della natura e della notte, in benedizioni, e ospitasse quello che gli illuministi puri e pragmatici (complici, a suo avviso, del neocapitalismo occidentale) avrebbero liquidato come irrazionalismo. L'accoppiata eschilea di Atena e delle Erinni trovò spazio nel suo marxismo. Pasolini faceva sua la parte delle Erinni con il largo spontaneo recupero del mito e della storia religiosa dell'umanità (l'attenzione allo storiografo del mito Mircea Eliade). Con l'alternativa nomade e africana, il continente cui aveva dedicato nel 1969 il documentario *Appunti per un'Orestide africana*, storia dell'immenso paese dallo stato selvaggio alla civiltà, che non si realizzò mai come film. Pasolini non era classificabile in una categoria. Era un marxista eretico, un razionalista critico, ma era un uomo che avvertiva il valore storico, non ancora spento, duraturo e salvifico della religiosità, della fede, del vincolo di tradizione. Tutte ancora che si erano staccate dal melmoso mare ita-

# “Gli italiani non Passato e presente de

# sono più quelli”

## Il mito Pasolini

MARINO BIONDI

liano. Cose e valori che si erano perduti. La scristianizzazione dell'Italia, a cui assisteva una chiesa impotente e tormentata (con il volto che sentiva congeniale e «simpatico» di Paolo VI, rigato di pianto nel discorso di Castelgandolfo per il declino del secolare potere) era un segnale inequivocabile di disumanizzazione in atto. Quale marxista avrebbe intonato un compianto così sincero sulla Chiesa morente? Che era anche una morte di sé, del passato suo e dell'Italia. Ma nello stesso contesto Pasolini ravvisava nella gelida pubblicistica vaticana dell'«Osservatore Romano» una «mancanza di reale cultura», il «tetro praticismo» curiale (quello rotale), e diplomatico (di potenza terrena), inerte e pigro, vocazionalmente inquisitorio, fors'anche ateo, se non riusciva neppure a capire che lui perorava la stessa causa del sacro. Con tutte queste argomentazioni di complessità non ambigua, ma ricca, stratificata, feconda, pure era la prima volta che un intellettuale si faceva prendere sul serio, senza sembrare un sofista capriccioso, un tecnico di parole vuote e difficili. La prima volta che un intellettuale si caricava di responsabilità, accettava il rischio, un rischio mortale, diventava autorevole nello scontro, faceva cronaca quotidiana, e subito storia.

Ma si sentiva che il discorso di Pasolini era speciale, e letteralmente dava i brividi allo spettatore del suo annunciato naufragio, non perché fosse sagacemente politico, inapplicabile e destinato al fallimento com'era, ma perché era biblico. Assurdo anche, nel senso in cui un padre della chiesa, Tertulliano, gridava il suo «credo quia absurdum». Biblico, inattuale, religioso e arcaico, con dentro una pulsione sacra che esplodeva contro l'empietà dell'Italia civile e malata, matura e corrotta, infestata dai barbari. Un neocapitalismo sorridente e diabolico, molto più potente e infinitamente più subdolo dell'ingenuo fascismo dei padri, si era impossessato del paese delle lucciole e delle belle contrade. Un neofascismo, al netto di ideologie patriottiche e guerriere, completamente scristianizzato, edonistico, copulatorio e spensieratamente abortista (libero sesso in libero stato), opulento, edulcorato, persuasivo e vincente su tutta la linea, su quella dei ricchi sempre più ricchi, e dei poveri illusi di esserlo un po' meno, sì che i poveri restavano ma con l'arroganza degli aspiranti ricchi, la voglia inesaudita e feroce, la violenza indotta da un'altra condizione. Era il piccolo borghese italiano, ritratto negli *Scritti corsari* (articoli scritti dal 7 gennaio 1974 al 18 febbraio 1975, in volume nel maggio 1975), spossessato di sé, smemorato dalla sua storia, divelto come un albero morto, dedito all'infima religione del consumo, aggressivo, razzista, carnivoro, criminale. Il sottoproletariato, conosciuto e amato sotto i ponti del Tevere negli anni Cinquanta, quando la vita non era diventata una vita violenta, non si era sottratto al disastro antropologico ed era divenuto turpe, mano sicaria del potere. Il neocapitalismo, fatto di bisogni falsi, di ossequi idolatrici, di doveri estinti, di diritti adulterati, di nichilismo plebeo, penetrava nelle case, come un malefico Babbo Natale, dal tubo catodico (abolire la televisione fu l'altra crociata perduta), e convertiva

un popolo di contadini poveri e buoni (povertà e bontà erano per lui un'endiadi indivisibile) in una teppa massificata di piccolo borghesi. Quali saremmo diventati, quali forse siamo, se l'oracolo pasoliniano si è avverato. Abbiamo letto in uno scrittore che ha gli strali linguistici più acuminati della penisola, Franco Cordero (*Nere lune d'Italia*, Milano, Garzanti, 2004), un commento in cui è implicito l'esito della profezia corsara: «Fortunata Italia. La guida un egoarca davanti al quale sparisce Mussolini trebbiatore, cavallerizzo, stratega».

Ripensandoci dirò meglio che il suo discorso era dantesco. Pasolini aveva come modello l'Alighieri, e il modello che si era scelto deponendo della sua elevata razza etica e intellettuale. Pur essendo infinitamente minore rispetto al poeta della Commedia, dal fiorentino fuggiasco aveva ereditato la rabbia, l'ira, la vindice profezia. Lo sguardo al futuro, l'allucinazione di tempi venturi, la vis utopica e profetica, l'ardore maledicente, il senso del sacro e dell'empio, della colpa e della pena. Un altro motivo di pathos per questo personaggio drammatico che aveva lacerato da sé le odiose veline della letteratura italiana, così spesso oziosa, vile, ipocrita. Tutta sospiri e inchini, nei secoli dei secoli, prima fascista, poi indifferentemente diligentemente democratica, pronta all'occorrenza per ogni servizio. Piccola, con il piede in casa. «Parva sed apta mihi», formula coniata dall'Ariosto sulla lapide della casa ferrarese, secondo Pasolini valeva come epigrafe per tre quarti di letteratura italiana del Novecento. Il dantismo si ergeva pertanto come dismisura. Abnorme e provocatorio. Si intende che il dantismo di Pasolini non è qui un esercizio di critica letteraria ma indicazione del nucleo poetico primigenio e pulsante della scrittura corsara, rabbrivita da presagi di apocalisse e di nostalgia per l'antica e perduta città dell'uomo. A Firenze parlò davanti a un pubblico numeroso, attratto da un sorta di carisma terminale (ma questo dove può arrivare?), che sembrava prescindere dalle parole dette dietro i suoi occhiali scuri, che avevamo già letto e avremmo riletto negli *Scritti corsari* e nelle postume *Lettere luterane*. Di lì a pochi mesi fu la morte. Mai morte era stata più prefigurata. Tragica e rituale su un lembo di terra infetta, fra relitti di lamiere e liquidi seminali. Ma nessuna morte di intellettuale e di poeta italiano fu più di quella pianta, e di lacrime vere. È pur vero, come scrisse Fortini, che «le lacrime non sono affatto un buon criterio di giudizio», ma fu un tributo che nessuno oggi meriterebbe.

