

SNOVA: una antologia

Snova aprì il suo ufficio postale (*Corrispondenze da Snova. Lettere da una posta in stato d'allarme*) il 5 febbraio 2008.

L'ufficio postale è di per sé un luogo di scambio, di contatto, di transito di idee.

Un luogo aperto, capace di assorbire e reagire al contesto intorno.

Snova aveva aperto due anni fa un ufficio in stato di allarme (vedi la prima newsletter che riproponiamo in apertura) in un contesto culturale e politico che allora segnalavamo con preoccupazione e che oggi appare ancora più violento e aggressivo: il tessuto sociale più disarticolato, l'attacco alle istituzioni democratiche sempre più frequente, la strategia volta a di indebolire i luoghi della formazione culturale e civile (la Scuola e l'Università) sempre più determinata, la 'politica' sempre più delegittimata. Certo le reazioni ci sono state e ci sono e il conflitto sociale ha ripreso in parte a segnare questo ultimo anno; ma di pari passo il tiro si sta alzando: la violenza aumenta, il ritorno a forme di intolleranza razzista e a un nazionalismo violento si moltiplicano; la crisi economica rende più fragili molte categorie e più disposte al ritiro nel privato, all'intolleranza nei confronti del diverso (e straniero) e all'adesione ad appelli populistici.

In questo contesto Snova ha deciso di creare un momento di sintesi del proprio percorso, nel tentativo, fra l'altro, di rispondere a uno stato di frammentazione al quale la rete inevitabilmente costringe e a una necessaria riflessione di quanto fin qui fatto. Una sintesi senza nuovi interventi, per ripartire da un punto concreto e condiviso, con la continuità e le discontinuità che si renderanno necessarie.

Marzo 2010

Massimiliano Borelli – Katia Cappellini – Gianmarco Mecozzi – Donatella Orecchia

www.corrispondenzedasnova.it

cdasnova@gmail.com

INDICE

4 Incipit: newsletter #1

SCRITTURE

Lettere

7 *A Vladimir Majakovskij*

8 *A Nanni Balestrini*

10 *A Michelstaedter*

12 *A Marcello Carlino*

Incontri

13 *Intervista a Francesco Muzzioli*

17 *Qualche domanda a Giorgio Vasta*

22 *Cinque domande a Mario Lunetta*

25 *Intervista a Michele Fianco*

27 *Quattro domande a Vitaliano Trevisan*

29 *Tre domande a Laura Pugno*

Note

30 *Un libro da riempire: Edoardo Sanguineti*

32 *La paesologia di Franco Arminio*

AZIONI

Lettere

34 *A Ettore Petrolini*

35 *A Gustavo Modena*

36 *A P. figlio di Samuel Beckett*

38 *A Eleonora Duse*

Incontri

41 *A colloquio con Claudio Morganti*

45 *Conversazione con Andrea Cosentino*

51 *Sei domande a Nevio Gàmbula*

Note

54 *Note sul teatro*

VISIONI

Lettere

58 *A Ermanno Olmi*

60 *A Goffredo Fofi*

63 *A Enrico Lucci*

64 *A Walter Benjamin*

66 *A Masao Okabe*

Incontri

68 *Intervista a Gianfranco Pannone*

74 *Sei domande a Filippo Scòzzari*

Note | cinema(z) da Snova magaZine

76 *Una scuola così non ci serve - La classe di Laurent Cantet*

78 *Meno male che Rezza c'è (per tacer di Mastrella)*

80 *Alieni USA*

82 *Tarantino antinazi*

84 *Perchè non si può scrivere dei film di Ken Loach*

EXTRA

87 *Da Carlo Michelstaedter: "con le parole, guerra alle parole..."*

89 *4 domande al presidente del Bin-italia Luca Santini*

92 *Ai miei nipoti*

95 *All'egregio prof. Galimberti*

96 *La storia ci inPara, I: Generazioni I (Diadochi)*

97 *Leyla Vahedi - ex libris III | Walter Benjamin - libri e prostitute*

Corrispondenze da Snova - Lettere da una posta in stato di allarme (newsletter #1)

Roma, 5 febbraio 2008

*“di nulla sia detto è naturale
in questo tempo di anarchia e di sangue
di ordinato disordine, di meditato arbitrio,
di umanità disumanata
così che nulla valga
come cosa immutabile”*
(B. Brecht, *L'eccezione e la regola*, 1930).

Cara lettrice, caro lettore,

la pagina che stai leggendo è un biglietto d'ingresso per visitare l'ufficio postale *Corrispondenze da Snova*.

Lettere da una posta in stato d'allarme - www.corrispondenzedasnova.it

Ebbene sì, un ufficio postale in piena regola trasferitosi in rete, un luogo di smistamento di missive per nulla private. Ma, soprattutto, un ufficio in stato di allarme.

Arrivano e partono di qui lettere, telegrammi, pacchi, raccomandate, cartoline da ogni parte del mondo reale (e di quello immaginario), del tempo presente (e di quello passato e futuro), verso destinatari esistenti (e fantastici). A chi visita è concesso di leggere ogni documento che passi di qui perché lo stato d'allarme, appunto, ci ha costretti a eliminare ogni vincolo di privacy; perché l'urgenza di prendere posizione critica in questo tempo di “ordinato disordine” ci ha convinti a prendere contatto con realtà diverse in modo pubblico, rivolgendoci direttamente a ciascuna, interpellandole, chiedendo risposte.

Molti sono oggi i segnali che ci costringono in uno stato di allarme.

La fase così aggressiva e brutale a cui è giunto il capitalismo contemporaneo sembrerebbe chiedere la resa totale allo stato delle cose, la resa all'impotenza, alla rassegnazione.

La crisi profonda della democrazia che coinvolge ormai in modo eclatante l'intero mondo occidentale, l'affermazione di fondamentalismi e di una regressione neo-oligarchica che investe tanto l'economia quanto la politica, l'aggressione alle libertà civili e ai diritti costituzionali, lo sviluppo di logiche repressive interne ed esterne agli stati nazionali debbono costringerci in uno stato d'allarme.

La pervasività con cui l'ideologia della fine della storia e della fine del conflitto sociale e politico ha investito nel corso degli anni ottanta e novanta molta parte del pensiero occidentale, il parallelo abbandono della politica come luogo del conflitto e della lotta per la collettività, il diffondersi di uno scetticismo antipolitico e di una percezione sempre più privatistica dell'esistenza debbono costringerci in uno stato d'allarme.

La fitta ramificazione con cui l'industria culturale investe ormai la maggior parte delle espressioni della vita contemporanea, la violenza con la quale lo “spettacolo” -nel senso in cui Debord ne scrisse con lucida preveggenza ormai quarant'anni fa- caratterizza gran parte degli aspetti della nostra società debbono costringerci in stato d'allarme.

Eppure la realtà sociale e politica, economica e dunque anche culturale esprime in continuazione contraddizioni. Anche oggi. Per questo dobbiamo costringerci in uno stato d'allarme.

Aprire un ufficio postale per fare critica (letteraria, teatrale, artistica, ma anche, più ambiziosamente, dei nostri tempi) in una prospettiva che si dichiara apertamente di parte, intende essere un modo per non accettare il ricatto dell'industria culturale che chiede, fra le altre cose, di essere strumenti atomizzati e impotenti, perennemente inadeguati, se non rassegnati, alle sue logiche; per inserirsi nelle pieghe e nelle contraddizioni di cui la realtà culturale, e prima ancora sociale, intorno a noi è segnata.

Per chi, dunque. Per coloro che non riconoscendosi nella rappresentazione che la società di oggi dà di sé e del proprio passato, rifiutando letture deboliste o postmoderne e assumendosi la responsabilità di un punto di vista critico (parziale e partigiano), avvertono l'urgenza di verificare e di discutere i propri strumenti d'analisi.

Per continuare a pensare che il mondo sia ancora, in qualche modo, trasformabile.

Abbiamo affidato a una *Lettera aperta* alcune nostre riflessioni sulle ragioni della critica e dell'uso della forma-lettera per l'intervento critico e militante che è rintracciabile nel sito sotto la voce *Manifesto*.

Tra i destinatari già contattati compaiono Antonio Gramsci e Gustavo Modena, Walter Benjamin e Vladimir Majakovskij, Carla Tatò e Remondi e Caporossi, Elio Pagliarani; e poi Ermanno Olmi, Paolino Paperino, Tiziano Scarpa, Andrea Bajani, la Mondadori e "gli studenti" e altri ancora... Da alcuni, ai quali la lettera perverrà anche tramite la posta reale (su carta cioè, a domicilio nella buca delle lettere) ci aspettiamo una risposta che, se autorizzati, pubblicheremo; con altri invece il rapporto non potrà che essere a distanza e virtuale, ma comunque mediato dagli interventi dei lettori interessati.

Le caselle postali saranno periodicamente riempite di nuove buste nostre, delle risposte che alcuni destinatari ci avranno inviato, dei commenti eventuali dei lettori.

Non ci rimane che rimandarti alla lettura delle *corrispondenze*.

Con i nostri più cari saluti e ringraziamenti,

Snova

SCRITTURE

lettere

A Vladimir Majakovskij

È indispensabile per creare un poema la presenza nella società di un problema la cui soluzione è concepibile solo con un'opera poetica

Vladimir Majakovskij

Compagno Majakovskij,

la sua cartolina mi ha dato molto da pensare. Mi è risuonata tra le pareti del cervello a lungo, e ora le rispondo con un'altra cartolina. È molto vero quello che scrive; mi sembra vero, se posso permettermi di interpretare il suo sintetico pensiero, in un modo che direi impossibile, inarrivabile, inattuabile (oltre che sempre più inattuale). E però, proprio questo è il modo più alto, perché non piegato alla rassegnata consuetudine, della verità: quello, cioè, utopico. L'opera poetica dovrebbe davvero affondare il suo morso sulle ombre delle piaghe della società in cui viene prodotta: e dovrebbe farlo così crudelmente, senza tacersi niente, da risultare, poi, l'unico spazio e l'unica arma di riscatto praticabile. Alla base della scrittura, della poiesis, dovrebbe essere sempre una spinta alla soluzione dei problemi, ma questa spinta dovrebbe altresì servirsi di una grammatica impossibile, di un orizzonte e un immaginario inediti, di un movimento che risulta, dunque, impraticabile nella realtà, ma che al contempo tale realtà, e il linguaggio ad essa annesso, mette in crisi continuamente, e incalza verso uno sguardo ferocemente critico ribaltato verso l'interno di essa. L'utopia, ovvero l'urgenza politica dell'espressione, cui lei ci esorta, mi sembra essere la migliore forma di pragmatismo possibile. Così la saluto, ringraziandola dello stupore intellettuale provocato,

Vladimiro Tamerlano

Gennaio 2008

A Nanni Balestrini

Manifestando con Cacciatore tra i libri di storia

Se rende l'idea...

La *catena di montaggio*

La sguinzaglia che ringhia

Innovazione rivoluzionaria

Per l'eccidio dei pezzi dove si crea

Ridurre i tempi di lavoro

Metempsicosi bucherellata a cinghia

Affidate a un singolo operaio

E in corsa piena

Il lavoro ripetitivo e spersonalizzato

Razionalizzazione e sfruttamento

È un recapito di trapassi che comunica

Di larva in larva al tormento di quei singoli

Processo produttivo frammentato in una serie di piccole operazioni

Lo sbozzolo d'un'unica

Farfalla coi cingoli

Ghiotta a cancrena

L'attira la luce

«*C'è gesto libero? C'è braccio vagante?*»

Lavoratore spossessato di qualsiasi autonomia

Smembrato il pensiero madreforme introduce

Oltre che di qualsiasi orgoglio professionale

Le cui indagini infrante

Spranga e incatena

Lavoro subordinato agli automatismi delle macchine

Lavoro in catena di montaggio

Profitto s'impegola

Perché il profitto arriva prima di tutto

Più in fretta di un tempo

Lorda prodotti e carta

Tersa misura necessaria a regola

In un'apnea della ragione

Asfissia dell'intelligenza

E puoi lasciarci la pelle

Oggi

In Italia

D'arte opera – non t'imbriga né coarta

Né il gusto guasta

Chi più parla di bellezza o garbo – igiene

L'oltraggio è del corpo a tomba che giù cade

La merce prevale su tutto ormai

Sul fondo infame e viene

Creando all'Ade

Sul lavoratore e sulla vita stessa
D'uno smorto basta
Entri e muori

Con sdegno la stizza
Per cui il vigore represso sé ridiventa
Mentre l'Autorità ad automa parcellizza
Il lavoro non ha uno spazio politico
Perché ne viene ignorata l'essenza rivelatrice
La scala di potere che separa che – da un lato – detiene
E decide
E che – dall'altro – non possiede ed esegue
Basso costo, insicurezza latente
Il lavoro – «grazie» anche a una precarietà sempre più diffusa – vale sempre meno
Sisifo e in calce spenta
L'ossa rimpasta.
Un'acciaieria che fa strage
Il tonfo di un corpo che cade
Lavoro coercitivo

Godrà godrà guadagni
Più in fretta si portano a termine più si guadagna
Prima che muoia...
Al lavoro

Katia Cappellini

Giugno 2008

A Michelstaedter

«...abituarsi a una parola è come prendere un vizio»,

così, caro Michelstaedter, scrivevi cent'anni fa nella tua impossibile tesi di laurea, su "La persuasione e la rettorica", e sinteticamente aggrumavi un nodo di problemi che per tutto un secolo si è fatto via via più determinante, e che ancora oggi ci sembra centrale, nella situazione di assuefazione al peggio in cui ci troviamo. La tua riflessione sulle strategie di controllo e condizionamento sociali si avviluppava sul concetto di "rettorica", ovvero su tutti quei processi, organismi, istituzioni che rendono invisibile agli esseri umani lo strato di induzioni e deduzioni che caratterizzano, e insieme guidano e condizionano lo sviluppo di ogni società. Il desiderio borghese di "sicurezza", di certezza del proprio cammino, fa sì che ci si adegui, ognuno nel suo piccolo, all'aria che tira, e si finisca quindi a non più percepirne le scie più o meno salubri. In particolare, ti soffermavi sull'importanza del segno, del codice della comunicazione e dell'espressione, e sul suo carattere collettivo, non riducibile alle facoltà e alle intenzioni individuali. Il linguaggio ci è preformato, insomma, ci è predisposto secondo precisi punti di vista, secondo rintracciabili tagli di prospettiva. Così la "persuasione", il possesso pieno della propria vita, sfuma, e ci si trova ad essere ingranaggio senza voce di un'organizzazione capillare quanto confortevole nelle sue manifestazioni di vicinanza al vissuto individuale.

«Come uno muove una leva o preme un bottone d'un meccanismo per aver date reazioni, che le conosce per le loro manifestazioni, per ciò che d'indispensabile gli offrono, ma non sa come procedono, ma non le sa creare – egli vi si riferisce soltanto con quel segno convenuto. Così fa l'uomo nella società: il segno convenuto egli lo trova nella tastiera preparata come una nota sul piano. E i segni convenuti si congiungono in modi convenuti, in complessi fatti. Sul piano egli suona non la sua melodia – ma le frasi prescritte dagli altri. – »

Così, ancora, ti esprimevi, con icasticità. Consapevole del dominio pubblico del linguaggio, della moneta di scambio delle idee, affilavi la lama sul crinale sdruciolevole della "convenzione": da un lato, essa, insormontabile materiale comune dell'espressione, e garanzia dell'intelligibilità razionale dei discorsi (e così delle opere d'arte, delle "espressioni" che su di essa si costruiscono). Dall'altro, questa convenzione, strumento garante della ripetizione del presente, veicolo della "comodità" di una condizione di stasi, di conferma degli assetti e dei rapporti di potere esistenti. Griglia di possibilità di pensiero già tutte pre-viste, pre-dette, *pre-scritte*. Laddove questo *prescrivere* si configura pure come un disporre, un ordinare, in senso medico, taluni antibiotici contro il rinnovamento.

«È così che nella società vecchia la lingua si cristallizza», e cristallizzando la lingua, si atrofizzano il pensiero e l'elaborazione critica. La "rettorica" allena all'abitudine, all'accontentarsi di quel che si ha, al reputarsi soddisfatti quando si abbiano apprese le norme che regolano la convivenza poco pubblica di (de)privati individui.

Forse, caro Michelstaedter, avresti condiviso le seguenti parole di un tuo collega, pronunciate una cinquantina d'anni dopo le tue, in Francia:

«Esprimendo i loro pensieri in parole di cui non sono padroni, situandoli in forme verbali le cui dimensioni storiche sfuggono loro, gli uomini convinti che il loro discorso si pieghi ai loro intenti, ignorano di sottostare invece alle sue esigenze. Le disposizioni grammaticali d'una lingua sono l'a priori di ciò che può enunciarsi. La verità del discorso è intrappolata dalla filologia. Donde, la necessità di risalire dalle opinioni, dalle filosofie, e forse anche dalle scienze, fino alle parole che le resero possibili, e, di là da queste, fino a un pensiero la cui vivacità non sarebbe ancora presa nel reticolo delle grammatiche.»

Risalire fino alle premesse del pensiero, questa l'esigenza reclamata da Michel Foucault, per enunciare poi un pensiero consapevole, certo non "liberato", ma conscio delle proprie pieghe interne, dei residui ideologici che inevitabilmente si posano sulla superficie porosa del linguaggio.