E dire che quella carriera straordinaria di intellettuale sulla scena pubblica era cominciata all'ombra discreta, quieta, invisibile, della poesia e della critica letteraria, anzi dell'erudizione, in cui si palesava uno studioso di vaglia. A leggerlo negli esordi pubblicistici, nel primo articolo, *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*, sulla rivista «Architrave», dell'agosto 1942, o in *Ultimo discorso sugli intellettuali*, su «Il Setaccio» del marzo 1943, compresi nel volume *Saggi sulla politica e sulla società* (a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano,

Mondadori, «I Meridiani», 1999), si scopre che da giovanissimo Pasolini era interessato solo alla poesia, alla letteratura, alla società letteraria, ai sereni colloqui di una cortigianeria umanistica appena postermetica, e non si dava neppure gran pensiero per il fascismo al potere, e neppure per il nazismo, se poteva ingenuamente interloquire in garbata polemica addirittura con Goebbels. Quel candore, la fiducia esclusiva nella letteratura, restarono a lungo. E una diligenza nello studio e nella ricerca, che lo accreditò nell'ambiente, anche se poi alcuni illustri accademici (Cesare Segre) lo bastonarono quando pretese di entrare a modo suo nelle questioni di critica e storiografia (*La volontà di Dante di essere poeta*, 1965; in *Empirismo eretico*, 1964-1971). La prima vera scossa, cacciata masaccesca dal paradiso terreno dell'adolescenza, venne dagli atti impuri, scoperti e oltraggiati da una società politicamente indivisa e alleata nella persecuzione (i comunisti stavano con i fascisti, stesso volto del sorvegliare e punire). Pasolini crebbe in quella nuvola di colpa irredenta, anche perché il suo rapporto con il sesso, come testimonia il cugino Nico Naldini (*Come non ci si difende dai ricordi*, Napoli, Cargo, 2005), non fu mai sereno, sempre contaminato dalla lezione della colpa, dalla ferita di trauma al Genesi friulano. Il volume *Passione e ideologia* (1960) è una ponderosa silloge di testi di storia della poesia, una descrizione di reami poetici lontani, su un remoto atlante italiano, con un'attenzione veteroromantica, ottocentesca, al canzoniere dei popoli e alla poesia dialettale. Nella poesia italiana precocemente aveva individuato una via di fuga dall'italiano basico e tecnologico del presente.

Era stato uno scolaro modello (allievo del Liceo Galvani di Bologna, dove era nato il 5 marzo 1922, laureato in lettere in quella università con una tesi *Antologia della lirica pasoliniana: introduzione e commenti*, il 26 novembre 1945, relatore Carlo Calcaterra), bisognoso di maestri, prima di diventarlo. Uno ne trovò, cui restò fedele per la vita, il filologo romanzo Gianfranco Contini, che lo commemorò a Novoli (Firenze), con uno stupendo cammeo funebre, *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini*, il 28 marzo 1980. E dello scolaro mantenne il puntiglio, una dose di pedanteria, la voglia di dimostrare quanto aveva imparato dai libri, quanti libri aveva letto, prima che fossero sopraffatti dalla realtà. Pasolini aveva una vocazione non solo alla letteratura, alla polimorfia degli stili, poesia, prosa, drammaturgia, sceneggiatura, ma alla trasmissione pedagogica dei contenuti della cultura. Un bel libro di Enzo Golino, appena riedito e integrato di capitoli sull'ultimo romanzo *Petrolio* (Pasolini. *Il sogno di una cosa. Pedagogia Eros Letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Milano, Bompiani, 2005), lo descrive con coerente interezza entro questa chiave di lettura.

Vitalità e manierismo lo contraddistinsero. Nella vitalità c'era non solo la vita, ma la fame di tutte le ipotetiche vite, da mordere con i linguaggi. L'italiano gli stava stretto, una lingua che tendeva a implodere nella brutta povertà dei predatori di consumi, soffocata prima da un umanesimo burocratico, poi da una tecnicistica inespressiva e mortuaria (la lingua triste della contemporaneità). Pascolianamente andava in cerca delle lingue che più non si sanno, le periferiche, le sotterranee, le umili e perdute lingue dell'uomo, e le voleva salvare dal processo di genocidio linguistico che andava insieme al genocidio culturale e antropologico. Nel manierismo trovava ricetta il gusto sperimentale delle tecniche, l'innato

plurilinguismo, anch'esso di derivazione dantesca. Quello che metteva nel suo cantiere di artista poliedrico la possibilità di fare letteratura, cinema, teatro, e una saggistica globale, che non era più legata a nessun oggetto specifico ma all'esistente. Il fine era di affondare le mani nel magma impuro e diffuso del reale. Ma anche, marxisticamente, di volerlo mutare. Postumo è uscito quello che è forse il suo miglior libro di critica, *Descrizioni di descrizioni* (Einaudi, 1979), che scorre fra i libri più variamente assortiti con una agilità mentale e un talento scintillante e bellissimo, in cui sembrava avere ritrovato il gusto di una febbrile e felice lettura.

Oggi Pasolini, in virtù della ricchezza di comunicazione che riuscì ad attivare, è quasi unanimemente riconosciuto come esistito, e virtualmente ancora esistente. Qualcuno che ha parlato. Che ha detto cose enormi. Anche per questo il suo discorso è stato troncato. I modi del troncamento sono stati quelli che la magistratura ha accertato (se non si arriverà ad altri accertamenti), ma la sensazione diffusa e metaforica è di una parola interrotta, di una bocca che sia stata chiusa nel suo dire. Pasolini è riconosciuto pertanto come un grande intellettuale tragico. Sto enunciando una percezione di massa, non quella selettiva e avara degli intellettuali e dei critici letterari, i cui giudizi sull'opera e sul personaggio sono tutt'altro che unanimi. E già questa identità riconosciuta, entrata in un patrimonio di memorie, è eccezionale, assolutamente rara nel costume nazionale, sul quale gli uomini di lettere lasciano impronte forbite ed effimere, come voci bianche in un melodramma di sangue. Pasolini ha significato un mandato dell'intellettuale che è fallito, ma nel fallimento, nella distruzione di sé, ha testimoniato l'ultimo slancio comunitario della poesia. Pasolini credette a una lingua pura, di verità, che aveva origine nella poesia. In questa fede nella lingua poetica, prima che letteraria, e nella sua superiorità ontologica, Pasolini era rimasto un poeta, anche se la vena di gioventù s'era prosciugata nella depressione d'epoca. Ma era la poesia che sola poteva dire la verità. In questo senso Pasolini è stato il simbolo della poesia in un paese che finge di ammirarla ma che la uccide nel momento in cui la poesia esce dal suo recinto di forme, e accusa il potere. Lui ottenne che la poesia fosse temuta, che si avesse paura della parola di un poeta. Questa è stata la tragedia metaletteraria che abbiamo cercato anche in ricordi personali. Le tragedie si rispettano, anche nel paese di Pulcinella, e a sinistra e a destra tanti hanno reso onore al poeta tragico. Pasolini ha incarnato in effigie il capro espiatorio di una civiltà che lo ha immolato prima di salpare verso il futuro, come nei poemi epici si sacrificava agli dei prima dell'impresa da compiere, della partenza verso un ignoto da incontrare nello spazio e nel tempo. Pasolini volle portare le lettere in pubblico, come in Italia era avvenuto, con tale platealità, solo con d'Annunzio. Pasolini, nell'intreccio di vita e letteratura, poesia e politica, in una presenza martellante e continua, può ricordare la fenomenologia dannunziana. Ma per il poeta competente in umiltà il Vittoriale fu la città proibita che era diventata Roma. Con i suoi ragazzi di vita, divenuti ragazzi di malavita. Addestrata ad altre urgenze e necessità, la letteratura aveva cambiato natura e funzione, una semiologia attenta ossessivamente a ogni traccia di metastasi cellulare nel corpo sociale. *La semiologia della vita* volle intitolare una delle ultime appendici del suo libro laboratorio *Empirismo eretico*. Nell'inesauribile curriculum, nella poligrafia stesa come un lenzuolo sulle forme della realtà, Pasolini fu l'ultimo artista invaso di totalità.

## Dove va il cinema?

Riccardo Lascialfari intervista Sandro Bernardi

D. - Prof. Bernardi, dato che il nostro scopo è quello di delineare alcune tendenze attuali del cinema, non è forse azzardato fare un passo indietro e inquadrare intanto il problema. Partendo magari dalla domanda che già André Bazin si poneva alla fine degli anni Cinquanta nella sua celebre antologia di scritti, (poi pubblicata parzialmente da Garzanti), ossia: che cos'è il cinema?

Se riteniamo infatti che il cinema sia stato e continui a essere un'arte legata all'evoluzione della società, non sarebbe meglio cominciare a dire, per l'appunto, che cosa il cinema sia adesso, in questo momento?

R. - Preciserei innanzitutto che il contesto oggi è radicalmente cambiato; la domanda che si poneva Bazin era infatti di tipo essenzialista. Che cosa è il cinema per il teorico francese significava qual è l'anima del cinema, qual è persino lo specifico del cinema o la sua essenza; era cioè un interrogativo radicalmente ontologico che mirava a individuare, in odore ormai anche di semiotica e delle sue indagini sul linguaggio cinematografico, la sostanza stessa del cinema e nella risposta di Bazin anche i bisogni profondi cui rispondeva. La domanda che è stata posta a suggello della raccolta postuma degli scritti di Bazin trovava risposta nel primo saggio, "Ontologia dell'immagine fotografica" e nel celebre "complesso della mummia" cui il cinema risponderebbe portando avanti il processo di creazione e di sopravvivenza dell'uomo.

Oggi una domanda di questo genere ha invece tutto un altro senso e punta in una direzione completamente opposta non ontologica ma fenomenologica. Essa rimanda al campo d'azione del cinema, ai molteplici sviluppi che può avere e le aree che può coprire, così come alle numerose dimensioni antropologiche e sociali che può soddisfare. Potrei dire con una provocazione che ciò che oggi proprio non si può più dire è proprio che cosa sia il cinema perché esso è più cose a volte anche radicalmente differenti tra loro. Accenno solo a alcuni casi non potendo certo esaurire l'argomento: il cinema è il grande spettacolo dei blockbuster che inondano contemporaneamente le sale del mondo con una rappresentazione di forte impatto spettacolare e con fortissimi processi di discorsivizzazione e ricadute nel sociale (pensiamo al recente lancio di *La guerra dei mondi*, con tanto di tournée degli attori in giro per il mondo ma anche con il corredo di gossip, anticipazioni, ecc.); eppure il cinema è anche il film scaricato dalla rete legalmente o piratato segretamente e visto solipsisticamente sul monitor del computer magari in cuffia. O ancora il cinema è ancora capace di farsi elemento anche forte di novità e di discorsivizzazione delle tematiche affrontate (pensiamo alle riflessioni e la ripresa e il riesame di certi argomenti cui hanno portato film anche molto diversi come *Assassini nati* o *Titanic* o *Buongiorno, notte*); eppure il cinema è ormai anche monumentum, anzi quasi sepolcro con una dimensione ipertrofica di recupero e di salvataggio e una riproposta nelle sale agli spettatori moderni di qualcosa di decisamente datato, distante, da vivere solo nella dimensione distaccata della critica e del recupero nostalgico (da *Star wars* ai grandi capolavori del muto salvati e restaurati).