Una simile disposizione ha portato una scrittrice italiana, Alice Ceresa, a compilare negli anni '70, e senza mai concluderlo fino in fondo, un "Piccolo dizionario", che filtrasse (*«Io, per ora, distillo»,* scrive in una lettera) alcune parole della contemporaneità, attraverso le maglie di un'intenzione ironicamente decostruttrice, che, in particolare, manovrasse queste parole da una prospettiva di "lotta di genere", capace di evidenziare il fondo (ma anche la facciata) maschio-centrico della nostra civiltà. Il *Piccolo dizionario* si specifica quindi in *"dell'inuguaglianza femminile"*. In un'altra lettera del 1976 Alice Ceresa scrive di dover *«fare il giro anzitutto delle radici di quest'albero dell'inuguaglianza.»*

E qui, caro Michelstaedter, vedi bene come l'esigenza prima sia di verificare le fondamenta linguistiche della "rettorica" attuale, di andare a vedere le sedimentazioni che informano quegli "organi assimilatori" sui quali concludi la tua tesi, il tuo libro. Come te, anche Ceresa avverte il peso della coercizione occulta operata mediante la comoda consuetudine, che è, primariamente, abitudine linguistica, trascuratezza irriflessa dell'espressione. Le parole di ognuno sono parole di altri, già pronunciate da altri, radicate negli schemi percettivi ed espressivi di ognuno per lo più in modo nient'affatto innocente né casuale. Di qui l'"ovvio", il punto di vista che non ammette straniamento, la voce del "buon senso", che è "comune" non perché comunemente e attivamente pensato ma perché automaticamente accettato come valido, con il crisma delle "idee dominanti". Di qui la "norma", la "legge", e tutte quelle categorie che sotto lo sguardo ironico e funzionalmente distaccato della distillatrice di linguaggio si rivelano caselle predisposte, "note sul piano" di un discorso comune tutto impregnato di disparità e dominio dell'uomo sulla donna. E, più largamente ancora, il *Dizionario* mostra ed espone l'artificialità totale e insuperabile dell'essere umano, indicando l'illusorietà e/o la cattiva coscienza che soggiacciono ai (più volte oggi e da più lati) tentativi di stabilire o conservare assetti sociali secondo la logica della naturalità.

«L'essere umano è pertanto al giorno d'oggi l'unico essere vivente cui è possibile soltanto il comportamento artificiale, come che sia e cosa che faccia. Risulta pertanto l'unico a non sapere nemmeno chi sia e come sia in natura.»

Coltivare una più giusta artificialità dell'uomo, questo solo possiamo fare. Indirizzare il mezzo che abbiamo per comunicare secondo premesse consapevoli. Esprimere un'arte che stravolga questo mezzo comune, per esporre in sguardi obliqui e voci discordi le false verità naturali che di volta in volta calcificano il linguaggio. *«Ma quanto uno vuol camminar sulle sue gambe, tanto deve sanguinar le sue parole»*, questo ci dici oggi, caro Michelstaedter, dopo un secolo, e insieme ad altri che in questo secolo con altre, loro, parole, ce l'hanno ripetuto.

Con riconoscenza,

Massimiliano Borelli

Ottobre 2008

A Marcello Carlino

Su un libro di rimuginazioni in ciociaria

Caro Marcello,

mi trovo a scriverti una nota come per un moto di gratitudine, per una modesta e necessaria esigenza di “restituzione” di alcune scoperte che ho rinvenuto leggendo il tuo *Ciociaria. Quella terra di viaggi che non dico*. Ti scrivo in una situazione, ora, di vero straniamento, dovuta al tuo “non dire”, ovvero al tuo dire capace di smontare un’immagine abusata e invalsa di una terra, della tua terra, e di stabilire di essa, al contrario, una “immagine dialettica”, rappresa tra significato ed enigma.

Rileverò alcuni snodi che mi sembrano capitali, non solo nella considerazione di un luogo fisico, ma anche come puntelli di un posizionamento ideale e pratico, che non esito a definire politico, nei confronti della realtà nella sua estensione sociale, culturale, civile.

I luoghi che tu tocchi, i borghi descritti o anche solo evocati diventano, sistematicamente, allegorie. E ciò accade in virtù della consapevolezza della *stratigrafia* che ogni luogo espone: il sottosuolo petrolifero di Ripi, la “guglia” elettromagnetica di Fumone, la struttura piovresca di Ferentino, per limitarsi ai primi tre toponimi citati, sono segni di un passato tutto lì disponibile alla lettura, alla decifrazione, per chi lo voglia ritrovare e osservare con occhio non distratto e non schiacciato sul presente, capace così di cogliere le contraddizioni accumulate sulla superficie del tempo.

Le immagini che tu raccogli sono coinvolte quindi nella dialettica tra spazio e tempo, tra vita presente e dimensione diacronica, in una polisemia “aperta”, in grado di mostrare anche senza censure incongruenze, errori, illusioni perdute e sofferenze degli uomini e delle donne che quelle terre hanno abitato e costruito nel tempo lungo del passato. E, a proposito, sono significative le incursioni polemiche, più schiettamente di denuncia civica contro processi di industrializzazione selvaggia, di investimenti mal diretti, di occasioni perdute di sviluppo compatibile, che tu compi, talvolta, tra una evocazione e l’altra, in un contrappunto che scongiura ogni ripiegamento lirico-paesaggistico della tua scrittura.

Assai adatto a una riflessione, come la tua, che voglia coinvolgere a partire da “frammenti” di terra una, seppure non ricomponibile e quindi sempre da ristabilire, totalità di prospettiva (estetico-politica), è il procedimento di descrizione dei paesaggi, dei “panorami”. Essi, come i “dintorni” nei disegni leonardeschi (e sappiamo come e quanto il pittore toscano “inventasse” i suoi realistici paesaggi, mai ripresi immediatamente dal vero, ma sempre mediati da una ricomposizione personale), e come gli oggetti e le apparizioni nei versi di Dino Campana, si presentano in un orizzonte slittante, in un inserirsi reciproco nei confini altrui (secondo lo stesso paradigma, del resto, della tua scrittura, così ricettiva di complesse articolazioni e sorvegliati passaggi labirintici), con una “focalizzazione” che segue una continuità di contorni, e che approda a una consapevole proposta di una “cultura dello spaesamento”, di una “geografia antropica” restia all’immediato riconoscimento identitario. Uno spazio straniante sugli spazi degli uomini; spazi che si confondono in una dimensione comune e comunitaria: urbanisticamente, e quindi socialmente, culturalmente collegata.

La tua Ciociaria è poi, gozzanianamente, la terra del tramonto: della coscienza della morte che incombe sulle cose degli uomini, sulle loro aspirazioni, sullo svolgersi delle loro fallaci azioni. Il tramonto: ancora un’immagine dialettica, che “educa allo straniamento”, e che è figura di “ironia”, di rovesciamento, di relativismo prospettico. Così come il doppio orologio della piazzetta di Picinisco, fortuitamente, per errore o provvidenziale trascuratezza, segnante due ore, due dimensioni diverse. Due tempi che epifanicamente ci incoraggiano al tentativo di scandire il nostro tempo abituale, quello del lavoro, della produzione, del consumo, secondo un “cronotopo” alternativo, quello dell’utopia, sul cui richiamo “necessario” come postulazione delle “linee di indirizzo della nostra azione sociale e civile” si conclude un tuo capitolo.

E su cui mi piace concludere anche questa mia lettera.

Con la più grande stima,

Massimiliano Borelli

Marzo 2008

incontri

Intervista a Francesco Muzzioli

Francesco Muzzioli, teorico e critico letterario, docente all'Università La Sapienza di Roma, ha appena pubblicato un "pamphlet sull'esercizio della critica", intitolato *Quelli a cui non piace* (Meltemi, Roma, 2008). In questo denso volumetto l'autore discute alcuni nodi di centrale importanza riguardanti il lavoro della critica letteraria, della letteratura, della lettura, e in sostanza il problema dell'approccio critico tout court. Gli rivolgiamo alcune domande prendendo spunto dalle sue pagine.

Si è tornato a parlare, di recente, di una "Verità" di cui il testo letterario dovrebbe farsi portatore. A ciò contribuisce l'ondata di "realità" che ha di nuovo investito il cinema e la letteratura italiani. Lei parla, piuttosto e con un taglio più materialistico, di "strategie del testo", e individua la "realità" nella "ferita" e nel "trauma" storici su cui il testo si avvolge ma che al contempo nasconde. Al contenutismo "politico" oppone il lavoro retorico della parola polisensa. È, questa, una indicazione vettoriale per dimostrare, in letteratura, che "la verità è concreta", come diceva Brecht?

Il dibattito, che si è andato affermando negli ultimi tempi, intorno al problema della "Verità" della letteratura, mi sembra sottintendere una sorta di ricatto morale. È infatti come se le invenzioni, creazioni o finzioni letterarie venissero messe di fronte ad una situazione di emergenza politica tale da costringerle a sospendere i loro giochi futili e ad assumere la gravità del "vero". Questo argomento ha la sua parte di giustizia e in parte lo condivido. Anche il libro che più d'ogni altro ha stimolato il dibattito, ovvero *Gomorra* di Saviano, è un libro che merita ogni appoggio e riconoscimento. Tuttavia, il punto è un altro: se affermiamo che l'impegno diretto è l'unica via da seguire per lo scrittore, annullando completamente nella valenza politico-civile del contenuto qualsiasi problema di scrittura intesa come elaborazione di un linguaggio *anomalo*, allora, semplicemente, si cancella la letteratura. Siamo nella post-letteratura, come di fatto siamo, ormai, dato che il pubblico, per la maggior parte, appare insensibile alle istanze della scrittura e la critica ufficiale sta andando a gran passi per questa stessa strada. Allora dovremmo dire chiaramente che la letteratura è un lusso che non ci possiamo più permettere; e avere però la consapevolezza che con essa stiamo perdendo una capacità e una sensibilità. Da parte mia, penso che la "lotta per la verità" (perché la "Verità" con la maiuscola è una pretesa idealista: in concreto, materialmente, non c'è che la lotta *politica* per la verità) avrebbe tutto da guadagnare dal lavoro su due registri: quello del contenuto – agito dalla controinformazione dei giornalisti in prima linea – e quello della forma – agito dalle elaborazioni abnormi degli scrittori. Confondere i due registri in uno solo significa perdere un intero livello di intervento e lasciare l'*ideologia della forma* totalmente libera di influire indisturbata sull'inconscio e sull'immaginario collettivo.

Oggi la Storia è tornata a essere protagonista dei racconti collettivi e della produzione letteraria e cinematografica. Sanguineti, del resto, anni fa scriveva che il critico deve farsi, in ultima istanza, "decostruttore di storia". Il testo letterario è, pure suo malgrado, sempre intriso di storicità. Il rischio di un'esposizione "narrativa", e basata sulla fiction, della storia è però l'immedesimazione emotiva col flusso della vicenda, e l'adesione al punto di vista immediatamente offerto dalla narrazione. Il compito di una letteratura produttiva anche di nuovi lettori-critici potrebbe dunque configurarsi come una "decostruzione di storie"?

Apprezzo molto il termine teorico *decostruzione* (anche se più nel senso "eretico-materialista" di Sanguineti che in quello "ortodosso-scettico" di de Man). Decostruzione significa ricerca della contraddizione (e quindi sospensione della "Verità" con la maiuscola, impositiva e obbligatoria per tutti). Contraddizione, scompenso, separazione: la prima cosa da fare è non confondere ma contrapporre la storia e le storie (*history* e *story*). Il postmoderno le ha contrapposte, sì, ma proprio nel modo sbagliato, vedendo nella storia una ricostruzione astratta e una linea tirannicamente già tracciata, mentre nelle storie la vittoria della libera pluralità. Io metterei la cosa al contrario: la storia è l'effetto della complessità, l'orizzonte collettivo, l'extratesto che angustia qualsiasi testo e che si annida, se guardiamo bene, nelle pieghe stesse della testualità. Le storie costituiscono invece una pretesa di senso che, attraverso l'impressione di *naturalzza* del narrare, viene attribuito al disordine della vita brutta, mediante un sistema di personaggi, protagonisti, eventi, ecc. La "fame di storie" che

sembra attanagliare i nostri contemporanei, che se ne cibano quotidianamente a vagonate, non solo attraverso lo scritto, ma soprattutto attraverso il video (la sostanza non cambia), è il corrispettivo della povertà dell'esperienza, del vuoto di vita e della supremazia del valore sul senso nell'epoca del basso capitalismo. Tanto più si tratta, però, di una illusione, di un sostituto inefficace, per cui – come con la droga – si deve assumere *fiction* continuamente. Di qui il successo della letteratura di genere, in quanto passibile di innumerevoli riproduzioni di analoghi. Ma anche il suo fallimento, perché non basta mai.

L'avanguardia, intesa come uso estremo e radicale del lavoro retorico sul linguaggio e sull'immaginario comuni, è ancora il posizionamento più efficace oggi per compiere, con gli strumenti della letteratura, una critica dell'esistente? Quale può essere la sua declinazione attuale?

L'avanguardia è stata, nel Novecento, la linea di tendenza principale della modernità radicale e della utopia estremista. Naturalmente la parola avanguardia andrebbe specificata e chiarita, perché su di essa si addensano comunemente molti equivoci e ne prevale un ritratto stereotipato che tende soprattutto a denigrarla (per questa ri-definizione rimando alla lezione-video ospitata sul sito <http://www.dambrosioeditore.it>). Soprattutto ha circolato – a partire dal postmodernismo – il luogo comune della impossibilità dell'avanguardia. Eppure, fa riflettere proprio il fatto che, malgrado il tempo che ormai ci separa dalle avanguardie (anche dalle ultime degli anni Sessanta), si ripetano continuamente gli esorcismi nei loro confronti: non ci sarebbe bisogno di affermarne l'impossibilità, se l'avanguardia non accennasse – da qualche parte e in qualche modo, malgrado tutto – a ricomparire. Allora: quanto più si stringono, nel mondo globale, i rapporti tra produzione e comunicazione, merce e linguaggio, potere e reazioni immediate di risposta agli stimoli, e tanto più diventa importante non concedere spazio ad un uso del linguaggio autenticamente libero (neanche concepirlo). Naturalmente, la posta in palio fa sì che la situazione diventi difficilissima, praticamente “chiusa in partenza”, e quindi ci sia, nei fatti, una reale *impossibilità* dell'avanguardia; ma non nel senso che chi cercasse di promuoverla commetterebbe un errore, bensì nel senso che un sistema oppressivo di poteri (a partire dal decerellamento massmediale cui la scuola non è in grado di contrapporsi) ne impedisce e rende proibitivo il sorgere.

A me piace indicare la presente epoca come *catamodernità*, per segnalare il suo andare verso il basso (la confusione generale), ma anche la necessità di portare la modernità *a fondo*. Certo, in questa situazione, portare a fondo l'avanguardia rappresenta una sorta di coazione insensata, di follia, con garanzia di audience-zero.

Gli scrittori che malgrado tutto lavorano su questa linea di tendenza lo sanno bene: ciò che deriva da questa consapevolezza del vuoto e del silenzio è il partire del testo per la tangente, l'esibizione della pochezza stessa e il rovesciarsi nel nulla della trasgressione. Ciò rende questa “avanguardia impossibile” forse la più interessante di tutte, sebbene in apparenza non interessi più a nessuno, ma paradossalmente proprio per ciò.

Quale utilità ha l'avanguardia letteraria per la decostruzione dell'ideologia dominante, in un mondo sempre più precipitante in uno stato di emergenza planetario? Deve essa occuparsi di una praticabilità e di una riconoscibilità delle sue proposte oppositive o deve rappresentare una voce insopprimibilmente critica? E, in questo secondo caso, risiede in ciò la sua alterità rispetto alla letteratura “d'impegno” tornata in voga dopo il regno postmoderno?

Con il nuovo Millennio e l'attentato alle torri si può parlare di fine del postmoderno. La contaminazione indifferente non può più continuare il suo corso ludico. Ma cosa ci aspetta dopo? È chiaro che il modello fondamentalista del ritorno ai Valori rischia di occupare, per reazione, anche il campo della modernità. Viene in primo piano, come dicevo prima, il richiamo morale, che però o rimane lettera morta o – peggio – occulta gli interessi pratico-economici. È l'epoca della serietà, in cui ci sono cose di cui è proibito ridere. Per questo è importante, per rimanere moderni (o almeno *catamoderni*) conservare l'istanza dell'ironia. Non l'ironia blanda e neutrale, proclive ai rifacimenti indolori, ma un'ironia mordente e consapevole, una metaironia che funzioni proprio come strumento della decostruzione. Una autoironia, anche, che segni per altro la differenza con la perentorietà promulgativa delle avanguardie novecentesche costituite (eccetto il dadaismo, ovviamente, che ha irriso quanto ha voluto). Per autoironia intendo anche una specie di critica della letteratura fatta all'interno della stessa pratica letteraria, quindi colpendo alla radice la rivendicazione (romantica) del prestigio e della priorità dello scrittore. Segare – come diceva Brecht – il ramo su cui si sta seduti; posizione audace e scomoda, come è facile intuire.

Il Suo discorso tende a oltrepassare il lamento sulla “crisi della critica letteraria”, per evidenziare il drammatico venir meno di un senso critico tout court, e il dilagare di un’incapacità diffusa a leggere criticamente i segni e i messaggi e le merci circolanti nel nostro presente. La scrittura letteraria è in grado di riattivare tale facoltà critica? Ed eventualmente in che modo?