D. - Nel saggio appena licenziato per Bompiani, Francesco Casetti dà una definizione decisamente icastica del cinema come "occhio

del Novecento". È d'accordo con questa presa di posizione? E quali implicazioni comporta secondo lei in riferimento alle nuove tendenze che si stanno delineando all'orizzonte?

R. - Assolutamente sì, è una definizione che sottoscrivo. Proprio nella varietà di manifestazioni di cui si è appena parlato alcune dimensioni del cinema vacillano o si aprono a una varietà diversa a volte anche opposta di esiti, mentre rimane assolutamente come dato incontrovertibile il suo ruolo di occhio del Novecento, nelle diverse sfaccettature messe in luce da Francesco Casetti (protesi o filtro alla nostra visione, ma anche elemento testimoniale e di documentazione, ecc.). Occhio del Novecento sia perché la sua centralità nell'ipervisualismo del Novecento è incontrovertibile, ma anche occhio del Novecento nella considerazione che il passato secolo è appunto terminato e che forse ora il quadro si appresta a registrare nuovi equilibri e nuove dominanze. Le implicazioni sulle nuove sfide del futuro sono invece tutte da vedere, la televisione, il monitor del computer per certi versi lo stesso piccolo schermo del telefonino sembrano aver messo in crisi la centralità del cinema tra i dispositivi ottici; quello su cui tuttavia mi sento di sbilanciarmi è la dimensione di riferimento che il cinema comunque continua a mantenere in particolare come grande dispositivo affabulatorio spesso ispirando processi nemmeno tanto velati di imitazione e di filiazione.

D. - Si è ormai convinti che l'irruzione dei nuovi media e delle nuove tecnologie abbia messo in crisi sia lo statuto ontologico del cinema che il contesto tradizionale in cui ha sempre operato, dai Lumières in poi: la pellicola, la sala gremita di spettatori, la visione pubblica ecc. Quali sono le trasformazioni più profonde che il cinema dovrà affrontare su questo specifico terreno?

R. - Credo di avere già risposto nella prima domanda, ma posso aggiungere una nota in più. Sono infatti convinto che la vera sfida che il cinema dovrà affrontare, quella più profonda e carica di implicazioni, sarà quella di riuscire a conservare un'identità e una forza nella pluralità delle dimensioni in cui si manifesta ed è vissuto.

D. - A proposito di tendenze, si è sostenuto da più parti che, dopo l'exploit di Michael Moore premiato con la Palma d'Oro a Cannes nel 2004 per *Fahrenheit 9/11* ci sia stato un ritorno prepotente al documentario, al dato di realtà, alla Storia che s'inverna nei fatti così come vengono ripresi e si presentano al nostro occhio. Tralasciando che Roland Barthes avrebbe qualcosa di pesante da obiettare al fatto che il documentario sia da considerare meno "rappresentazione" e più vero di un normale film di fiction, pensa che si possa parlare davvero di tendenza?

R. - In realtà quello che è più corretto definire genericamente il filone del cinema non-narrativo è sempre sopravvissuto, magari con un andamento carsico, a fianco dell'opzione narrativa del cinema eletta come vincente già a partire dagli anni Dieci del secolo scorso; in fondo come si usava dire una volta con una distinzione un po' antica ac-

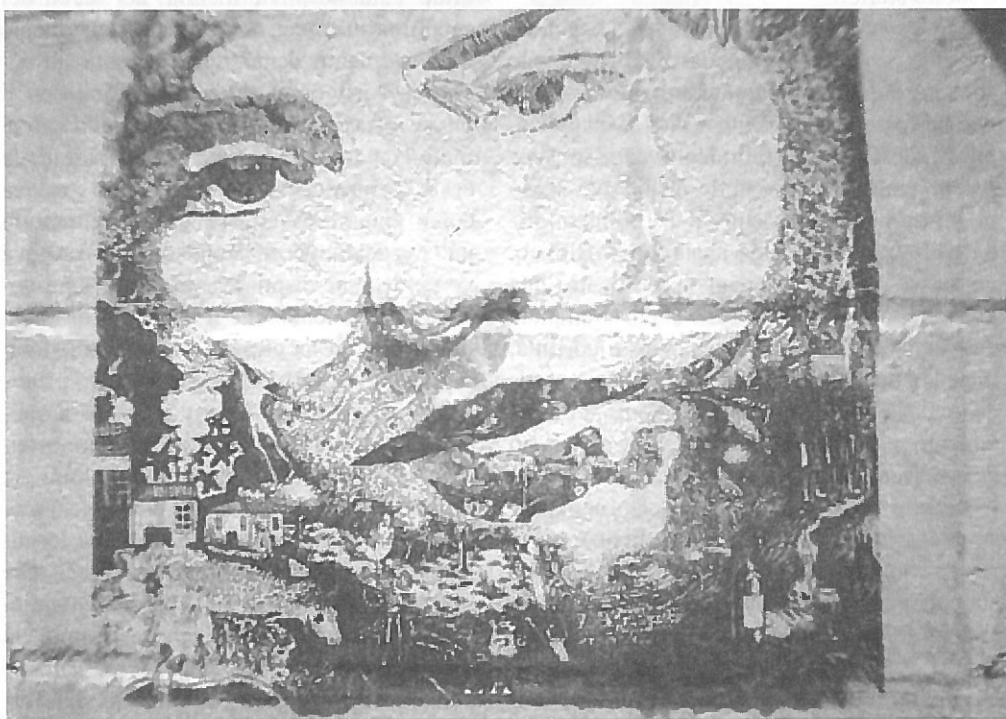
canto al meraviglioso narrato da Méliès sono a lungo sopravvissute le realistiche vedute animate dei Lumières. Il documentario, ma anche il film amatoriale e di famiglia su cui si sta svolgendo in questi giorni a Firenze un'importantissima manifestazione, non sono mai scomparsi e non sono mai neanche stati a ben guardare un'opzione realmente minoritaria. La tendenza quindi è da iscrivere solo nell'area della legittimazione sociale, critica, ecc. che questo tipo di cinema ha faticosamente e progressivamente direi un po' cinicamente non conquistato ma attraversato. La Palma d'oro a Moore dunque è un aspetto centrale della riscoperta odierna del "documentario" ma probabilmente non la definitiva imposizione di una tendenza oppositiva di cinema, ma solo l'emersione in superficie di un fenomeno che potrebbe nuovamente fra qualche anno ritornare alla sua dimensione immersiva.

D. - Soffermendosi sulla critica, mi è venuto alla mente una singolare associazione che prende spunto non dal cinema ma dalla letteratura. Legga qua: "Mentre milioni di libri entrano nelle case degli italiani, grazie a nuove forme di commercializzazione, la critica letteraria sembra sprofondare nell'afasia. Colpita a morte dall'aspirazione a farsi scienza, persa nei labirinti dello specialismo e delle mode culturali. Il risultato è l'incapacità di leggere il testo per quello che è e per quello che mostra". E' quanto sostiene Ma-

rio Lavagetto in *Eutanasia della critica* (Einaudi 2005). Non è un po' quello che accade anche per il cinema? Al termine "libri" viene quasi naturale sostituire quello di "film": il prodotto quasi non cambia, no?

R. - Non sono del tutto d'accordo, la critica cinematografica mi sembra continui a vivere un periodo di grande fortuna, basti pensare all'importanza sempre maggiore che nella divulgazione anche più di massa, attraverso le edicole e i giornali, hanno ormai i paratesti: i dvd si fregiano sempre più spesso di contenuti speciali, letteralmente filtri critici al modo in cui l'opera deve essere vissuta, e non di rado, anche nella scelta editoriale più recente di un famoso quotidiano nazionale, accompagnano la visione del film con libretti di critica e di analisi dell'opera. Quanto alla lettura del testo ritengo non faccia parte del territorio della critica - che al limite può suggerire delle istruzioni di lettura e più spesso delle indicazioni di gusto - ma di quello della teoria e anche da questo punto di vista la vitalità del settore è alta: la teoria è uscita dall'ambito accademico e dal circolo delle lezioni e dei seminari e lo sforzo editoriale di molte case testimonia di pubblicazioni (manuali, cataloghi, piccole monografie, analisi di film ecc.) che raggiungono con grande successo anche il grande pubblico.

Sotto e nella pag. seg. : *Street art*, foto di Jake Dobkin



# Viaggio nel trend letterario

TERESA PALADIN

E' un viaggio nelle nuove tendenze letterarie la raccolta di nove saggi *La narrativa italiana degli anni Novanta* che Elisabetta Mondello ci presenta. "Sono un decennio carico e confuso gli anni Novanta": tra punti di fuga e sperimentalismi mutano gli stili letterari ma anche editoriali, e il ventaglio delle proposte si articola in modo mai verificatosi nel passato.

I giovani autori di questi ultimi anni ci hanno costretti ad abbandonare e rivedere un concetto "classico" di letteratura, nobile e dotata di dignità in quanto costruzione letteraria alta, sostenuta da costrutti stilistici corretti e espressività formale rigorosa. Le nuove strade intraprese sono all'insegna di un'originalità "di massa", nel senso che consentono a un vasto pubblico, in primo luogo giovanile, di riconoscersi nelle storie narrate, di tuffarsi dentro le vicende dei personaggi, di immergersi in una sorta di mondo rappresentato in modo fumettistico, il cui colore corrisponde ai sogni e alle paure dell'inconscio collettivo. Naufragando nel mare di un'esplosione mediatico-letteraria per afferrare i contorni di un villaggio globale dove i confini cadono ogni giorno, per ridefinire volti e sfumature sempre nuovi e certamente non rassicuranti.

Gli anni Ottanta, dopo la neoavanguardia e il post-'68, avevano visto grandi firme come Tabucchi, Veronesi, Busi, De Carlo, Lodoli, Del Giudice, Onofri, Benni, Tondelli: per tutti loro la scrittura resta esperienza individuale, isolata, tutto sommata scandita da una cifra legata all'originalità dello scrivente. Gli anni Novanta fanno invece *tendenza*: nascono associazioni e riviste tradizionali, *underground* e *on-line*, nuovi marchi, collane editoriali, i nuovi adepti del *cyberpunk*, dello *splatter*, i *cannibali*, gli scrittori di *noir* e *neonoir*, gli autori del *pulp*. Sono anni in cui sul mercato

del libro appaiono testi innumerevoli per quantità e tipologia, di sconosciuti anche di età giovanissima, e questo fenomeno peculiare si accompagna "alla messa in scena, spesso quasi alla teatralizzazione, di elementi contenutistici, linguistici e stilistici che accomunano intere, ma ben differenziate, aree narrative" (Elisabetta Mondello). *Stile Libero*, la collana di Einaudi iniziata nel 1996, e *Ricerche. Laboratorio di nuove scritture*, la manifestazione letteraria che annualmente si tiene a Reggio Emilia dal 1993, sono gli iniziatori delle nuove linee guida in letteratura. *Stile libero* e *Ricerche* costituiscono un rinnovamento totale della tradizione. Vi è l'apertura verso espressioni ancora non codificate: il pulp, la "letteratura cannibale", il laboratorio di lettura di brani inediti di giovani autori da ridiscutere collettivamente.

Luperini ha sottolineato che la poetica del postmodernismo è da intendere come "tendenza ideologica, artistica e letteraria che valuta del tutto positivamente i caratteri del Postmoderno, esaltando in particolare il nichilismo morbido, la "crisi della ragione", l'uso del *pastiche* come gioco e la giustapposizione indolore di stili e linguaggi" (*La scrittura e l'interpretazione*).

L'innovazione e la varietà stilistica, l'uso di una lingua straordinariamente prosima al parlato, la sostituzione del linguaggio alle cose, l'ipertestualità e l'uso di uno sperimentalismo "modernizzato" sono infatti

i fattori della poetica postmoderna che legano tra loro i nuovi scrittori.

Laboratori poetico-narrativi, istituzionalizzati o spontanei, sono stati il loro trampolino di lancio: una giusta precisazione storica che spiega e sottolinea l'importanza della scrittura praticata in gruppo, fenomeno sconosciuto nel passato. Nomi ormai affermati e non più catalogabili come esordienti "di moda": Niccolò Ammanniti, Silvia Ballestra, Enrico Brizzi, Giuseppe Caliceti, Rossana Campo, Giuseppe Culicchia, Erri De Luca, Matteo Galiano, Giulio Mozzi, Aldo Nove, Francesco Piccolo, Isabella Santacroce, Tiziano Scarpa, Alda Teodorani, Simona Vinci.