Mi premeva intervenire contro la settorialità e l’ottica corporativa che accompagnano quasi sempre il dibattito sulla decadenza della critica letteraria. Credo che il problema non sia il crollo di una istituzione incarnata nella figura dell’autorevolezza del critico-giudice che sancisce, con i parametri del gusto, quale sia il bello e il brutto, bensì la perdita di una facoltà, di una capacità di distanziamento e di analisi, che era contenuta, ma non esclusivamente, nell’attività critica. Mi interessa difendere la lettura, ma non come generico rapporto con un libro qualsiasi, piuttosto come attenzione al senso della scrittura, quindi nella misura in cui è “lettura tra le righe”, lettura che va oltre la lettera e che cerca di rendersi conto delle intenzioni pragmatiche connesse allo scritto, della strategie del testo, insomma. Una capacità di lettura che, per altro, riguarda non solo i testi esteticamente rilevanti (detti “letterari”), ma riguarda qualsiasi testo (un discorso politico, per esempio), i segni in genere (le immagini televisive, per esempio), addirittura le cose (il lavoro, le merci, perfino il capitale che, non a caso, Althusser invitava a “leggere”), e infine la storia. Ora, una certa scrittura letteraria della modernità, essendo di significato-zero per quanto riguarda la lettera (il “non si capisce niente!” con cui protesta il lettore ingenuo), esige una lettura come decodifica e attenzione alla prassi testuale (dove la domanda “cosa vuol dire?” fosse seguita dalle domande: “cosa vuol fare?”, cosa vuol farmi fare?”). I testi della modernità richiedevano, per essere affrontati, una simile lettura: e questa lettura poteva diventare un allenamento positivo, una palestra per lo spirito critico. La fine della scrittura densa, la produzione di testi che possono tranquillamente essere fruiti seguendo la semplice lettera del testo, porta inevitabilmente alla perdita della facoltà di analisi del testo, alla atrofizzazione dell’organo della critica. In ciò, il cui *prodest* politico è evidente.

C’è chi continua a comparare il lavoro linguistico dell’avanguardia e dello sperimentalismo con i giochi linguistici “bianchi” della scrittura senza fondo postmoderna. Dov’è la differenza “tecnica” tra di essi? Ci si può appellare, per individuarla, all’indicazione benjaminiana della “tendenza letteraria”?

A un certo punto del dibattito, più o meno all’altezza degli anni Ottanta, l’avanguardia si è trovata schiacciata tra l’incudine del tradizionalismo e il martello del postmoderno. Per i teorici neotradizionali, l’avanguardia (e in particolare la nuova avanguardia del Gruppo ’63), distruggendo la continuità dei classici, avrebbe fatto da cavallo di Troia, aprendo la strada al postmoderno e alla letteratura di consumo. Per i postmoderni, invece, la nuova avanguardia sarebbe stata il canto del cigno della modernità, l’ultimo tentativo di realizzare il nuovo e di raggrupparsi sotto al “grande racconto” di una tendenza dichiarata, in gruppo élitario. Insomma, l’avanguardia si è trovata un po’ come Buster Keaton quando passa davanti a due eserciti con le bandiere dal lato sbagliato e viene bersagliato da una parte e dall’altra. In realtà, è vero che il postmoderno ha ripreso alcuni procedimenti delle nuove avanguardie (negli USA i primi scrittori postmoderni, come Barthelme, assomigliano molto ai nostri sperimentali). Ma, se prendiamo ad esempio la pratica della riscrittura riscontriamo decisive differenze: per l’avanguardia si tratta di riscrivere con una parodia forte, distruttiva, per mettere in crisi le forme consolidate, con un montaggio che deve far stridere i frammenti ricavati dai testi altrui; nel postmoderno la riscrittura è priva di *tendenziosità* e, soprattutto nel postmoderno italiano, priva di frammentarietà. Se riscrivere significa “rifare i generi” per bene, allora ci troviamo di fronte a un *pastiche* che dimostra sì la bravura dell’autore (che sa imitare alla perfezione lo “stile di”), ma anche l’assenza di qualsiasi direzione antagonista e di qualsiasi interesse a demolire l’istituzione letteratura che viene, invece, restaurata con il beneficio di un’innocua ironia.

La criticità del testo passa per la sua capacità di destabilizzazione, di messa in dubbio, di straniamento. È per ciò indispensabile una quota rigorosamente mantenuta di “crudeltà”. Il “dispiacere del testo” è il ribaltamento dialettico della fruizione ideale, che il senso comune individua nel piacere empatico della lettura. Le classifiche delle vendite dimostrano tuttavia che non sono gli argomenti “noir” o perturbanti a nuocere al meccanismo produttivo e consumistico. La spiacevolezza, o la capacità di straniamento, devono quindi passare imprescindibilmente per il lavoro retorico lucidamente organizzato, più che per il “tema”? E solo per questa via si può educare a quell’ascolto “a orecchie tappate” che Lei prende in prestito da Diderot?

È vero, la crudeltà del contenuto non è sufficiente a produrre un profondo “dispiacere del testo”. Di qui il successo dei “cannibali” e del genere noir: il che dimostra che non disturbano affatto il pubblico e il mercato. A me pare che i generi oggi vincenti, il noir da una parte e il fantasy dall’altra, siano opposti, ma anche sotterraneamente complementari. Il noir ci dice che l’uomo è cattivo, ma poiché tutti lo sono, occorre umanamente perdonarlo. Il fantasy ci dice il contrario, che l’uomo è buono, ma è soverchiato dalle potenze malvagie, che può sconfiggere solo se si affida a forze soprannaturali. In entrambi i casi l’esito consolatorio è assai forte. Non c’è dispiacere. L’autentico “dispiacere del testo” – io credo – è legato all’interruzione. Quel punto di rottura dove la fluidità avvolgente dell’illusione e dell’immedesimazione vengono costrette ad arrestarsi. E dove il lettore è obbligato a sollevare la testa, a sospendere la sua immersione nella lettera del testo e a riflettere su quanto gli sta accadendo. Anche l’“ascolto a orecchie tappate” di Diderot consiglia qualcosa di simile, il distogliersi dal canale principale della comunicazione per rendersi conto dei sensi secondari, che altrimenti passerebbero inosservati. In questa interruzione si annida la possibilità di un disinvestimento critico, che costituisce l’unica difesa dai ganci che ci legano alle false attrattive dell’immaginario collettivo. Certo, una lettura del genere ha bisogno di applicazione, di studio, si potrebbe dire che è un vero e proprio *lavoro*. Per questo viene evitata: vogliamo leggere per divertirci e divagarci *dopo il lavoro* – dice l’obiezione comune – non vogliamo faticare anche nel tempo libero... Per ora l’obiezione è vincente e le scritture complesse, insieme all’analisi del testo, quando non del tutto espulse, sono confinate nelle loro nicchie sempre più strette. Non resta che attendere che per l’*homo flexibilis* il trascinarsi nella fluidità sociale diventi insostenibile. Allora, e ce n’è già in giro qualche avvisaglia di *onda anomala*, dovrà distogliersi dalla corrente che lo trascina e sentirà la *necessità politica* di una maggiore consapevolezza; in quel momento sarà *vitale* tornare a esercitare la critica.

A cura di Massimiliano Borelli

Febbraio 2009

Qualche domanda a Giorgio Vasta

Qualche domanda a Giorgio Vasta, autore del romanzo *Il tempo materiale*, edito da Minimum fax nel 2008. Ambientato nel 1978, anno del sequestro Moro, in una Palermo abitata da gatti ‘come scheletri storti’, in un’Italia attraversata dalle tensioni politiche del terrorismo e dai caroselli della televisione, il romanzo narra la storia di un gruppo di preadolescenti che, animati da una rabbiosa insofferenza verso la società in cui vivono ai margini, sceglie di costituirsi in cellula terroristica. Nel disperato tentativo di ridare un ordine nuovo alle cose e giungere a un’azione concreta, i tre protagonisti riproducono, nel loro microcosmo, le dinamiche che caratterizzarono il più ampio contesto di quegli anni e le sue contraddizioni: la lucidità e la violenza, l’urgenza di agire e l’oscuramento della capacità dialettica, la lotta delle idee e quella armata, la costruzione di un linguaggio *per* l’azione e l’isolamento.

Tempo materiale è il tuo primo romanzo, eppure è da molto che scrivi: perché dal racconto breve e sintetico, hai sentito l’urgenza di passare alla narrazione lunga e distesa del romanzo? E se dovessi indicare un genere di appartenenza, come lo definiresti? Epico, seguendo la definizione (a mio avviso molto criticabile) dei Wu Ming?

Credo che le cose stiano in un modo un po’ meno bello rispetto a come le hai prospettate nella tua domanda. E considera anche che, giusto o sbagliato che sia, appena il discorso vira in direzione romantica – o per lo meno se io, anche equivocando, avverto la prossimità di una dimensione romantica – reagisco comportandomi come un pompiere davanti a un incendio: riduco, spengo, placo. Ridimensionerei dunque molto l’idea di una “urgenza”, non credo si sia trattato di quello. Per un certo numero di anni, in particolare sollecitato dal periodo trascorso nella redazione di Nazione Indiana, mi sono ritrovato a scrivere prevalentemente testi nei quali, se pure potevano comparire zone narrative, l’orientamento era comunque saggistico. Dopo un po’ di tempo, tenendo a bada il pudore, ho pubblicato su Nazione Indiana dei testi esplicitamente narrativi e, cosa che mi ha fatto molto piacere, i riscontri sono stati positivi. Poco dopo Christian Raimo, con il quale ero da tempo in contatto, mi ha chiesto se avevo qualcosa da fargli leggere. A quel punto ho recuperato un centinaio di pagine che avevo scritto, un testo che aveva il titolo provvisorio di *Storia della luce*, un tentativo di percezione degli anni Settanta a partire da una particolare qualità di luce che consideravo emblematica di quel periodo, un racconto della luce come esperienza minima, elementare, eppure profondamente struggente. Christian e gli altri di minimum fax hanno letto e da lì a qualche settimana, sulla base di quel testo, di qualche conversazione telefonica e di un mio vago proposito, è stato firmato il contratto. Da quel momento è cominciato il lavoro vero e proprio di ragionamento su quello che volevo e potevo fare. La *Storia della luce* si è poco a poco fatta da parte, è emerso il telaio storico-sociale degli anni Settanta, ho cominciato a prendere appunti su quello che sarebbe diventato il personaggio principale del romanzo, Nimbo, e ho cercato di capire in che modo usarlo. Mi sono reso conto che l’esperienza che mi serviva, il movimento dal quale partire, era un attraversamento: del tempo – i dodici mesi che vanno da gennaio a dicembre del 1978 – e dello spazio – la città di Palermo tra centro “preistorico” e il nuovo centro neutro della fine degli anni Settanta. Scrivendo non ho mai pensato che stavo facendo un romanzo. In generale non credo che mettendosi a scrivere ci si ponga più di tanto il problema di quale sia l’identità del testo che si sta generando. Posso capire che alla fine, quando si è terminata l’ennesima stesura, ci sia il bisogno di individuare una categoria di appartenenza, del resto si tratta di un’esigenza molto concreta: il testo è diventato libro e il libro è un oggetto che deve trovare una collocazione in uno spazio – la libreria – che è uno spazio organizzato, suddiviso, categoriale. La casa editrice ha bisogno di indicare al libraio quello spazio, il libraio deve indicarlo ai suoi clienti. La forma romanzo, per nostra fortuna, è una tecnologia espressiva particolarmente elastica, si riforma di continuo ed è molto più veloce, nelle sue metamorfosi, dei tentativi tassonomici che le corrono dietro. Ogni romanzo, credo, costruisce il proprio diritto d’esistenza confrontandosi, non necessariamente attraverso la consapevolezza del suo autore, con l’ulteriore spazio – questa volta immateriale – della lettura. La fenomenologia della ricezione, ovvero del modo in cui le diverse letture determinano modi diversi di ricevere il testo – dal godimento alla sofferenza, dall’ostilità alla disponibilità assoluta – è stata la grande scoperta che ho fatto dopo che il libro è stato pubblicato. Per rispondere alla seconda parte della tua domanda, se provo a mettere in relazione dialettica quello che ho scritto con le tassonomie alle quali mi riferivo – e contro le quali non ho nulla – allora emulsionerei generi come il picaresco, l’eroicomico (da riformare in qualcosa che potremmo chiamare

“velleitragico”), l’iperrealista, il romanzo di deformazione. La figura meticciosa che ne deriva, questo ircocer-vo di parole, questa implosione necessaria e naturale, è il risultato del dialogo tra possibilità espressive sulle quali si fonda ogni romanzo. Del resto, a ribadire la libertà costitutiva della forma romanzo, penso a che cosa scrisse Pasolini a Moravia a proposito di *Petrolio*: “È un romanzo, ma non è scritto come sono scritti i romanzi veri: la sua lingua è quella che si adopera per la saggistica, per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private o anche per la poesia”. Il romanzo è una macchina serenamente arrogante e ambiziosa.

Pasolini nelle Lettere Luterane afferma che la colpa dei padri è quella di non vedere come superabile il mondo in cui loro sono vissuti, le contraddizioni che a loro apparivano frequentabili, di non concepire il mondo e la modernità se non attraverso le loro categorie. Chi come te e come me è nato fra la fine degli anni Sessanta e i Settanta appartiene a una generazione considerata incapace di proporre un’alternativa di lotta, anzi, che non lotta più, o comunque lo fa disordinatamente per mancanza di cultura, per mancanza di esperienza, per condizione sociale generalizzata; cresciuta nel tempo in cui l’esperienza è venuta meno e i grandi riferimenti politici e culturali si sono fatti poco solidi. C’è una reazione a questo nel tuo romanzo? Un modo di fare i conti con una storia che ci è stata sottratta? Di riappropriarsi criticamente di un passato, recente, ma fondamentale per comprendere la contemporaneità?

Provo a risponderti concentrandomi su tre parole: fame, storia, fare. *Fame*, diversamente da *desiderio*, *bisogno* o *ambizione*, è un termine che nel definire una tensione che nasce da una mancanza chiarisce che questa mancanza e questa tensione non sono d’ordine metafisico, non appartengono in primo luogo al cognitivo, al concettuale, bensì nascono dal corpo, dalle viscere, e mobilitano la gola le gambe le braccia e le mani che si fanno strumenti di ricerca del nutrimento nonché destinatari di quello stesso nutrimento.

La fame della quale faccio esperienza ha per oggetto la storia. Il nutrimento che non raggiungo è la storia. Se per tanto tempo ho pensato che a precludermi l’esperienza fisica della storia fosse un agente esterno – questi tempi cattivi che congiurano contro di me e contro di noi – da un certo momento in poi ho cominciato a pensare di essere io stesso, in prima persona, complice di questa preclusione. Non esiste una sottrazione della storia compiuta da altri ai nostri danni. La dieta è una scelta, per quanto non necessariamente consapevole. La storia esiste nella misura in cui c’è qualcuno che, intendendola come una cosa seria, come una risorsa, decide di farsene interprete, di farla agire attraverso il proprio corpo e le proprie azioni. La storia è dunque una responsabilità, e le responsabilità si scelgono. Mi ha molto colpito, qualche anno fa, trovarmi a discutere a Berlino con alcuni miei coetanei, persone che nei giorni della caduta del muro, nel 1989, avevano una ventina d’anni. Probabilmente dipendeva da tante cose, dalla particolare prospettiva che si creava – loro erano depositari di un racconto al quale io volevo attingere non tanto per capire quanto per *sentire*, dunque loro portavano l’esperienza, quella stessa percezione empirica della storia che io soltanto immaginavo da lontano, che mitizzavo leggendo i libri – fatto sta che era evidente una sproporzione, un divario incolmabile. Ognuno di quei ventenni, analizzando o riferendo un’aneddotica quotidiana, mi faceva sentire in difetto, mancante; ma la cosa peggiore era un’altra: a quella mancanza, alla mia fame, già allora io mi stavo abituando. La fame diventava strutturale alla definizione di un’identità e, moltiplicandosi nel tempo senza mai trovare soddisfazione, chiariva che in realtà non c’era nessun vero tentativo di cercare una soluzione. La mia fame era la carota appesa al bastone: sufficiente a generare una tensione, ma piccola, imm modificabile e dunque, alla fine, irrilevante. L’invidia della storia – di quei vent’anni vissuti “col sole in fronte”, per citare la canzone di Travagli- ni, o meglio “col cuore in fronte” – diventava parte del mio modo – forse posso azzardare a dire “del nostro” modo – di stare al mondo. Soltanto loro, dei fratelli europei e prima ancora dei padri nazionali, era l’esperienza della responsabilità della storia; a noi non restava altro che lamentarci un poco, tenderci in avanti anelando alla carota, essere gli strateghi di un progetto di infantilizzazione, le vittime ma al contempo i carnefici. Noi invidiamo le responsabilità, le rimpiangiamo in linea ipotetica, ne abbiamo nostalgia come si ha nostalgia del futuro soltanto immaginato, accettiamo il fatto che sia andata male. A quarant’anni siamo i reduci di una lotta fantasma. Nel romanzo, i tre protagonisti decidono di inventarsi un antidoto a quel destino di marginalizzazione che si rendono conto li riguarderà direttamente. Se la loro condizione è quella di una periferia – anagrafica e geografica: avere undici anni nel 1978 e vivere a Palermo, lontano dai centri della lotta – allora il *fare*, il compiere azioni, è l’unico modo per mettersi in marcia dalla periferia verso il centro. La fame di storia impone loro di agire. Il problema – e se è stato il punto nodale della generazione che “agiva” negli

anni Settanta è ancora oggi, trent'anni dopo, a fronte di uno scenario storico e socio-culturale profondamente mutato, il limite del quale facciamo esperienza – è riuscire a trovare azioni che abbiano un senso, che incidano senza distruggere. Perché la fame è un impulso feroce, talmente feroce da essere in grado di portarci a equivocare clamorosamente l'oggetto del proprio nutrimento immaginando di potersi nutrire anche e soprattutto di un corpo morto. Il cannibalismo è il destino al quale si è consegnata la generazione degli anni Settanta. Spaventati, incerti, temendo tutto, la paura impressa come uno stigma sulla fronte (altro che cuore), noi stiamo fermi e aspettiamo un fare utile. Intanto, intorno a noi, ogni azione è depotenziata e messa in liquidazione.

Tanto, tantissimo, si è scritto in Italia a proposito degli anni Settanta, e inizio Ottanta periodo in cui tu collochi il tuo romanzo. Tante sono le testimonianze dei protagonisti di allora, soprattutto i racconti autobiografici degli ex brigatisti. Eppure resta un periodo in gran parte rimosso: rimosso perché semplificato, rimosso perché non c'è stato il coraggio e la pazienza di indagare le sue contraddizioni più profonde. Ecco quale è stato, se c'è stato, il tuo rapporto quei testi, con quei testimoni? Ossia con la tradizione memorialistica e storiografica di un periodo che hai vissuto da bambino?

Mi verrebbe da dire *rimosso perché testimoniato*, a forza di essere testimoniato. Mi spiego meglio. Gli anni Settanta sono un tempo gremito di parole. Giornalistiche, letterarie, televisive. Costruzioni, ricostruzioni, svelamenti di presunti dietro le quinte fino a un determinato momento tenuti nascosti, rivelazioni a posteriori che riconfigurano la percezione dei fatti. La memorialistica, come dici, gioca un ruolo fondamentale. Esserci stati, più o meno adulti ma in ogni caso lucidi e coscienti, avere visto e sentito, avere capito, mette nelle condizioni di testimoniare. Il problema è che non necessariamente una somma di testimonianze, anche molto critiche e spietate, produce come risultato la restituzione di una complessità. La sensazione, confrontandosi con la memorialistica, è spesso quella di un tentativo di addomesticamento del tempo, di ridimensionamento della sua traumaticità. Il tempo incandescente viene riportato a casa e messo a intiepidire. La logica dell'“Io c'ero”, “Io ho visto”, può condurre a cercare rifugio in una lettura dei fatti talmente personalizzata da risultare difensiva. Ogni testimone dialoga con la propria memoria, la mette in trazione e in compressione, la forza per secernere ancora un frammento, una goccia di ricordo utile. Si moltiplicano le certezze specifiche, le affermazioni perentorie di chi ha capito tutto. A venire meno, però, è una comprensione del tempo condivisa, o meglio un sentimento connesso a quella comprensione. Se negli anni si fosse data più fiducia non tanto, o non soltanto, alla ricostruzione testimoniale, e dunque a una percezione “tattile” della storia, quanto alla capacità dell'invenzione narrativa di farsi strumento di decifrazione, allora forse le cose sarebbero andate diversamente: alla percezione tattile se ne sarebbe affiancata un'altra, di ordine olfattivo, più incerta ed esitante nel momento in cui non poteva lavorare sulla documentazione ma probabilmente più vivida, più icastica e soprattutto più “conseguente”, in grado di creare condivisione. Non esserci stati – e questo riguarda la mia generazione e quelle successive – è un limite soltanto se lo consideri tale: gli anni Settanta noi non li abbiamo toccati ma li abbiamo annusati, ne abbiamo conosciuto l'esistenza molecolare, il mito. Per dare una forma a queste molecole disciolte nell'aria usiamo la narrazione. Del resto è ancora Pasolini ad affidare a *Petrolio* lo svolgimento in chiave narrativa di quella straordinaria premessa testimoniale che era il suo “Io so, ma non ho le prove”. Se la documentazione viene meno, se non è accessibile (ma questo vale anche se è accessibile), allora lo strumento che produce prove è l'invenzione narrativa.

In un'intervista di qualche tempo fa hai detto: “Loro [i protagonisti del mio romanzo] assorbono la tensione del sequestro Moro, ma non colgono il significato di quello che viveva il Paese, e mettono in scena un reality show delle Br, di cui imitano pedissequamente il rituale, scimmiottandolo e rendendolo comico, quando in realtà dietro di esso si nasconde una ferocia senza pietà”. In un'altra intervista parli di “sabotaggio del tragico, per cui gli italiani si sentono imbarazzati verso tutto ciò che è serio e lo riducono in farsa”. Ripartiamo dalle tue parole: i tre protagonisti, preadolescenti particolari, con una capacità di analisi che è propria dell'età adulta e con l'assolutismo astratto nella ricerca delle soluzioni proprio dell'infanzia, sono la versione farsesca di una tragedia che la coscienza italiana non ha saputo rielaborare?

No, non credo siano una versione farsesca del tragico, o almeno non credo sia stata questa la mia intenzione. Dal mio punto di vista Nimbo Scarmiglia e Bocca sono gli attori di una vicenda tragica che prova a installarsi in un tempo che il tragico – inteso come epistemologia, come strumento di conoscenza della realtà – ha già

cominciato a espellerlo e comunque è incapace di ospitarlo e di dargli credito. Se provo a ragionare sul romanzo in relazione a un'esperienza che, nella storia reale o nel mito, è stata determinante per costruire un'identità complessa come quella occidentale, appunto il tragico, allora mi viene da metterla in termini di *promemoria*. Ricordare, attraverso lo sviluppo e l'esito di una storia, che il tragico è una risorsa perduta, una macchina drammaturgica all'interno della quale è imprescindibile avere a che fare con la colpa e con la responsabilità, mi sembra una cosa utile. E so che provare a costruire oggi il tragico vuol dire scegliere di fare attrito con un contesto espressivo che il tragico non lo tollera più da tempo. L'Italia degli anni Settanta, quell'Italia che prendeva congedo dalla parola ideologica (a sua volta una mistificazione che però nel romanzo è per i protagonisti un valore da difendere) a vantaggio di una parola ininterrottamente ironica, è, nella mia lettura, il punto di non ritorno, la manifestazione più violenta della liquidazione del tragico. Ed è utile distinguere tra ironico – o meglio, in questo caso sì, farsesco – e comico: il tragico incarnato da Nimbo e dagli altri è, nel momento in cui si produce, contemporaneamente comico, potenzialmente comico, perché comunque osservato da una prospettiva che si è abituata al farsesco, all'inconsequenza, a ridimensionare sempre, a sabotare.

Il linguaggio in Il tempo materiale assume un rilievo particolarissimo: diviene campo di ricerca e di battaglia, è decostruito con 'crudeltà' e con risultati di una ricchezza semantica, di una complessità espressiva e di un'incisività rare. Ma l'aspetto più interessante è che nel romanzo i protagonisti iniziano il loro percorso di crescita consapevole e di opposizione sociale proprio dal linguaggio (e ne creano uno nuovo, l'alfamuto, attraverso la stilizzazione simbolica e parodica del linguaggio comune e televisivo). C'è un parallelismo fra l'alfamuto e il linguaggio che tu crei nel libro? Ossia: l'invenzione linguistica nasce da una forma di decostruzione parodica del linguaggio 'normalizzato'?

Credo che tra l'alfamuto e il linguaggio del libro ci sia un parallelismo solo parziale. Entrambi sono degli artefatti – l'alfamuto si compone di ventuno posture-ideogrammi alle quali Nimbo Scarmiglia e Bocca affidano la funzione di veicolare informazioni; il linguaggio del romanzo è invece la forma linguistica attraverso la quale Nimbo restituisce la sua percezione del mondo – ma l'alfamuto è una miniatura esplicita, persino programmata. Nel momento in cui viene collettivamente costruito, i tre protagonisti ragionano su cosa tenere dentro e su cosa invece può o deve restare fuori. In quel momento Nimbo e gli altri si fanno giudici, notai, certificatori di un codice che deve il più possibile rappresentarli. L'alfamuto è una scelta, nello stesso modo in cui la lingua delle Br, andando a leggere le centinaia di pagine dei comunicati redatti nel corso degli anni, è un sistema espressivo (ben poco espressivo) nel quale convergono alcune costanti – dal dilagare del periodo al ritorno di termini con il prefisso de- o ri-, a una serie di altri elementi rappresentativi. La lingua di Nimbo, invece, nel gioco di convenzioni del romanzo, vuole apparire non tanto come *scelta* ma come *data* e inevitabile. Nimbo non sceglie di esprimersi in quel modo, Nimbo è quel modo, è le sue frasi. Fra l'altro, se l'alfamuto serve prevalentemente a passarsi informazioni concrete e dunque si propone come un codice pragmatico (anche se, come accade nel romanzo, se le prassi previste dal codice che inventi sono rigide e limitate il tuo discorso non potrà che riflettere quella rigidità e quella limitatezza), la lingua di Nimbo vuole essere tutt'altro. Per Nimbo – non solo per Nimbo – parlare non è tanto costruire un ponte di parole, quel ponte di corda che collega imperfettamente una persona a un'altra, quanto edificare un luogo, fabbricarsi una casa e starci, in quella casa, per più tempo possibile. All'inizio, per Nimbo parlare è stare nel piacere del linguaggio, vivere un'esperienza estetica (si considera una specie di performer delle parole, dopotutto); poco a poco si rende conto che parlare, continuare a parlare, continuare a fabbricare indefinitamente quello spazio, vuol dire procrastinare qualcosa, evitare che qualcosa di diverso dal linguaggio accada. Credo che questa sia un'esperienza del tutto umana: finché sto nel linguaggio sto dentro una tecnologia che è governata da me e che tiene a bada il mondo ingovernabile. Sopportare di smettere, tacere, vuol dire sopportare che l'ingovernabile faccia irruzione. L'ingovernabile di continuo emarginato dalle parole di Nimbo, e soltanto alla fine accettato e accolto, è il pianto, quella straordinaria lesione del linguaggio che da sola è in grado di saldare la geometria delle parole al disordine dell'esperienza più intima.

"In questa polaroid siamo tutti ironici. E a me l'ironia fa male. Anzi la odio. Non solo, io anche Scarmiglia e Bocca. Perché ce n'è sempre di più, troppa, la nuova ironia italiana che brilla su tutti i musci, in tutte le frasi, che ogni giorno lotta contro l'ideologia, che le divora la testa, e in pochi anni dell'ideologia non resterà più

niente, l'ironia sarà la nostra unica risorsa e la nostra sconfitta, la nostra camicia di forza, e staremo tutti nella stessa accordatura ironico-cinica...". E' il postmodernismo che qui attraverso le parole di Nimbo stai mettendo sotto accusa? E se così è come il confronto con la letteratura postmoderna – con il relativismo ideologico oltre che con la semplificazione linguistica che lo contrassegnano – è affrontato stilisticamente nelle tue pagine? E se c'è il rifiuto dell'ironia, quale rapporto con l'autoironia? Con quel 'Segare – come diceva Brecht – il ramo su cui si sta seduti' che Muzzioli ricorda nella sua intervista per Snova?

Non credo, scrivendo quel brano, di avere avuto in mente il postmodernismo. Tantomeno ho immaginato di metterlo sotto accusa. Del resto, se è vero che il postmodernismo è stato uno dei luoghi di maggiore realizzazione della tonalità ironica, in ambito letterario, tra gli anni Ottanta e i Novanta, è altrettanto vero – ed era quello che mi interessava di più affrontare – che l'ironia criticata nel romanzo è percepita come una tonalità soprattutto sociale via via sempre più dominante.

Cerco di focalizzarmi di più sulla questione. L'ironia contro la quale si scagliano, velleitariamente, Nimbo Scarmiglia e Bocca – anche se più che all'ironia sarebbe meglio riferirsi, di nuovo, al farsesco – è quella prospettiva che, se pure presente da tanto tempo, sento emergere in modo perentorio a partire dalla fine degli anni Settanta per affermarsi nettamente nel decennio successivo. Nel romanzo la parola ironica è per Nimbo nemica della parola ideologica, che secondo lui costituisce un argine al cambiamento che sta per verificarsi, la deriva verso l'instaurazione di un regime obbligatoriamente leggero. L'ironia è avvertita come un diluente, come un sottrattore di densità, una forma di accordo deresponsabilizzante, di complicità verso il basso che neutralizza le azioni e le loro conseguenze. Ma questo, come detto, è il punto di vista di Nimbo nel romanzo. Fuori dal romanzo, per me, le cose stanno in modo diverso. Negli anni Ottanta l'ironia è stata uno strumento fondamentale. Produceva germi, era virale, proliferava, sconfinava, prendeva possesso di tutto. Scoperchiava. Era in grado di svolgere perfettamente la propria funzione dissimulatrice. Gli anni Ottanta sono stati un grande teatro della simulazione – in Italia si simulava il grande spettacolo del conforto, la retorica della rassicurazione, del peggio che è finalmente passato, si affermava il mito della competizione, dell'ambizione individuale a conquistare un bene godibile nella misura in cui gli altri, la cosiddetta "collettività" degli anni Settanta, ne fossero esclusi – e dunque ironizzare, creare uno spazio linguistico funzionale alla dissimulazione, era tanto naturale quanto indispensabile. Sono gli anni nei quali muta significativamente il linguaggio televisivo: non semplicemente *che cosa* viene trasmesso ma *come* viene trasmesso – come si inquadra e come si monta. Dunque, affinché la dissimulazione sia realmente, socraticamente, un metodo dialettico attivo e cosciente, affinché serva davvero a uno smascheramento, occorre che esista un oggetto da corrodere, una messinscena. Voglio dire che senza la percezione – storica, sociale, politica – di una simulazione in atto, dissimulare si fa azione inerte e fine a se stessa, meccanismo riflesso, un tic espressivo, o meglio ancora una forma di coazione a ripetere una tonalità che, pur non incidendo più sull'esistente, nel citare se stessa rassicura perché conferma uno stile noto e condiviso. Gli anni Ottanta sono passati, sono passati anche gli anni Novanta, il lavoro sulla realtà si è modificato, il rapporto tra simulazione e dissimulazione si è fatto sempre più complesso ma tante narrazioni sono ancora ostaggio di un registro, appunto quello ironico, che di fatto si è trasformato in una specie di regime. Credo si vada avanti così perché il registro ironico crea condivisione, crea complicità tra le intelligenze. Rompere questo accordo non è quindi né facile né scontato. Eppure, da un po' di anni a questa parte, avere a che fare con l'ironico obbligatorio mi mette in imbarazzo. È una specie di ansia, l'ossigeno che si riduce e scompare. Per reazione mi rendo conto di desiderare, a mo' di antidoto, la letteralità, persino la più ottusa, comunque qualcosa, una lingua, il meno possibile indulgente, allusiva e colusiva e in grado, invece, di escludere il livello simbolico della comunicazione. Come dire che per sopravvivere all'ironia a ogni costo, alla farsa, è necessario, adesso, passare dalla logica antifrastica a quella letterale. Non per permanere all'infinito nella letteralità ma per recuperare una risorsa che, come il tragico, sembra essere del tutto scomparsa. Ecco, letteralità e tragico possono essere luoghi-strumenti, oggi, nei quali andare a riprendere fiato e a riscoprire che responsabilità e azioni non sono chimere del passato. Chiudo riprendendo quanto detto a proposito della complicità delle intelligenze. Che dovrebbe essere una cosa buona, un obiettivo da raggiungere. Eppure le nostre brillanti intelligenze, la nostra abilità espressiva, il modo in cui siamo in grado di comprendere profondamente i fenomeni e di restituirli attraverso un linguaggio acuminato, è diventato un limite. Tornando a quanto detto prima, le nostre intelligenze sono il nostro unico fare, o per lo meno quello prevalente. Il bombarolo di De Andrè – un personaggio meraviglioso nell'individuare il terribile slittamento dalla volontà al velleitarismo – rivolgendosi ai "profeti molto acrobati della rivoluzione" chiedeva "ri-

datemi il cervello che basta alle mie mani”, ovvero chiedeva gli fosse restituita un’intelligenza concreta e strumentale. Un fare utile, ancora una volta (che in effetti lui dilapidava nella costruzione di ordigni distruttivi). Noi non chiediamo più neanche questo perché ci va benissimo lo spettacolo della nostra arguzia: le nostre intelligenze sono, ora, il luogo della nostra resa.

A cura di Donatella Orecchia

Aprile 2009

Cinque domande a Mario Lunetta a partire dal “poema da compiere” *La forma dell’Italia*

Mario Lunetta, poeta, narratore, saggista e critico romano, autore di numerosi libri, ha da poco pubblicato un “poema da compiere”, *La forma dell’Italia* (introduzione di Francesco Muzzioli, Manni, Lecce, 2009, pp. 77, € 10). Un’opera lucida e rabbiosa, i cui versi seguono la superficie deforme e corrotta del nostro Paese. Lo «sguardo sguincio» della sua scrittura attraversa l’immaginario nostrano, per passaggi ruvidi che (ci) scuotono (nel)la lettura, e ci consegnano una critica forte della nostra “forma” collettiva. Gli abbiamo posto cinque domande, a partire da alcuni frammenti del suo libro.

1.

«beh sì, allora, allora veramente/ pare a questa mente intorpidita, a questa mèntula/ di corta memoria, che il presente/ in tutto il suo turbine melmoso sia ancora abitato/ da persone defunte che non defungono,/ che non chiedono riconoscenza ma confronto/ senza fine, non ossequio o suffragio,/ ma soltanto partite con carte in tavola – o silenzio, in questo/ transito da puttane che è oggi/ la forma dell’Italia.»