La poetica del postmodernismo con i suoi nuovi linguaggi modifica il rapporto tra il testo cartaceo gutenberghiano e "l'universo dei media e nuovi media, creatore di una mitopoiesi radicata stabilmente nell'immaginario collettivo" (Elisabetta Mondello). Il linguaggio letterario transcodifica così quello degli altri media, da cui riprende linguaggi e immagini, imitando modalità filmiche, televisive, ritmi musicali o da videogiochi: tutti elementi che fanno comprendere la novità di questa impostazione scritturale. Come per il protagonista di *Branchie* di Ammanniti, che si sposta come in un videogioco fra Roma e l'India, o gli assurdi giovani di *Puerto Plata Market* di Nove, le cui storie sembrano apparire e sparire a tempo di zapping, o i balordi del suo *Woobinda*, che sono immersi in un delirio massmediatico che li rende quasi "irreali". E' celeberrimo l'incipit di *Woobinda*: "Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure & Vegetal". E' in atto una desacralizzazione della letteratura in un processo di contaminazione, di interazione tra codice letterario e dei vari media (musica e cinema), la fascinazione per il *trash* che assume il valore di una competenza generazionale: qualità di un'ironia demistificante del sistema attraverso il linguaggio trasgressivo e dell'eccesso. Entrano nella scrittura letteraria gli ingenui punk di provincia di Ballestra, i cinici borghesi e gli spostati Freaks di Ammanniti, gli iperrealisti normali di Culicchia, i fruitori di pubblicità e merci di Nove. Dal 1993, anno in cui Angelo Guglielmi scrisse l'articolo "I giovani scrittori hanno la lingua di plastica", ad oggi il dibattito sulla nuova letteratura si è nutrito di giudizi contrastanti, ma su tutti trionfa il concetto che quegli scrittori hanno "liberato il linguaggio... come schiaffeggiandolo... sottoponendolo a una sorta di pressione... che lo ha fatto uscire dal riparo in cui negli anni sessanta aveva trovato ricovero" (*"La Bestia"*, 1997, n.1).

Negli anni Novanta una lingua nuova si è imposta, una vera e propria evoluzione nel sistema linguistico-letterario, dove le barriere tra scritto e parlato non solo cadono, ma non hanno più ragione di esistere. Si usano nuove chiavi di accesso alla scrittura: il registro comico, le tensioni sintattiche, le torsioni grammaticali, un parlato deformato generazionalmente, qualche inflessione regionalistica, la gergalità. La tendenza a frasi poco coese, brevi, senza legami connettivi, diventa una caratteristica dominante nei narratori. La bulimia lessicale, l'anoressia sintattica comportano ovviamente la perdita di contatto col linguaggio alto della letteratura: un tono dimesso, sciatto, talvolta dozzinale, possono destare perplessità. Se Nanni Bale-

strini per questi narratori di fine secolo parla di "nuova scrittura" (*"La Bestia"*, 1997, n.1), Vittorio Coletti, di contro, attribuisce alla media linguistica "l'amputazione di ogni originalità stilistica" (*Storia dell'italiano letterario*). Resta il fatto che "il convergere e il sovrapporsi di tendenze contrastanti", di voci e tratti diversi, creano "un insieme composito... che ci consente oggi di considerare gli scrittori attivi negli anni Novanta come una delle espressioni delle infinite potenzialità della lingua italiana, verso il basso e verso l'alto" (Valeria Della Valle).

Negli Ammanniti, Scarpa, Vinci, Nove, Stancanelli, Brizzi, Campo e in tutti gli altri giovani scrittori si replica quel mondo violento che l'invasione mediatica ci ha abituato a considerare parte necessaria nella costruzione affabulatoria.

"Non credo che un racconto di Ammanniti sia più violento di una serata di Canale 5" ha detto in un'intervista Aldo Nove. Resta il fatto che la violenza è un tema che ritorna costantemente in diversi nuovi generi letterari. Nelle descrizioni parossistiche del cyberpunk, dove riaffiora la rabbia e l'aggressività del movimento di rottura dei giovani ribelli degli anni '70 ma coniugata alla cibernetica, scelta quale arma ideale per combattere le leve del potere dell'informazione. Ma se il fenomeno in America si lega perlopiù a singoli distruttori dei codici informatici del mondo affaristico (in sintesi, gli hacker), il cyberpunk in Europa assume una più decisa valenza politica: la difesa della democratizzazione dell'informazione nel villaggio globale, per una tecnologia che sia da porre al servizio dell'intera società. Gli eroi del cyberpunk italiano non sono belli e vincenti, ma oppressi, perdenti, emarginati. Mutanti che lottano contro il potere, personaggi che vivono di espedienti in una società estremamente tecnologizzata, nichilisti deprivati del mondo affettivo come Bruno di Perego (*Milano 2019: linea di confine*) e Madam dei romanzi di Pina D'Aria. Personaggi che mettono costantemente a repentaglio la propria vita di cui non avvertono il valore.

"Il Cyberpunk letterario rispecchia, deformandole o metaforizzandole, alcune angosce tipiche della modernità (e della postmodernità)... Simbolicamente i cyborg, i mutanti, esprimono un problema centrale dei nostri anni, quello sì dell'identità ma soprattutto quello della paura di vederla dissolvere in una mutazione incontrollabile, profonda e radicale" (Marianna Molloy).

Il tema dell'horror determina invece l'avvento dello splatterpunk, che in Italia si diffonde come opposizione al buonismo degli anni '80: si segue la scia di *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino, prediligendo il *pulp*, gli schizzi di sangue, la violenza sarcastica, la vendetta quale scuola di vita. Nel 1996 Einaudi pubblica *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana di orrore estremo* in cui atrocità quotidiane, crudeltà e pulsioni sadiche mescolate a sangue vengono raccontate da undici giovani scrittori, scatenati esponenti di questo efferato *stil novo* nemico di ogni moralismo. Gli eroi splatterpunk riescono a traumatizzare anche il lettore più impermeabile (vedi *Le radici del male*, di Alda Teodorani) e ci presentano un mondo visto con gli occhi di Caino, in una spirale dove morte, depravazione, perversioni sessuali creano universi deliranti, ossessivi e criminali.

Davanti alle distopie della società, i "cannibali" fanno letteratura di violenza, presentando psicotici dall'apparenza di cittadini

(continua alla pag. succ.)



ideali. Personaggi per bene che si drogano e uccidono (*Seratina*, di Niccolò Ammanniti e Luisa Brancaccio) e padri snaturati che gettano dalla finestra i propri figli (*Moltissima acqua e un po' di sangue*, di Aldo Nove). Momenti di follia circoscritti non più soltanto al sottomondo dello spaccio, ma anche agli esponenti del ceto buono-borghese (*Fango*, di Ammanniti). In questa rassegna feroce non potevano mancare i baby-killer, carnefici imprevedibili e terrificanti (*Bambini assassini*, a cura di Fabio Giovannini e Antonio Tentori). Odio, vendetta, azioni immotivate, incesti fanno diventare gli omicidi atti sacrali della passione per un'esistenza a monte negata, dimenticata, e così la morte diventa il sostituto di una vita che non si percepisce più tale. Con la loro tranquilla e serafica efferatezza, è indubbio che questi scrittori invitano a riflettere sulle storture dell'esistenza contemporanea, sulle sofferenze, sull'infelicità di una società ingabbiata e distruttiva. A fronte di questa grande esplosione narrativa, negli anni Novanta risulta difficile rintracciare una rivista di letteratura in grado di svolgere un ruolo comparabile a quello avuto in passato da molte testate storiche. Niente di paragonabile alla funzione creativa di testate quali "Il Politecnico", "Officina", "Il Menabò", "Il Verri". La marginalità delle riviste degli anni Novanta è del resto la controprova di un differente modo di vivere la letteratura da parte delle nuove generazioni. "Il legame con la musica, il cinema, il fumetto, e insieme un retroterra intriso di giovanilismo, paraletteratura, dinamiche antagoniste ai sistemi codificati, sono forse le componenti più tipiche del "codice genetico" delle nuove esperienze editoriali", come scrive Giorgio Nisini, mentre le riviste risultano troppo "ingessate" in schemi tradizionali. Eccezione di prestigio "Panta": Pier Vittorio Tondelli la fonda per Bompiani, con Alain Elkann ed Elisabetta Rasy, nella convinzione "che oggi la letteratura possa raccontare il mondo facendo riferimento solo a se stessa" ("Panta", 1990, n.1), puntando pertanto "sul valore forte della parola e sul bisogno della narrazione scritta" ("Panta", 1990, n. 2).

La creatività, l'originalità, l'ampliarsi e differenziarsi della richiesta letteraria non sono però gli unici indicatori del panorama librario della letteratura di fine millennio. Dopo il decollo editoriale degli anni Sessanta e Settanta, gli anni Ottanta si caratterizzano per l'emergere di problemi di riorganizzazione economica e risanamento del bilancio. La grande crisi investe anche i grandi marchi: l'amministrazione controllata della Rizzoli nel 1982, il commissariamento di Einaudi nel 1983 e il successivo inglobamento nella Elemond sono le conseguenze di una mancanza di cultura imprenditoriale che costringe gli

editori a ripensarsi. Il primo evidente cambiamento di rotta è l'allontanamento dei letterati sostituiti dai manager alla guida della neo-acquisita dimensione industriale dell'editoria. Così, se i fattori di mercato non possono più essere sottovalutati, le questioni di gestione del bilancio diventano primarie. Da allora, come ha sottolineato Elisabetta Sgarbi (*editor in chief* di Bompiani): "...mi sembra che tutti gli editori si ritrovino un nuovo ospite in casa: il signor Marketing, con il quale devono dialogare ma senza che questo comprometta scelte editoriali difficili e importanti" (Intervista su internet, a cura di Giulia Mozzato).

"Se prima l'editoria di cultura era stata sorretta dalla politica, dall'ideologia, dalle banche che "coprivano" i rischi, da un pubblico medio che aveva alimentato la funzione pedagogica del catalogo, all'improvviso il mercato irrompeva prepotentemente sulla scena e poneva agli editori nuove sfide" (Angelo Sica). Le nuove tendenze "provocarono la progressiva erosione delle caratterizzazioni ideologiche dei marchi: diventava sempre più difficile distinguere due case editrici in base ai testi pubblicati. La caduta degli steccati ideologici suscitò una strana euforia e i direttori editoriali si giustificavano chi con l'asettica neutralità del fatturato, chi con la superiorità del valore estetico" (idem). Finisce in tal senso un modello fondamentale di editoria legata a un progetto politico e culturale chiaramente definito, concezione di cui gli editori Feltrinelli e Einaudi erano stati la punta di diamante. Proprio il già citato *Stile libero* di Einaudi inaugura la varietà nella pubblicazione dei testi e segna l'abbandono della concezione monolitica della collana editoriale: diversificare la produzione, accondiscendere alle richieste del mercato, ricercare nuovi spazi sono strategie imprenditoriali vincenti e riprese dalla concorrenza.