In questi versi lucidamente invettivi riecheggia l’ammonizione di Benjamin a considerare nella critica e nella lotta politica non già le aspirazioni di coloro che verranno, bensì ad agire in primo luogo per la “vendetta” dei trapassati, dei vinti del passato. Per un riscatto che si nutra della memoria; per una giustizia che sia effettivo risarcimento, riemersione dell’oppresso – non facile e paternale “ossequio”. In sede poetica, come si traduce tutto ciò? La citazione e il riferimento ad autori del passato entra in questa dimensione (tutta politica, oltre che letteraria) della “vendetta” delle cose “defunte che non defungono”? Della composita tendenziosità (a “carte in tavola”) dell’operazione letteraria?

Credo che non si possa onestamente sfuggire alla proposizione di Walter Benjamin, che nei materiali preparatori del suo *Passagen-Werk* parla della moderna età borghese come di un inferno: “Età moderna, età dell’inferno. Le pene infernali sono di volta in volta l’ultima novità in questo campo. Non si tratta del fatto che accade ‘sempre lo stesso’ (*a fortiori*, il discorso non è qui sull’eterno ritorno), ma del fatto che il volto del mondo, il suo capo macroscopico proprio in ciò che è più nuovo non cambia mai, che questo ‘nuovo’ in tutte le sue componenti rimane sempre lo stesso. Ciò costituisce l’eternità dell’inferno e il piacere innovativo dei sadici”.

“Organizzare il pessimismo” era, per lui il compito primario dell’intellettuale-scrittore. E, a proposito della critica letteraria, oggi nel nostro paese così depressa e (per tristi ragioni di mercato editoriale) quasi superflua, è ovvio che la necessità della consapevolezza risultasse nella sua strategia assolutamente primaria. Si legge in *Programma della critica letteraria*: “Funzione della critica, soprattutto oggi: far cadere *la maschera dell’ “arte pura”* e mostrare che non esiste un territorio neutrale dell’arte. La critica materialistica quale strumento a questo scopo” (1929-1930). In questo senso, sono convinto che anche la poesia degna del nome contenga dentro di sé la propria autocritica, appunto come voleva Baudelaire; e che, dissolto l’effetto-aura che tende a proiettarla in un’improbabile eternità, essa debba funzionare come luogo della contraddizione, dell’implacato conflitto non soltanto dei segni ma del giudizio nei confronti della realtà in cui prende corpo e senso: com’è del resto di ogni *Werk*, di ogni lavoro umano. Niente irenismo, quindi; e, al contrario, onesta tendenziosità (proprio nel senso del nesso *qualità-tendenza*); e ricerca di una costante tensione degli strumenti linguistici il più possibile serrati all’interno del campo *autonomia/eteronomia*.

2.

«Ma il presente è solenne e sarcastico. È l’arroganza, la protervia,/ anzi la presunzione di ciò che è – e ti preme sul costato/ ti cuce la bocca, non si sposta di un millimetro, non si sdoppia/ nella sua ombra, non fa cenni di diniego, è assente/ in uno spazio che non si vede.»

Lo spazio letterario è il luogo della contraddizione. Per questo, del resto, è mestieri che cada ogni pretesa di extraterritorialità del letterario. La contraddizione (termine a Lei caro, a cui si intitolava una Sua antologia del 1989) è invischiata, nel traffico comunicativo, dalla melassa di “ciò che è”: per essa la contraddizione è il nemico destabilizzante e disfattista da oscurare. Qual è oggi il vantaggio della letteratura (se ce l’ha) nel condurre un discorso che sia un continuo “cenno di diniego”?

E' chiaro che ogni testualità letteraria che non si misuri con la complessità e il groviglio del reale, tende alla falsa purezza dell'*aura* astratta: il che coincide con una certa percentuale di irresponsabilità e di chiusura gnoseologico-formale. Una sorta di indisponibilità e, al limite, di mutismo. E' in questo senso che, in ambito di ciò che tradizionalmente passa sotto il nome di *poesia civile* o *politica*, mi pare più esatto adottare il termine *poesia dialettica*. Per quanto mi riguarda, la categoria della *contraddizione* non è un mero *principium*, ma una strategia pratica. Un materialista non può esimersi dal perseguirne anche le incongruenze e le aporie col massimo di lucidità di cui è capace, al fine di farle esplodere e rinnovarne la necessità ulteriore in termini di linguaggio che avanza (non che è *avanzato* da chissà quali banchetti e gozzoviglie). Oggi il "potere" della letteratura è drasticamente ridotto dal rumore dei media e dalla mediocrità delle scelte della macroindustria della cultura, che privilegiano in misura pressoché totalitaria la banalità sulla ricerca, *ciò che è* rispetto a *ciò che potrebbe essere*. La carica utopica della buona letteratura, interna al suo linguaggio-pensiero, è considerata una mera negatività nei confronti di una platea di lettori ridotti al ruolo di semplici consumatori di cibi precotti. E' a tutto questo che ritengo da sempre doveroso opporsi, se non altro con la produzione di esempi di scrittura in controtendenza. Benjamin parlava di necessità di passare "il contrappelo" alla storia.

3.

«Patchword»

: parola bivoca, biforcata, che cortocircuita tra –work e –word: lavoro e parola: il lavoro della parola, della "mente" e della "mèntula", il cui prodotto non può che essere una "distesa rattoppata" di materiali eterogenei, nella quale i bordi si graffiano a vicenda. Così è la Sua poesia prosastica, tesa tra segmenti in conflitto. Quale valore dà Lei al "lavoro" della e nella parola letteraria? Qual è il suo "specifico", secondo Lei?

La testa e il corpo. Il pensiero in moto e la corporalità non repressa. Credo che la scrittura poetica (e più latamente letteraria), insomma – senza nessun profumo ontologico – il *testo*, debbano aggredire e lasciarsi aggredire dalle istanze più svariate del reale muovendovisi dentro con una bussola e un machete il più possibile precisi e sofisticati. Conoscenza magistrale, da maestro artigiano, delle regole d'arte per poterle di volta in volta infrangerle; cultura pluridisciplinare adeguata; "cinismo" intellettuale almeno pari alla raffinatezza di una sensibilità feroce. Così, la mia scrittura poetica, che Muzzioli ha recentemente definito "barbara", ingloba sempre più in una griglia prosastica – ma meglio sarebbe dire *polimerica* – una quantità di materiali eteroclitici, di lingue, dialetti, gerghi, lavorando quindi in un territorio sconfinato e impuro, devastato e inquinato: appunto com'è il mondo del capitale neoliberista, della mondialrapina selvaggia e impunita. Anni fa non a caso mi provai a definire le mie procedure poetiche e narrative come un conglomerato di "scrittura dell'orrore" – non perché allineate sul genere *horror*, che quasi sempre è un invito all'evasione: ma per significare la convinzione che a un'ideologia come quella del dominio economico-politico-religioso mediaticamente truccato da un'*aura* di mistica sacralità, non si possa che rispondere con modalità di linguaggio crudeli (la traccia profonda lasciata da Artaud, Brecht, Beckett, Gadda, Emilio Villa, Cacciatore, *in primis*) e senza promesse di facile salvezza o conforto.

4.

«(Per la fatica di pensare/ mi si rompono le mani,/ in questa terra invasa, in questa terra invasata).»

Materia e riflessione si accavallano, nel panorama semantico del poema, configurando una prospettiva divaricata, distaccata e al contempo partecipe nei confronti della realtà, essendo impossibile una fuga da essa, ma conoscendo pure i rischi di uno schiacciamento irriflesso e pretenziosamente immediato su di essa. Potrebbe descrivere la dialettica tra sensorialità, visione e riflessione critica e distacco presente nei Suoi versi?

Un procedimento a stantuffo, all'interno di una circolazione arteriosa. L'immersione nella datità fenomenica e insieme la presa di distanza straniata. Il coinvolgimento magari appassionato ma che esclude il pathos (che fa tanto *simpatia partecipata*, come usa dire). Uno sguardo sguincio che tuttavia non è sfuggente, non cerca evasioni. Un desiderio di contatto capace al massimo di mantenere un decente tasso di lucidità critica. E

l'impasto linguistico, il magma: da governare con rigore, ai confini dell'autosarcasmo, della distruzione della figura del Poeta come ridicolo demiurgo.

5.

«*La forma dell'Italia*»

In tempi di nuovo realismo, di nuova epica, di documentarismo, perché ha scelto di intitolare il Suo poema alla “forma”?

Non deve sfuggire la piegatura ironica e, al limite, amaramente beffarda, del lemma “forma” applicato all'Italia, che ne è sempre stata storicamente priva, dopo il tramonto della civiltà romana; e che nei nostri anni sciagurati si sta sempre più riducendo a poltiglia vile, a materia mucillaginosa. A parte il privilegio da me sempre concesso al principio formale nel farmi “produttore” estetico, proprio nel segno di un nuovo confronto con la realtà complessiva attraverso la *forma* intesa come sostanza del contenuto, suppongo che in questa pronuncia poetica di una forma non estetizzante, ma piena e magari sovraccarica di cose, elementi, situazioni, riflessioni, citazioni, documenti, di *utopia* in una parola, possa confortarmi l'ipotesi del vecchio Aragon che parlava nella sua estrema stagione di *realismo congetturale*. Il resto esige, dopo un ringraziamento all'intervistatore, il silenzio dell'intervistato.

A cura di Massimiliano Borelli

Giugno 2009

Intervista a Michele Fianco

Michele Fianco, poeta, musicista, operatore culturale romano, ha appena pubblicato per i tipi de Le impronte degli uccelli una raccolta poetica intitolata *The Best of...* dove raccoglie undici tracce in versi, a mo' di disco, che scandiscono la sua ricerca verbale a partire dal 1990 fino al 2008. I pezzi scelti sono precedentemente usciti su antologie, pubblicazioni personali oppure in occasione dei concerti Solo in versi che l'autore porta in giro da qualche tempo, nei quali la lettura delle proprie poesie si incastra ed entra in risonanza con il jazz, suonato da un ensemble di validi musicisti. Gli rivolgiamo alcune domande a proposito della sua sfaccettata attività.

Il tuo libro presenta una composizione piuttosto inedita: le tue poesie sono intervallate da quattro interventi critici altrui, che si immettono all'interno del testo, e ne costituiscono un prolungamento, chiose non al margine ma facenti parte del corpo complessivo della raccolta. Quale senso assume per te questa operazione (auto)critica?

Forse non assume un senso solamente, ma diversi. Ovviamente lo dico con molta umiltà, ragionandoci a posteriori, sia chiaro. Sì, perché il 'montare' dell'idea iniziale è stato un po' un gioco. E cioè, come rendere l'idea di un percorso poetico piuttosto lungo senza auto-antologizzarsi, senza farsi un monumento in vita? Ho trovato risposta nelle edizioni musicali di un tempo, che avevano una veste estremamente sintetica, pubblicitariumente appetibile e – veniamo al punto – a volte utilizzava brevi brani o frasi tratte dalla stampa di settore dedicate all'artista. In questo caso hanno interpretato perfettamente lo spirito dell'opera i 'complici' che ho voluto coinvolgere. Carlo D'Amicis, Mario Lunetta, Francesco Muzzioli, Paolo Restuccia – che ringrazio moltissimo e pubblicamente. Ecco, tutto è stato concepito come fosse un CD celebrativo e questa pubblicazione ne fosse la copertina e il libretto coi testi, gli 'hits', compresi gli interventi dei critici che in qualche sede si erano cimentati col Tom Jones o il Winton Marsalis di turno. Piccolo problema però: manca il CD... Per questo dicevo che di sensi ne possono essere scovati tanti: è evidente che un 'Best of' poetico è una contraddizione in termini. Nella concezione media – ahinoi! – che si ha della poesia e nella portata e nell'incidenza che il genere ha sulla percentuale media dei lettori (23 in tutto, due meno di Manzoni? Frazioni di zero comunque...). Inoltre, un 'meglio di' pensato da un autore 'nuovo', senza carriera editoriale alle spalle è quantomeno curioso... Questo un possibile piano. Quindi, il fatto che manchi il CD vorrà forse significare che la parola poetica in quanto tale è comunque insufficiente, dunque è inutile che si specchi in se stessa più di tanto? Non so, metto qui in tavola un po' di temi...

La presenza della musica, del jazz, è forte a partire dalla copertina, che ti ritrae nei panni di un trombettista, e che richiama quelle dei cd, o dei vinili. Tuttavia la sua influenza non si ferma lì, ma agisce nella tua stessa scrittura, nel modo di articolare la sintassi, di giocare (to play...) le parole, coi loro "refrains". Potresti descrivere la tua ricerca poetica in relazione a questo secondo linguaggio?

Son cose che si scoprono via via che le fai. Sicuramente lo spirito, l'approccio alla scrittura è paragonabile a quella di un musicista jazz. Forse, semplicemente perché se è vero che scrivo da circa vent'anni, da ancor più tempo ascolto quella musica. Comunque, provando a fare un po' d'ordine: il musicista jazz è il musicista forse teoricamente più preparato a livello musicale. Se si pensa a come debba conoscere le armonie, il tempo per poi improvvisare, e cioè suonare ogni volta un brano 'diverso', che nasce lì, sul momento. Ma la teoria, la conoscenza della musica al momento dell'esecuzione è qualcosa che è data e non va ogni volta dimostrata. E' parte integrante di quello che fai. In sostanza, l'obiettivo è suonare. Semplicemente. E hai una possibilità sola di farlo. *One take*. L'architettura dell'assolo che è in divenire - non è sulla carta - non prevede che se esce una nota un po'... 'acciaccata' ci si fermi e la si ripeta. Non è questo il senso. Piuttosto quello di cercare e di trovare le condizioni perché l'espressione si compia nel suo insieme. Armonico, ritmico, melodico. Apro una breve parentesi: c'è chi in ambito poetico ha teorizzato ciò, e cioè Sanguineti. 'Una poesia si corregge con un'altra poesia'. Chiudo. Ora, il tempo dell'esecuzione per un musicista è il concerto, per chi scrive versi invece? Io direi che nel mio caso, dato per buono quanto detto finora, il tempo vero dell'esecuzione è il momento dello scrivere. La ricerca ossessiva della nota (parola) giusta non mi interessa, se poi il tutto non 'suona', non ha una scansione ritmica, una logica. In questo senso anche l'uso di alcuni 'patterns', cioè l'utilizzazione di stilemi, propri o di altri, ha un senso funzionale all'architettura nel suo complesso. Ed ogni volta

sono visti da un'angolazione diversa, con accenti diversi, a seconda della direzione che prende il discorso... Spero di aver fatto comprendere lo spirito. E di averlo compreso io stesso, in verità. In conclusione direi, saltando e azzardando: il jazz, alla radice, mi sembra un percorso di libertà. Nessuna nota viene 'santificata'. Tutte quante toccate, spostate, concatenate. Vissute concretamente. Ecco, anche la mia scrittura parte da lì.

Quasi sempre, nelle tue poesie, ti rivolgi a un "tu", che assume diverse fisionomie e profili, e che funge da catalizzatore di un discorso stratificato (potremmo dire "metapoetico", per citare un tuo sottotitolo), di volta in volta proiettato sul lato esistenziale, o sentimentale, o politico. In questo modo rompi gli argini del tuo "io", ne mostri l'apertura e l'inevitabile sbilanciamento verso l'altro, verso l'esterno storico e comune. Potresti dire quale funzione tu attribuisca a questo appello esterno?

Mi verrebbe da dire, quelle di una dialettica permanente. Che è alla base di ogni conoscenza e, di conseguenza, giudizio. Su qualsiasi piano si eserciti. Appunto, sentimentale, politico ecc. Non c'è niente da fare, da che parte la guardo la guardo, l'esperienza della scrittura mi sembra un viaggio conoscitivo. Intendo in senso pionieristico, dove si rimisura sempre. Attenzione: con questo non intendo gli occhi del fanciullino, piuttosto gli occhi pregiudiziali di un Lombroso, eventualmente da smentire. Il *tu* è dunque la sintesi della conoscenza concreta e diretta. Presuppone domande, quesiti. Perdonami la divaricazione del discorso e il salto di alcuni passaggi logici: ma è evidente che si tratti di lacerti di vita vissuta. Siano essi riflessioni, incontri o possibili confronti. Il fatto di 'mettere in mezzo' l'*io* o il *tu* che, detto così, sembrerebbe avere una connotazione lirico/intimista, non è un fatto di cui vergognarsi. E' la distanza che dai alla cosa, l'ironia, che dà la misura e fa la differenza. Penso che il mio *io* significhi anche altro da sé, pur parlando di sé. Essendo uomo di questo tempo, non ho la presunzione di pensare che il mio sia un *io* molto diverso dagli altri. Dunque perché astrarlo? Allo stesso modo, è un *io* che inevitabilmente, se è di questo mondo, incontra un *tu*. Che lo può cambiare, lo fa riflettere, lo può sconvolgere addirittura. Tutto questo per dire, con una frase ad effetto: vedrei questotù come un'allegoria della conoscenza (ma dopo essercisi sporcati decisamente le mani!)

In tutta la raccolta, anche dove non esplicito, ti confronti con i margini di una vita proiettata su «'st'immodernità che sbatt'attorno», su uno sfondo di "condizioni esterne" che non risparmiano neppure il nodo sentimentale. Tu attraversi la mondanità storica, i vent'anni rappresentati in questo libro, adeguando il linguaggio, plasmando la parola e il verso senza ripeterli, pur mantenendo una voce coerente, che spezza il senso e lo rifrange con accorgimenti tecnici che al fondo permangono. Quali pensi che siano le costanti e le varianti nella tua scrittura poetica, con le quali affrontare questa nostra «immodernità»?

E' chiaro che un'opera di ricomposizione come questa, come dire, armonizzi un po' il tutto. Probabilmente avendo voluto fare un'auto-antologia completa, senza tagli, qualcosa nella percezione sarebbe cambiata. Però, devo dirti, l'idea di una coerenza di fondo mi piace. Credo sia un complimento 'morale' non da poco. Ora, una cosa del genere 10-15 anni fa non l'avrei neanche detta... morale, intendo. Ma a una certa età non ci si vergogna più di tanto. Comunque per rispondere precisamente alla tua domanda: sicuramente una tensione verso il progetto, verso l'impianto architettonico è la stessa di sempre, difficilmente ho raccolto frammenti. Così fu per una prima opera, inedita e stilisticamente molto diversa da quelle che sono seguite (il titolo non lo dico nemmeno sotto tortura), così come lo è stato per *The Best of...*, dove dal titolo, alla copertina, alla disposizione degli interventi è tutto concepito quasi come un piano di comunicazione. Sì, di quelli che prevedono il *graphic designer*, il *content* e il *project manager* e altre mansioni di recente diffusione. Oltre a quella di autore, naturalmente. Allo stesso modo, potrei dire la ricerca del ritmo, di un ritmo. Forse al di là della scansione metrica, che alle volte è pura, alle volte suggerita, alle volte ri-montata. Dunque, una sorta di ricerca su/degli elementi basilari, primari della versificazione e della musica. Per quanto riguarda le varianti, forse i riferimenti che sono sempre meno letterari, teorici, filosofici in senso stretto. E dunque l'approccio è meno 'difensivo' e più aperto. Lo si nota, credo, da un lessico sempre più piano, un tono più colloquiale, che non si vergogna di usare le parole di tutti i giorni o massificate. Anche qui, saltando subito alle conclusioni: è chiaro che la 'vita' intercorsa qualche effetto lo avrà avuto, sicuramente la valenza politica (che, ovvio, c'è) del linguaggio poetico non può essere più di repertorio o di tendenza esibita e basta, non interessa il riconoscersi per dirsi sempre le stesse cose e il costituire piccoli feudi. In epoca di globalizzazione poi... Troppo allegorico?

A cura di Massimiliano Borelli

Luglio 2009

Michele Fianco, *The Best of...* (featuring Carlo D'Amicis, Mario Lunetta, Francesco Muzzioli, Paolo Restuccia), *Le impronte degli uccelli*, Roma, 2009, pp. 43, € 10.

Quattro domande a Vitaliano Trevisan

Vitaliano Trevisan è autore di romanzi, racconti, pezzi teatrali. Ha lavorato anche per il cinema come sceneggiatore e attore. Il suo ultimo libro, *Grotteschi e arabeschi* (Einaudi, 2009) è una raccolta di cinque racconti. Gli abbiamo rivolto quattro domande a proposito del suo lavoro di scrittore.

Il titolo della Sua raccolta di racconti, Grotteschi e arabeschi, rimanda a un materiale eterogeneo, mosso, a un deposito di esperienza difficilmente arginabile. La Sua scrittura, del resto, procede per passi e ripensamenti, per viluppi continui della parola monologante pur contraddistinta da estrema secchezza. I protagonisti sono voci colte in una irrequieta immobilità, che affonda lo scandaglio nel passato, in una memoria dolorosa da ricostruire con difficoltà. Non c'è tuttavia intenzione di mmedesimazione: è mantenuta una distanza critica tra voce e racconto che permette al lettore di percorrere le pagine senza essere assorbiti dalla storia, ma piuttosto prestando attenzione alle fratture, all'incedere spezzato e conflittuale della parola. Condividi questa ipotesi? Quanto giocano le strategie di straniamento e depistamento nella Sua scrittura?

In effetti, una delle mie principali preoccupazioni è di estraniarmi il più possibile. Siccome esiste solo il "monologo", il problema è rendere l'io il più leggero e trasparente possibile, così che passi aria; intendo nella scrittura. A ciò si aggiunga che non sopporto il cosiddetto discorso diretto, che mi suona sempre insopportabilmente falso, specie quando vorrebbe riportare sulla pagina il parlato. Naturalmente non lo sopporto da un certo punto in poi, cioè da Hemingway (compreso) in poi. Con qualche rara eccezione.

Nei Suoi racconti a parlare non è, immediatamente, la Realtà. Invece è, molto consapevolmente, il rovello del linguaggio a balzare in primo piano, alle prese con episodi esistenziali critici, con schegge taglienti di vita, con momenti subito successivi a un trauma. E la voce narrante, nella sua flessione irrequieta, testimonia e registra la ferita, la lacerazione avvenuta. Saprebbe definire il Suo rapporto di scrittore con la Realtà, anche in relazione al dibattito di questi mesi sul "ritorno al reale" come tendenza dominante in letteratura come nel cinema (di cui vi è traccia piuttosto evidente pure in uno dei racconti)?

Questo cosiddetto ritorno del reale mi sembra proprio una cazzata. Scusi il linguaggio. E poi la realtà che viviamo è così diabolicamente astratta, che concentrarsi sull'immediatamente visibile rende tutto terribilmente piatto, specie nel nostro paese, dove tutto avviene sottotraccia. Anche a livello personale. Qui in Italia, in Europa in generale, non è possibile un punto di vista all'americana, cioè uno sguardo orizzontale, perché non c'è orizzonte, non c'è la frontiera, non c'è la wilderness, cioè non è in superficie. Per trovarla bisogna andare in profondità, nelle crepe, negli interstizi. In superficie ci sono solo rovine. Per inciso, mi sembra che ormai l'orizzonte si stia chiudendo anche per gli americani.

Per quanto mi riguarda, portare in primo piano ciò che lei chiama "il rovello del linguaggio", vuol dire proprio far parlare, immediatamente, la realtà. Che in questi tempi non può che essere incerta.

In quasi tutti e cinque i racconti della raccolta sono presenti tracce di altri autori, il cui peso si avverte nella lettura, come escrescenze esterne e indizi interpretativi. Vorrebbe dire qualcosa a proposito del modo e dell'intenzione con cui Lei si appropria della tradizione nell'ideazione e nella stesura narrativa?

L'ultima di una stirpe di cleptomani, scriveva Sarah Kane. E senza rimorsi, dato che si ruba in casa di ladri.

Specialmente in un racconto significativamente sottotitolato Un saggio?, il cui titolo rimanda esplicitamente a un testo di Poe, si accenna al rapporto autore/pubblico in chiave demistificatoria, mostrando la frequenza della chiusura di tale circolo, l'autoreferenzialità dell'arte nell'ambiente borghese. Come avverte Lei questo problema decisivo? Quale pubblico vorrebbe raggiungere, o non raggiungere?

Sul pubblico non ho nessuna idea. E nessun desiderio di averne una. Quanto al barilozzo, che dire? E' appunto un saggio, in forma di racconto, sulla figura del regista, che è centrale come non mai nell'attuale contesto produttivo, che si fonda sulla sovvenzione "ad personam", cioè non aiuta un'industria, che nel frattempo anzi ha definitivamente distrutto, ma alcuni "autori", ovvero una ristretta cerchia di persone scelte, anzi prescelte, all'interno di una precisa classe sociale eccetera. Le cose che fanno tutti. Nel nostro disgraziato paese la mobilità sociale è quasi nulla. Se si restringe il campo alla cinematografia si rischia addirittura un segno negativo. Questa, in senso critico, è una chiave di lettura che spiega molto riguardo l'opera: se abbiamo questi film,

è perché abbiamo questi registi. E poi, soprattutto, è un racconto in forma di saggio. Almeno spero. Dell'ambiente borghese, e piccolo borghese, posso dire solo che è quello in cui, volente o nolente, mi ritrovo a operare. E che mi è pericolosamente estraneo. L'origine è incurabile.

A cura di Massimiliano Borelli

Ottobre 2009

Tre domande a Laura Pugno

Laura Pugno è autrice di poesia, Il colore oro (2007) e Tennis (2002), di testi teatrali, DNAct (2008), di racconti, Sleepwalking (2002) e di romanzi. Dopo il primo Sirene (2007) ha da poco pubblicato una seconda prova narrativa, Quando verrai. Vi si racconta di una bambina, Eva, che ha la particolare qualità magica, manifestata sulla pelle da una forma di psoriasi, di guarire le persone ma al tempo stesso di vedere la morte di quelle con le quali viene, letteralmente, in contatto. La sua è una “fiaba crudele”, in un universo inquietante e scandito da scossoni, sottrazioni, apparizioni. Una parabola fantastica di uno stato doloroso, che affronta la morte di sguincio, ma con durezza, con fantastico rigore. Le abbiamo rivolto tre domande.

Il Suo romanzo è una elaborazione odierna, anche se di una attualità per nulla “normale”, di elementi fiabeschi. Secondo quali obiettivi ha raccolto certi elementi morfologici tipici (la caverna, il fosso, l’uomo nero, l’elemento magico, il ritrovamento e così via)?

La struttura narrativa delle fiabe, come dimensione universale del raccontare, è nota e studiata almeno dai tempi di Propp. E sul numero limitato di plot all’opera nell’immaginazione collettiva i saggi di narratologia abbondano, soprattutto nella tradizione angloamericana. Detto questo, un romanzo non si costruisce a tavolino: in “Quando verrai” sono confluiti elementi sparsi della mia storia di scrittura. Il tema del contatto fisico che permette di leggere il passato, o il futuro, era già presente in uno dei racconti della mia prima raccolta “Sleepwalking”, il più marcatamente fantastico, “Oasi”; mentre in un altro racconto, “Pulizie” c’è un personaggio di adolescente selvatica che è un po’ il prototipo della mia protagonista, Eva. Detto questo, “Quando verrai” è un romanzo di formazione, e le fiabe sono il primo romanzo di formazione, per tutti noi.

L’elemento epidermico è il luogo del conflitto, nel Suo romanzo, così come pure nella Sua prima prova romanzesca, Sirene; è il punto di manifestazione del perturbante, come se il peso dell’angoscia dovesse apparire non in una investigazione dell’interiorità, ma nell’esposizione visibile, nella trasformazione o sovrapposizione, nella superficie corrosa della pelle. Può dirci qualcosa di questa fisiognomica del dolore?

Chi ha un potere misterioso, di solito, nella finzione narrativa lo nasconde, ma le malattie della pelle non si possono occultare, tradiscono chi le porta, fanno affiorare in superficie il conflitto interiore. Così è per Eva. Del resto noi, nella vita se non nella letteratura, non conosciamo il lato interno degli altri: quello che possiamo conoscere di prima mano appartiene al visibile, il resto è intuizione, arte, oppure scienza.

Il fantastico per Lei sembra funzionare non come via di fuga dalla realtà, tutt’altro: come segno catalizzatore di una condizione dolorosa, come elemento allegorico di un immaginario disforico. Viceversa il realismo sembra funzionare nei Suoi romanzi solo se incrinato dall’irreale. I paesaggi descritti si alluciano, il montaggio della scrittura li rivolge in un universo sospeso e duro, dove le cose cambiano aspetto per l’immissione di una incongruenza. La narrazione restituisce così un mondo inquieto e ambiguo, popolato da domande e omissioni di senso. Quale tensione di significato deposita nell’elemento fantastico, in sovrappiù rispetto alla realtà raccontata?

Nella mia scrittura sono presenti sin dall’inizio entrambi i registri. Poi, nella scelta di scrivere romanzi, la dimensione fantastica per un periodo ha prevalso, anche perché il fantastico permette di ordire meravigliosi congegni narrativi.

Va anche detto che per me, il romanzo di ricerca, in ogni epoca, è quello che esplora i tabù dell’epoca stessa – convivendo con molte altre forme narrative allo stesso tempo – e molti dei nostri tabù contemporanei hanno a che fare con il superamento del confine di specie, del naturalmente lecito, in due parole dell’umano. Che cos’è umano oggi? Tra i protagonisti di “Quando verrai”, abitanti di un mondo marginale, sono portatori di una più profonda umanità proprio quelli che fanno più fatica a rientrare nei codici canonici e apparenti di questa categoria.

Questo per quanto riguarda il mio più recente romanzo edito, perché nelle ultime cose che sto scrivendo è come se la dimensione del fantastico venisse riassorbita sottopelle, tornando alla realtà ma restando latente, pronta ad esplodere in qualsiasi momento.

A cura di Massimiliano Borelli

Febbraio 2010

note

Ritratto del novecento di Edoardo Sanguineti

Che cos'è l'ultimo libro di Edoardo Sanguineti? Se pensiamo al progetto infantile dell'autore, più volte raccontato da lui stesso, di comporre un quaderno incollando sulle pagine ritagli di immagini e di oggetti i più diversi, e di intitolare questo quaderno "TUTTO", ecco, possiamo vedere in questo libro una specie di continuazione di quella intuizione ludica. Si tratta infatti di una collezione di quelle cose particolari che sono i "testi". Il tema è il *Ritratto del Novecento*. Il risultato è una raffigurazione tutta eterogenea, a escrescenze, a sbalzi interni, come un *Merzbau* cartaceo. Come didascalia, l'autore si sceglie un detto di Benjamin, in lettere capitali, ché capitale è davvero l'indicazione metodologica: "Io non ho niente da dire, ho soltanto da mostrare". Il progetto è un'esposizione di materiali, costruita per accostamenti e secondo la visuale esplicitamente parziale dell'autore. Sappiamo fin dall'inizio che questo libro discende da una manifestazione bolognese che ha avuto luogo nel dicembre del 2005, in Sala Borsa, nata da un'idea di Angelo Guglielmi, e messa in piedi, appunto, da Sanguineti, in quattro serate; sappiamo questo, e tuttavia il libro appare come già altro, come fruibile per suo conto, nel suo corpo multiforme e smembrato. Non è infatti un catalogo, né un resoconto, né una ricostruzione. È un dispositivo di attivazione, una *Wunderkammer* in cui il lettore si aggira e cerca di collegare le tracce, di riempire i vuoti. Giacché questo libro è fatto di vuoti: di frammenti solo indicati, mostrati nei confini, ma sottratti all'interezza; è il lettore che deve farsi carico di riempire in proprio, se e dove vuole, quegli spazi lasciati in bianco. Nelle pagine scorrono infatti le riproduzioni delle indicazioni sanguinetiane, battute a macchina, dei passi scelti per ritrarre, appunto, il Novecento. Le schede riportano numeri di pagina, inizio e fine di paragrafi, battute di spartiti, scene di film, riproduzioni di opere figurative. È un mosaico di pezzi sparsi, delle discipline più diverse, scelti non per essere dei capolavori, ciascuno nel suo genere, ché non è un florilegio spettacolare: bensì per stare «come "anonimi" rappresentanti "documentativi" del secolo [...], come schegge di quell'unico "autore" che fu il Novecento». Materiali utili a testimoniare un «secolo interminabile», ovvero che ancora agisce sul nostro immaginario e che ancora parla alle nostre idiosincrasie; e pure che si svolge per molteplici passaggi al suo interno, che si espone all'attraversamento secondo camminamenti intrecciati. Ma materiali buoni anche per ritrarre il Novecento secondo una visuale personale, che tratta i testi come anonimi paragrafi di una opera omnia complessiva, quella dell'uomo moderno, storicamente determinato. Il *Ritratto* scorre per schede dedicate a cento autori, di provenienza planetaria, numero preso come limite arbitrario, ma che è pure una «cabala secolare, proprio». Si avvicendano scrittori poeti architetti musicisti antropologi registi scienziati medici filosofi sociologi pittori attori, si incastrano l'uno nell'altro secondo la regia di Sanguineti. Formano costellazioni di senso che noi scorgiamo seguendo gli appigli bibliografici, i contorni e i margini delle scritture. Avvertiamo spesso l'insufficienza della conoscenza, le lacune della memoria, ma è qui il giuoco: nel ricostruire, nel colmare, nell'accostare. Il montaggio di Sanguineti, ovvero il principio costruttivo del progetto, è tutto casuale, tutto disposto a depistare, a saltare da una disciplina a un'altra, a mostrare così l'unità della produzione intellettuale e materiale umana, l'interferenza inevitabile tra aree separate. Il montaggio è pure uno dei quattro macrotemi per i quali è organizzato il *Ritratto*, ma è tuttavia proprio il suo nucleo formativo, il suo scheletro strutturale, il che, ovviamente, vale a dire che è anche il tratto più caratterizzante del Novecento: «Il montaggio abolisce completamente le gerarchie», è lo stemma di un secolo che ha messo a morte la sintassi, intesa come «una sorta di modello di costruzione razionale che è stabilita dalla classe dominante». La modernità novecentesca ha invece stravolto i modelli, ha infranto i tabù, ha rovesciato l'ordine "naturale" delle cose, e ha così mostrato che tutto è cultura, che «a questo mondo non ci sono che citazioni», ovvero che tutto è frutto di un lavoro precedente, proviene da «strutture preesistenti»; si tratta di rovistare nel "tutto" e montare in modo alternativo e "critico" i materiali che la collettività fornisce. Il montaggio prevede anche l'interruzione, il passaggio brusco da un tono a un altro, da un documento a un altro, per tagli di tessuti differenti. E c'è il cinema, che apre alla nuova tecnica il Novecento, e che dà la consapevolezza della centralità del momento tecnico nella produzione dell'opera d'arte. E c'è Brecht, poi, che ha spiegato le potenzialità dell'interruzione come momento critico e come principio organizzativo (non solo dell'arte). E c'è Benjamin, ancora, che ha illuminato la Jetztzeit come punto di

volta per la riflessione storica, che si voglia anche politicamente significativa, con il discorso sulla rottura del continuum, e sul balzo di tigre nel passato. Quella di Sanguineti è dunque una lettura tutta “a contrappelo” della storia culturale novecentesca, che si incardina, oltre che sul montaggio, anche sulle avanguardie, sulla psicanalisi, e sulla lotta di classe, ovvero su quei momenti di conflitto interno ed esterno che hanno scosso l’umanità moderna, dando ad essa una irrequieta fisionomia.