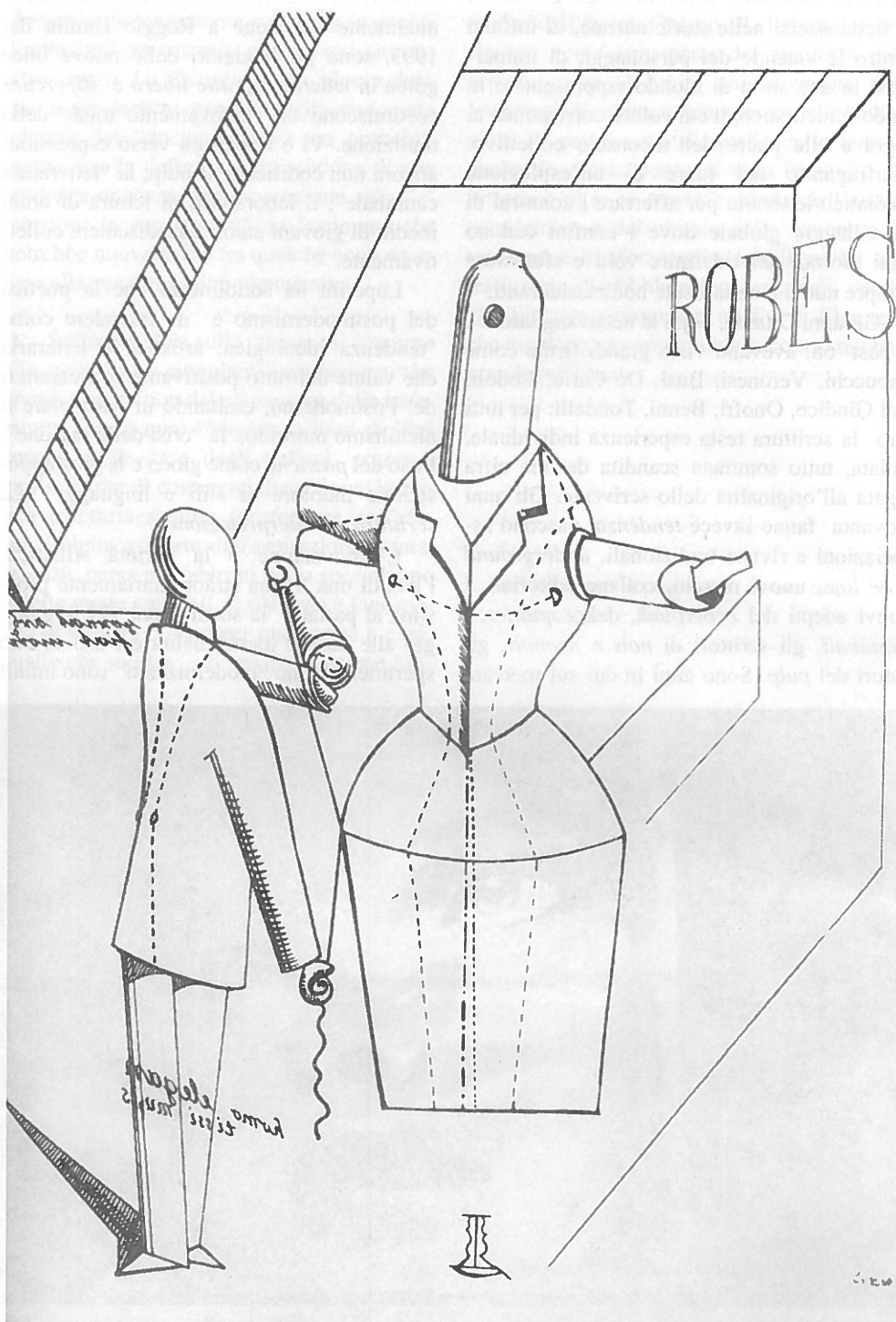
La questione cruciale è che cade l'illusione che sia l'editore a fare cultura. L'editore è solo un mediatore tra lo scrittore e il lettore. Il rapporto possibile tra la qualità culturale dei prodotti editoriali e la loro effettiva vendibilità si decide pertanto rispetto all'individuazione di un pubblico sempre meno definibile in base a gusti, età, livello culturale. Il pubblico si segmenta in maniera sempre più articolata, segue gusti transitori, mode passeggere, orientamenti della pubblicità, interessi personali e il piacere della lettura, prima che la formazione. Se l'editoria nel passato aveva un lettore ideale - il giovane studente, l'intellettuale "impegnato" - ora tutti sono potenziali acquirenti e consumatori del prodotto "libro", che come tale deve essere in grado di essere venduto sul mercato, senza rimanere "un

fiore all'occhiello" inerte negli scaffali. In relazione ai dati economici, se quanto detto è e resta vero, ci piace essere concordi con Elisabetta Sgarbi, quando sostiene che "il discorso sulla qualità debba prescindere da questi fattori, se appena possibile: un libro non è una statistica" (Intervista inedita a E. Sgarbi, Spera). E con Laura Lepri, editor della Bompiani, che ha così sintetizzato le problematiche editoriali dell'ultimo ventennio: "non basta acquisire una maggiore familiarità con conti, budget e bilanci: il manager deve conoscere ciò che propone al pubblico, deve essere colto. Il libro non è esattamente un prodotto qualsiasi" (Intervista su internet, a cura di Giulia Mozzato).

Dove è orientata dunque la scrittura let-

teraria contemporanea? Sicuramente nella differenziazione dei modelli di scrittura, nell'uso di un linguaggio "misto" e provocatoriamente iperbolico, nel collegamento all'universo mediatico, nella proposizione di temi che si legano sinergicamente al vissuto esistenziale e all'inconscio collettivo: nello smuovere infine emozioni e paure per disegnare scenari che facciano riflettere e, forse, ridestino capacità sopite di rinnovamento.

Sotto: Max Ernst, *Fiat modes, pereal ars* - 1919.



## Fahrenheit 451

a cura di PAOLA FICINI

Questo numero è stato realizzato in collaborazione con

*Albini & Pitigliani*  
dal 1945 spedizionieri

**ALBINIPITIGLIANI** S.p.A.

CASA  
DI SPEDIZIONI

PRATO - FIRENZE - MILANO - BIELLA - ROMA

Giacomo Leopardi  
*Operette morali*  
*Dialogo della Moda e della Morte*  
1824

Moda. Io sono la Moda, tua sorella.  
Morte. Mia sorella?  
Moda. Sì: non ti ricordi che tutte e due siamo nate dalla Caducità?  
Morte. Che m'ho a ricordare io che sono nemica capitale della memoria.  
Moda. Ma io me ne ricordo bene; e so che l'una e l'altra tiriamo parimente a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiù, benché tu vadi a questo effetto per una strada e io per un'altra. (...) Dico che la nostra natura e usanza comune è di rinnovare continuamente il mondo, ma tu fino da principio ti gittasti alle persone e al sangue;

io mi contento per lo più delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie, dei palazzi e di cose tali.

Gregory Corso  
*Variazioni su una generazione*  
1959

-Ammettilo, tu sei beat.  
-Ma no! Non è nemmeno un desiderio conscio da parte mia, è solo che sono così, sono come sono.  
-Amico, sei così beat che manco te ne rendi conto.  
-Ma davvero?  
-Già.  
-Pazzesco.  
-Buono, dà, accendi una canna.