La costruzione “anonima” si costituisce come una caccia, all’autore, al testo, all’opera, e come un vorticoso “giuoco dell’oca” che istituisce cortocircuiti tra figure distanti cronologicamente e non solo. La casualità degli accostamenti non teme di risultare ingiustificata: l’attrito è la funzione che informa il *Ritratto*, e gli accoppiamenti rifrangono reciprocamente forme e contenuti. Non possiamo riferire qui sui cento autori coinvolti, né sulle opere, sui testi nominati e mixati. Ci limitiamo a guardare alla struttura e al metodo di questo strano oggetto libresco. Basti dire che di ciascuno è preso ciò che serve per formare un percorso critico e artistico, un’emozione intellettuale sempre rinnovata tra una scheda e l’altra. Le didascalie di Sanguineti aiutano a contestualizzare i frammenti, suggeriscono il tono della lettura, sempre “freddo”, sempre vigile. Un esempio per tutti: l’indicazione reiterata agli attori di non recitare, bensì di leggere, di “dire” i testi, senza l’enfasi ispirata con cui si è soliti leggere i testi letterari. E poi ci sono gli abbassamenti di volume, le sovrapposizioni di colonne sonore e di brani musicali, commenti visivi in proiezione. Il libro si apre – ormai postumo, altro rispetto alla scena madre bolognese – a una fruizione sinestetica, prolungata nella mente del lettore in modo multisensoriale. Infine è una ghiottoneria da bibliofili scorrere i rimandi bibliografici, fermarsi sulle edizioni consultate da Sanguineti, impuntarsi ad apprezzare le traduzioni consigliate (o cordialmente imposte, come unica alternativa), le riproduzioni pittoriche, le registrazioni e incisioni sonore indicate. È tutto un vagare tra gli scaffali dell’autore, che suggerisce una cura filologica finissima al servizio del riconosciuto acume critico.

Ma infine, a cosa serve un libro come questo, ora che l’emozione della presenza all’evento bolognese non è rivivibile? Primo, questo *Ritratto* fatto a schede, ormai solo cartaceo ma potenzialmente aperto alla fruizione più distesa e molteplice possibile, può costituire una piccola ma “interminabile” enciclopedia, costruita per montaggio e secondo lo sguardo personale di un intellettuale particolare. Secondo, e ancora più importante, è una verifica pratica della mondanità dell’arte, del suo essere cosa politica, in tensione con le altre sfere dell’esistenza umana e della conoscenza, “arma” di comprensione, rielaborazione e trasformazione del mondo. Il libro trasmette un’idea globale dell’esperienza umana novecentesca, dove l’arte non ha alcun privilegio particolare, se non quello di rappresentare una forza anarchica di rivoluzione dello stato delle cose. L’opera omnia dell’umanità si rapprende in queste pagine dattiloscritte, senza nessuna pretesa di completezza, ma insufflando in essa fame di contraddizione e esigenza di riscatto, di “risveglio”. I brani testuali agiscono tra di loro, ma agiscono anche su noi lettori, che dobbiamo colmarli, di senso attuale oltre che di parole.

Massimiliano Borelli

Giugno 2009

Edoardo Sanguineti, *Ritratto del Novecento*, a cura di Niva Lorenzini, Lecce, Manni, 2009.

La paesologia di Franco Arminio

La “paesologia” di Franco Arminio potrebbe anche dirsi una pedagogia. Una pedagogia, però, che nulla ha da insegnare, ma, potremmo dire con una frase di Benjamin densa di significati, solo da mostrare. Tutt'al più ci indica un metodo, un modo di indagare il mondo applicabile in più campi, anche distanti da quello specifico del libro. Innanzi tutto l'oggetto di *Vento forte tra Lacedonia e Candela*, che ovviamente in quanto “contenuto” non dice affatto tutto, ma già fornisce di per sé un'idea precisa del percorso intrapreso dalla scrittura di Arminio. La paesologia è una disciplina che «potrebbe assegnare la bandiera bianca ai paesi più sperduti e affranti, i paesi della resa, quelli sulla soglia dell'estinzione»; in antitesi agli organi più blasonati che certificano le bandiere blu dei mari e quelle arancioni ai borghi più belli, la scienza di Arminio esplora luoghi di una normalità desolata, stazioni fisiche di una decadenza in sordina, dove tutto è privo di attrattive ma dove pure l'esistenza delle persone, né tante né poche, è garantita a un livello minimo di quieta sopravvivenza. Lontane dal bozzettismo, le descrizioni erratiche di Arminio, le sue pratiche esercitazioni, portano alla luce una geografia di curve, piazze fantasma, pianori, snocciolati sotto una luce crepuscolare, incapaci di configurare alcun interesse “turistico” per l'uomo contemporaneo, intrappolato nella continua caccia all'evento, al pittoresco, al sensazionale. Nei paesi visitati dall'autore, perlopiù racchiusi nella regione irpina ma che stanno come per sineddoche per luoghi omologhi di tutta Italia, si dà solo lo spettacolo smorzato di un'umanità ferma, dove l'ostentazione di una macchina potente si accompagna alla povertà spirituale, all'incapacità di organizzarsi per una vita più intensa. Qui, scrive Arminio, «Si trova il mondo come è adesso, sfinito e senza senso, con l'unica differenza che questa condizione si mostra senza essere mascherata da altro». Una fisionomia contemporanea rilevata dal calco senza particolari escrescenze dei paesi marginali, inesistenti per i più, capace a dispetto della apparente non significatività universale dell'oggetto di mostrare il pericoloso e silenzioso scadere della nostra vita, giacché «nel paese la data di scadenza è ben visibile, come se per comporla bastasse mettere in fila dieci facce». Il viaggio di Arminio si dimostra essere un pellegrinaggio tra le rovine del progresso, tra coloro che rimangono, che vengono superati da un modello di vita inseguito senza mai poterlo raggiungere, secondo una «curva delirante» che passa per «paesologia, tanatologia, teratologia» e che rivela il significato più ampio dell'indagine antropologica compiuta.

Lo sguardo che documenta il profilo dei paesi percorsi non è un punto di vista affidabile. Incostante, errabondo, meteoropatico, patisce gli umori del soggetto, pur essendo questo segnato dall'«essere sfondato, senza fondo e senza coperchio, un tubo vuoto» disponibile all'attraversamento di sé e del mondo esterno. Soprattutto, conta l'attitudine a «cercare le cose che non ci sono», ad appoggiare la scrittura alle “delusioni” e alle “mancanze”, in una caccia ai segni della dissoluzione, agli indizi della marcescenza. Al semplice vedere si sostituisce la “visione”, quell'intersecarsi di sollecitazione materiale e nevrotica rimuginazione interiore che alimenta «la smania aforistica, la frase singola, spaiata» della prosa disincantata e sussultoria di Arminio.

Gli appigli sui quali si stendono i ritratti di questi “paesi arresi” sono povere cose, inezie di una terra desolata: anonime piazze raccolte intorno a distributori di benzina, bar più o meno pretenziosi frequentati da avventori piantati sulle sedie, muretti, uffici comunali, facciate di palazzi senza storia, o dalla storia sventrata, terremotata e quindi fermata, facce di vecchi e di giovani, macchine sovradimensionate, luci pigre e umide. La scrittura si avvolge intorno a ogni «dettaglio» capace di comunicare oltre l'aspettato, al di là del previsto dalla sua funzione, proprio là «dove il mondo è più spoglio», dove la realtà sembra incapace di offrire alcunché d'interessante, diificante.

Il peregrinare di Arminio interpreta i volti, allegorizza le posture, i movimenti della gente, compone «un piccolo erbario di gesti» che dà pregnanza fisica a un'umanità svuotata, triste, sconnessa al proprio interno e rispetto all'ecosistema che essa abita. Un paesaggio morale tuttavia sempre in mutamento, costretto a correggere la corrispondenza semantica e l'impressione umorale ad ogni passaggio, ad ogni ritorno. Le «poche scene» catturate dall'obbiettivo di Arminio mutano in diorami composti di dettagli, ciascuno dei quali può imporsi come determinante alla restituzione del clima.

“Interrogare il paesaggio” è lo scopo della paesologia, per leggere il presente a partire da ciò che gli uomini fanno della materia che li circonda, di come la trasformano e la usano, da una prospettiva rovesciata che afferra la «coda di un serpente a cui hanno tagliato la testa», il mondo occidentale. Il passo impiegato è consapevole della parzialità e della frammentarietà della percezione delle cose, è proprio cioè di «chi non avanza a vele spiegate», ma di «chi inciampa, chi sente la vita che si guasta giorno per giorno, paese per paese».

Massimiliano Borelli

Dicembre 2009

Franco Arminio, *Vento forte tra Lacedonia e Candela*, Laterza, Roma-Bari, 2009³, pp. 202, € 10,00.

AZIONI

lettere

A Ettore Petrolini

e, per conoscenza, a

Daniele Luttazzi

Claudio Morganti

Antonio Rezza

“Tutto sbagliato, tutto un mondo da rifare”, dicevi.

Caro Ettore,

verrei volentieri questa sera a vedere al Teatro Jovinelli in Piazza Guglielmo Pepe una delle tue recite. Magari rifaresti proprio Salamini che dal 1908 resta la tua parodia più illogica, assolutamente irriverentemente idiota, tanto da rivoltare come un guanto la logica corrente, la tua creazione “più antica e più fresca/più spontanea e più elaborata,/ più sciocca e più geniale, / più solida e più vuota, /più buffa e più tragica,/ più inconcludente e più conclusiva”.

Vorrei venire e poi leggere all'indomani su qualche testata di giornale romano:

“La sua comicità è tutta moderna: pare felice, ed è straziante: nasce da una grande melanconia e si direbbe dal disprezzo infinito di chi constata l'umiltà e l'abiezione del nostro essere: ‘Più stupido di così si muore’ potrebbe essere anche il motto della nostra vita, della nostra civiltà sociale, arida, livellatrice, senza glorie e senza fedi, senza genio e senza impeti: il motto della borghesia 1900-1920, a un secolo di distanza dalla ‘grande rivoluzione’, nel tempo dell'avvento della democrazia. La sua comicità è fatta di insulti, di vituperi, di maledizioni: torbida e disperata: che ride quasi come ride un pazzo: ride della propria immagine allo specchio: illuminata da una terribile e ossessionante girandola di spunti e di riflessioni ironiche, di baleni di tragedia ironizzata” (Orio Vergani, 1922)

Verrei... ma poi lo so che non ti trovo.

Lo so.

E poi lo so che rischio di trovarmi di fronte a Gigi Proietti che si propone come tuo erede e non ha capito nulla della tua amarezza tragica, della tua cattiveria aspra, dell'orrore di se stessi. Più probabilmente ancora rischio di assistere al triste spettacolo di una comicità insulsa per la sua prevedibilità e la sua accondiscendenza alle logiche del potere corrente e dei suoi valori, che cerca innanzitutto il consenso e non sa più cosa sia la crudeltà, la rabbia, l'utopia. Servi di corte e di una corte, sai, non più fascista, ma neolibera e finto democratica. Anche oggi.

E lo dico con amarezza.

Eppure sai, per conoscenza, invio questa mia anche a tre tuoi compagni d'arte, fra i pochi che hanno qualcosa che assomiglia alla tua forza parodica. Eppure tutti e tre, sai, sono riusciti a ritagliarsi fra le pieghe di questo sistema e nelle contraddizioni che lascia aperte, uno spazio. Di resistenza, forse, ma uno spazio non arreso alla logica dell'industria culturale di oggi. Uno di questi poi è stato recentemente protagonista di una vicenda di censura che chiede l'indignazione (etica ed estetica) di tutti coloro che ancora non si sono rassegnati.

E lo dico con orgoglio.

A loro e a te,

i miei più riconoscenti saluti

Ludovica Riga

Marzo 2008

A Gustavo Modena

*Attore, pensatore e artigiano della scena teatrale dell'Ottocento,
al suo spirito rivoluzionario*

Caro Maestro,

decido solo oggi di scriverle, sebbene più volte abbia pensato di farlo, fin da quando ero studente all'Università di Torino e leggevo di lei, delle sue recite, delle sue battaglie; fin da quando incontrai per la prima volta la raccolta dei suoi scritti e quelle sue pagine di una bellezza così amara e di una cattiveria così disillusa ma ancora rabbiosa da lasciare il segno.

E' con grande pudore che mi rivolgo ora a lei con questa mia lettera: come un gesto -troppo a lungo rimandato- di gratitudine, innanzitutto. Un gesto dovuto, credo.

E mi rivolgo a lei come maestro appunto, con un'espressione che certo oggi suona, alle orecchie del nostro mondo che si crede così adulto, così brillantemente abile a farsi da sé, così libero dal passato, suona, dicevo, strano, carico di non so che di vetusto e di scomodo. Mi rivolgo a lei, rivendicando così il diritto da parte di ciascuno di scegliere i propri maestri ed affermando la responsabilità della scelta anche quando questi siano lontani nel tempo o nello spazio.

A distanza di un secolo e mezzo dalla sua morte, devo constatare che il suo magistero, se si può dir così, dura ancora. Ed è confortevole poterlo ammettere.

Ecco, mi rivolgo a lei in un momento di forte disagio per quest'arte fatta Bottega, come lei già avevo denunciato imprecando con rabbia. Un secolo e mezzo fa, appunto.

“L'ignoranza, la trascuraggine del maggior numero degli artisti non sono la causa, ma la conseguenza necessaria dell'abbiezione dell'Arte; dell'Arte, che pregiudizi nuovi, d'ignoranti e di dottori, avarizia e moda gettarono in condizioni tristissime, morali e materiali.

La Bottega! That is the question: qui sta il to be or not to be dell'ARTE”.

E la mia memoria corre immediatamente al brivido che mi gelò il sangue quando sentii per la prima volta Carmelo Bene parodiare l'“essere non essere” dell'Amlito shakespeariano in un “avere non avere” (che citava Joyce, anche se allora non lo sapevo): quel monologo, che una lunga tradizione ha incoronato come il momento di massima tensione drammatica dell'opera, luogo fra l'altro per la grande esibizione virtuosistica dell'attore, era qui rivoltato in parodia, ridotto a una battuta pronunciata stentatamente da un Orazio che stizzito la leggeva da un frammento di copione (quel che restava dell'opera di Shakespeare) e ripresa immediatamente come una eco amara da Bene: “avere non avere”, appunto: that's the question. Ma, insomma, è difficile spiegare a lei tutto quello che è accaduto nel teatro da un secolo e mezzo a lei. Ma lì Bene mi parve suo allievo, fedele allievo. Vorrei dirle: vada a procurarsi il video, vada a quel passaggio e poi mi dica se non è così. “Possibile?” qualcuno potrebbe dire. Un secolo e mezzo e il problema è sempre lì. Certo: è, anzi, sempre più lì e lei già lo aveva già urlato.

“In faccia alla legge, nell'ordine civile, pei governi, pei municipi, pei nobili consorzi e pei barattieri noleggiatori di teatro, il teatro è bottega: lo è anche nell'opinione delle moltitudini, che esigono spassi e sollazzi con risparmio, non educazione dello spirito e del cuore.

L'impresario è il bottegaio, l'artista è merce, e siccome l'artista preso a' capelli dal bisogno, deve poi mutarsi in impresario, le due nature si coniugano e ti danno bottegaio e mercanzia in una sola persona. Ond'è che quel corpo che vedi imbellettato e mascherato sulla scena, ha ‘anima nel camerino del bollettinaio”.

Eppure ci sono differenze di modi, ovviamente. E tutto ha preso le fattezze di ordine naturale: in quanto tale immodificabile dall'uomo.

Sarebbe lungo raccontarle per lettera in che modo. Pensi un po' a questa sola cosa, se riesce ad immaginarsela: qui a Roma dove vivo da qualche tempo, capitale d'Italia, l'amministrazione locale da anni ormai ha scelto una politica culturale che sconcerterebbe lei, maestro, che tanto lamentava l'indifferenza dello stato in questioni teatrali. L'amministrazione pubblica oggi interviene in materia artistica (teatro compreso) promuovendo un certo numero di artisti e di progetti: in cambio chiede un ritorno sicuro di immagine e fedeltà, che

in verità ha sempre chiesto, fin dall'epoca del mecenatismo signorile. Ma ora l'accesso alla cultura della società di massa, un mercato sempre più onnivoro chiede democraticità al prodotto medio (e mediocre) che possa essere compreso dal vasto pubblico dei cittadini, chiede intrattenimento disimpegnato, chiede immediatezza e fedeltà al criterio di naturalezza (alla rinuncia di uno stile che non abbia già un target di pubblico previsto), fedeltà alle regole della spettacolarità, corrispondenza alle leggi del mercato, fedeltà al criterio dell'evento. Mi chiederà: e cos'è l'evento. O meglio, lo sa lei cos'è; ma forse non sa cosa sia la retorica dell'evento che pare avere ubriacato le amministrazioni locali. L'evento è festa. L'evento è la cornice di brillantina che può essere riempita dalle cose più disparate. E' la strategia di promozione dell'effimero. L'evento chiede la presenza dello spettatore, all'evento si deve partecipare, non si può mancare, pena venire emarginati dalla società dei consumatori. In fondo, come dice il senso comune, l'importante è partecipare, o meglio, assistere. L'evento è l'eccezionalità prevista e certificata. Per questo l'evento è qualcosa di diverso dalla novità che per un lungo periodo di tempo è stata l'ideologia di tanto mercato dell'arte. Perché l'evento è qualcosa che un'autorità (e, in particolare, l'autorità per eccellenza: il mercato) ha già catalogato come rilevante, eccezionale, imperdibile. Come un certificato di garanzia sull'esperienza che così viene negata. Non richiede il rischio, l'azzardo. L'esperienza, maestro, è bandita.

L'evento ti suggerisce di essere spettatore passivo: nel suo tratto di merce eccezionale chiede una eccezionale passività. Pensi: quel pubblico che lei avrebbe voluto tanto educare a "pensare" più che a "sentire".

Chiudo dicendole qualcosa che non potrà comprendere: l'evento collettivo trova in un altro straordinario segno dei nostri tempi il suo corrispettivo speculare, nel privato: il reality show televisivo (e anche di questo, se fosse possibile, le direi: se lo procuri al più presto). Ciascuno a casa propria, di fronte allo schermo, a guardare e quasi spiare nella vita intima dell'altro, che non ha nulla di eccezionale e di cui al contrario è ostentata la prosaicità, in una finta immediatezza, in un imbroglio di naturalezza. Tutti contemporaneamente, davanti allo schermo, a spiare, con un piacere a cui manca l'ebbrezza del voyeur solitario, perché sostituita dal conforto di non sentirsi soli, dalla conferma che l'unica cosa condivisibile è il privato, a patto di ridurlo a uno stereotipo già previsto. E di pensarlo non trasformabile.

L'esperienza, maestro, anche di qui è bandita. Non si può vendere. E quasi non c'è più.

L'arte? Scriveva lei "io l'ho cercata a piedi e a cavallo, ho messo gli occhiali, ho domandato a dritta e a sinistra, ma non l'ho trovata". Lei l'ha fatta.

Tornerò a scriverle, tornerò a leggerla, a cercarla (a piedi, a cavallo, con gli occhiali, con la bussola), per la sua rabbia, per la sua lucidità, per i segni che la sua arte ha lasciato.

I miei più caldi e riconoscenti saluti di arrivederci,

Ludovica Riga

Febbraio 2008

A P.,

figlio di Samuel Beckett

“Siccome non possiamo eliminare d’un colpo solo il linguaggio, dovremmo almeno non tralasciare nulla che possa farlo cadere in discredito. Farvi un foro dietro l’altro finché cominci a filtrare ciò che si cela oltre di esso, si tratti di qualcosa o di nulla; per uno scrittore, non posso immaginare oggi una meta più alta. Naturalmente per il momento dobbiamo accontentarci di poco [...]. Agiamo dunque come quel matematico pazzo (?) che usava un criterio di misura diverso ad ogni passo del suo calcolo. Un assalto alle parole in nome della bellezza” (Samuel Beckett, 1937).

Ho riletto queste parole di suo ‘padre’, caro P., tante e tante volte fine quasi a consumarle. Ho letto e riletto anche *L’esausto* di Deleuze che a suo padre è in gran parte dedicato e che proprio a quelle parole fa riferimento. Sono ritornata anche sulle pagine che Antonio Moresco dedicò a Beckett, “manierista del nulla”, nella sua raccolta di scritti dal titolo *Vulcano* del 1999. E qualcosa non mi torna. Fra l’elogio del primo e l’accusa del secondo qualcosa corre infatti a legare le due posizioni ed è un filo rosso che non mi convince.

Ecco, perché mi pare che il fare un foro dietro l’altro di Beckett non miri mai alla dissipazione né sia animato da una tensione all’esaurimento. Mi pare che il movimento che segna i suoi scritti non sia inerziale, non tenda a una fine che non finisce, non sia l’espressione di un manierismo autoreferenziale, né di un gioco a chiudere. Insomma, non credo riconducibile Beckett alla temperie culturale del post modernismo e, caro P., vorrei che non lo si abbandonasse a quella lettura.

Insomma capita a Beckett ciò che capita ad alcuni altri autori del Novecento, di essere cioè sottoposto a una lettura che ne minimizza gli aspetti di modernità (la conflittualità, la contraddizione, il radicamento storico). Al contrario credo che la cifra caratterizzante il suo percorso di ricerca sia proprio l’assalto alle parole, in un atteggiamento agonico con il linguaggio e, attraverso di esso, con ciò a cui il linguaggio rimanda (la storia, la società contemporanee), attraverso la parodia come forma della contraddizione anche quando questa porti all’implosione, alla sottrazione, alla stilizzazione radicale.

Credo che tutto ciò valga anche per l’ultima produzione di Beckett; anche per i *dramaticule* (teatrali e non), di cui lei è un figlio diretto: dalla scrittura ellittica e serrata, dalla parola tronca, spezzata in grido o inghiottita in un singulto, rappresa in un’immagine o, ancora, solcata dal silenzio. In questo Beckett, la cui forma artistica arriva a disarticolare anche le forme da lui frequentate in precedenza e giunge a un corpo a corpo con la lingua nelle sue strutture più elementari condensandosi icasticamente in immagini, ecco anche in questo Beckett la cifra rilevante non è la dissipazione, l’esaurimento terminale, l’autorappresentazione paralizzante: ma piuttosto l’ostinazione e la parodia.

Ostinazione al ricordo nonostante la disumanizzazione delle figure (o voci) protagoniste, ostinazione all’espressione nonostante il radicalizzarsi della ricerca formale, ostinazione a dire attraverso una lingua che rappresenta il silenzio sì, ma che ostacola la propria dissoluzione per la necessità di trattenere immagini e parole che testimonino a qualcuno; ostinazione a stare dentro alla propria condizione paradossale, fino in fondo, anche attraverso la parodia della propria ostinazione.

Una scrittura della *rovina* e della *memoria*: segno di una catastrofe, che è quella dei nostri tempi, della storia del Novecento e del teatro contemporaneo, ma anche *allegoria* che coglie nel passato una virtualità non adempiuta da testimoniare nel presente. Una parola detta in tempi bui, che denuncia e che buca il silenzio e lo fa solo bucando se stessa ad ogni passo, da un lato; ma anche una parola antica che si ostina a dire il proprio lavoro perché pretende qualcuno che ascolti, dall’altro.

In questo Beckett è moderno, della modernità di cui parla Benjamin: i suoi ‘pezzi’, i frammenti in cui la sua scrittura si rapprende fulminea sono le rovine di una storia, che è sì –benjaminianamente- storia di una catastrofe, ma –sempre benjaminianamente- memoria di un compimento possibile seppur per ora tradito dalla storia o incompiuto.

Memoria - la propria, quella di un’umanità intera, quella dell’arte e delle forme attraverso le quali l’arte, anche la propria arte, si è data - smembrata certo, ma che agisce sfidando se stessa a ogni passo, che conosce la propria impotenza e approfondisce le contraddizioni interne al linguaggio artistico-culturale. E che ne fa ciò si *espone* a qualcuno: espone il proprio volto.

In questo trovo fra l’altro che gli ultimi testi narrativi e gli ultimi testi per teatro di Beckett condividano la medesima necessità epico-narrativa e ostensiva al contempo: nell’abdicare completamente da un lato alla tra-

ma dall'altro al dialogo, in entrambi i casi all'accadere intersoggettivo, condividono la stessa urgenza di testimoniare con voce monologante a qualcuno. Mentre il radicalizzarsi della forma espressiva investe parodicamente anche le forme precedentemente frequentate, e un tremito assale la lingua di un tempo, sempre più si rende chiara la necessità dell'ascolto dell'altro. Il monologo in terza persona chiede il testimone.

E sa, caro P., che ho compreso questo quando sono riuscita a farne esperienza, quando alcuni teatranti mi hanno permesso di farla, questa esperienza.

E porto un esempio.

Nello spazio di Carla Tatò e di Carlo Quartucci proprio nei mesi scorsi è stata dedicata all'ultimo Beckett una ricca programmazione. Al piano inferiore, i coltelli di Kounellis disposti in regolare e gelida sequenza su una lastra di grigio metallo che percorre l'intera parete, accolgono chi entra come in uno scannatoio. Due sottovesti femminili (bianca e rosa) appese a un lato richiamano, quasi a contrappunto, una presenza umana tanto conturbante quanto fragile ed eterea. Al piano superiore, l'attrice Carla Tatò, seduta in cima a un cubo nero, sorreggendo come fosse una cariatide con il capo la volta dell'edificio, ripete ininterrottamente le parole di uno dei *dramaticule* beckettiani. Un teatro in esposizione, dice Quartucci, in una sintesi di elementi che appartengono, e non a caso, al lungo percorso artistico dei tre protagonisti: recuperati, rivisitati, riproposti in nuova forma, come scaglie del passato, i frammenti si accostano gli uni agli altri e assumono forma e senso nuovi.

Ne deriva un racconto fatto di lame e di ferite, delle tracce di una grazia negata dalla storia di barbarie; racconto di lacerti della propria storia, richiamati a vivere qui nella brevità fulminante di una sintesi costruita proprio sull'esempio di Beckett. E la voce della Tatò (che dice *Dondolo, Non io*), si fa voce epica, come un messaggero contemporaneo di ritorno da un lungo viaggio, vecchissimo portatore di una sapienza spolpata, arrivato a raccontare per necessità "frammenti di una voce antica in me non la mia" (Beckett) che, sebbene apparentemente così intimi, non appartengono più a un soggetto singolo, a "questa puttana di prima persona" diceva Krapp ("non dirò più io, non lo dirò mai più, è troppo stupido" -l'*Innominabile*). Una recita con coturni e maschera di una memoria frantumata. Il racconto si disfa allora in ritmi spezzati, sconnessi, procede per accumuli sonori, impennate di violenza, parole ingoiate e poi sputate, in una coazione a ripetere. E cosa narra? La storia di lacerazioni e di dolori, di perdite e di amori spezzati, di un passato che compare e scompare dalla vista, di un possesso impossibile, di silenzi e, insieme, di una ostinata necessità di raccontare. E narra attraverso il prosciugamento e la disarticolazione delle forme già frequentate (come in Beckett, appunto): storia di rovine, certamente, ma cariche di memoria, in una lotta contro la dissipazione e contro la distrazione, contro la chiacchiera e l'oblio. Anche contro la dissipazione del linguaggio, anche contro se stessi.

Dopo *Non io e Dondolo*, è stata "messa in esposizione" *Catastrofe* fulminante allegoria meta-teatrale oltre che intensissima denuncia della catastrofe contingente. Certo lei lo sa bene perché ne è il protagonista. E sa che R. (il regista) con forza crudele mira a sbiancare tutto e a costringere lei ad una spudorata nonché crudelmente vera esposizione di te stesso. Ne deriva non una grande opera di regia, bensì un semplice 'mozzicone', dice Quartucci, un frammento d'opera. E' l'esposizione di un *mozzicone* dunque, nel quale sta tutta la verità di un'arte che dice infine con la sola espressione del volto dell'attore il suo urlo di denuncia. E di vita. Perché lei (che Carla Tatò muta sul cubo nero impersona), al quale sono stati negati parola e gesto, progressivamente sbiancati, ma non il volto (quel suo volto che prima che si spengano le luci richiama l'urlo silenzioso di Munch), è l'attore che urla privo di suoni e parole.

"Non c'era altra soluzione. Per tirare avanti intendo. Non sarei riuscito ad attraversare la terribile, caotica meschinità della vita senza lasciare una macchia sul silenzio". E ci vuole un volto per macchiare il silenzio. E un testimone che veda, uno che ascolti. E lo spettatore infatti, costretto anch'egli da una vicinanza quasi intima in uno spazio volutamente ristretto, è obbligato a sentire, a vedere. Ad avere anch'egli un volto.

E, sa, credo proprio che includere in questi "mozziconi" teatrali la necessità dell'ascolto, che è parte in causa dell'espressione, anzi senza il quale il dire stesso si sfalderebbe nell'insensatezza (questa sì terminale), significa ostinarsi a porre la domanda sul senso, anche di quel dire. Ed è qui fra l'altro che mi pare si rintracci la non residualità della scrittura di Beckett: questa ostinata necessità paradossale di dire di fronte a qualcuno non è arrendersi all'impossibilità. E' anche l'ostinazione della necessità dell'ascolto, a dire 'male' in presenza dell'altro, a un'arte (quel volto finale di P) che possa ancora essere una denuncia degli orrori del mondo attraverso la denuncia della condizione paradossale in cui tutti ci troviamo, costretti a percorrere di volta in volta le contraddizioni che il sistema presenta, consapevoli della nostra illibertà ma anche della non chiusura

dei giochi.

Per macchiare il silenzio e non per dissiparsi.

Ecco tutto questo per dirle che a teatro (in questo strano teatro che forse non è più tale) quelle rovine vivono, ancora, ostinatamente. E così l'*assalto alle parole in nome della bellezza* proposto da Beckett può continuare, ostinatamente, a patto di passare a contrappelo non solo la storia ma anche, e senza tregua, se stessi e la propria forma espressiva. E qualcuno ostinatamente può ascoltarlo.

Poco o molto che sia questo ancora, poco o molto che filtri attraverso la scrittura di Beckett e della scena, è il poco (o molto) da cui partire per cercare, ancora. Qualcosa da ereditare per stare *dentro* la storia. Perché la storia non è finita.

Grazie, P., per il tuo urlo silenzioso,

Donatella Orecchia

Aprile 2008

incontri

A colloquio con Claudio Morganti

Abbiamo incontrato Claudio Morganti al Castello Pasquini di Castiglioncello, dove si trovava con il “Liberio Gruppo di Studio d’Arti Sceniche”. Voluto e coordinato da lui stesso, che ha chiamato a partecipare una ventina di teatranti di diversa provenienza ed esperienza, il Liberio Gruppo s’incontra da ormai tre anni con regolarità per studiare e confrontarsi sull’arte dell’attore. E’ questa una delle vie che Morganti percorre oggi per continuare la sua ricerca e verificare, nel contesto di un laboratorio permanente, la sua esperienza artistica di teatrante.

Il suo lavoro d’attore, come risulta chiaro anche dal colloquio che segue, si muove negli ultimi anni sempre più in clandestinità: perché il teatro è cosa fragile. per pochi, da custodire e da proteggere. E si muove nell’approfondimento di alcune privilegiate direttrici di ricerca: da un alto, il concetto di movimento, inteso nella sua dimensione astratta (non naturalistica, non rappresentativa e non mimetica) volto a un teatro, appunto, non naturalistico sebbene attento alla realtà, non mimetico bensì analogo alla vita, non rappresentativo bensì concretamente vero nell’atto della recitazione; dall’altro, la lettura come forma di teatro che indaga e rende conto delle dinamiche drammaturgiche del testo attraverso la sola parola detta.

I suoi ultimi lavori in scena testimoniano di questa vivace ricerca e di una singolare indagine di quale sia oggi il luogo del teatro e la sua necessità che, come da sempre nel percorso artistico di Morganti, si colloca politicamente nella contemporaneità. In un momento come quello attuale in cui è messa in questione l’idea stessa di teatro, schiacciato dalla potente e pervasiva macchina dello spettacolo, l’ostinazione di Morganti nella ricerca dello specifico dell’arte attorale e il suo indagare con costanza e pazienza sulle strutture del proprio linguaggio è un esempio tanto raro quanto prezioso di resistenza combattiva e vitale del teatro di oggi e della sua, seppure clandestina, necessità.

Al colloquio ha partecipato in vigile, partecipe e per lo più silenziosa presenza, anche Rita Frongia, che del percorso di ricerca di Claudio Morganti negli ultimi anni è compagna strettissima e complice.

Più di una volta in questi ultimi anni tu hai sostenuto che questo è il tempo per i teatranti di essere carbonari, di vivere cioè nella condizione di clandestinità. Ecco, inizierei proprio di qui, cosa intendi con questa espressione?

Ascolta, è una questione che riguarda la bilancia. Si tratta di un necessario bilanciamento. Quando sopra il piatto viene messa troppa roba, bisogna mettere qualcosa dall’altra parte. In un tempo in cui non si ha più neppure il sentore di che cosa sia la parola *teatro*, non si fanno differenze fra teatro, spettacolo, testo, drammaturgia ... tutto risulta uguale... allora la clandestinità, così teorica, diviene una necessità. La carboneria è qualcosa che io associo all’essenza stessa del teatro. Qualcuno poi potrebbe dire: ma allora il teatro per te è una cosa di élite? Certamente. Perché non è lo *spettacolo*: lo spettacolo è per tutti, il teatro evidentemente non è per tutti. E’ nascosto. Nessuno sa cos’è, ma neppure chi lo pratica ha poi le idee così chiare su quale differenza ci sia fra teatro e spettacolo

Questo che dici era già vero quando hai iniziato trent’anni fa oppure qualcosa è mutato e dunque oggi la questione della clandestinità si fa per te più urgente e, direi, necessaria?

Il contesto è cambiato. Trent’anni fa non c’era questa necessità di dare un nome alle cose. Non dico specificare, precisare... C’è differenza fra la parola *cinema* e la parola *teatro*? Certamente! E allora perché non si fa differenza fra *spettacolo* e *teatro*? *Spettacolo* è una definizione generica, larga... Il *teatro* è un’altra cosa: il teatro è piccolo, è fragile, delicato, è una cosa che va protetta, che va tenuta al riparo dagli sguardi indiscreti. Per questo parlo di carboneria.

Che cosa è dunque cambiato? Perché qualcosa dai tuoi esordi agli inizi degli anni ottanta a oggi è cambiato, giusto?

Oggi tutto viene chiamato teatro. Sui palcoscenici ci vanno tutti. Questa non è una polemica contro i mestie-

ranti del teatro, gli impiegati del mestiere, che danno vita a spettacoli privi di vita... e dunque niente teatro. Questo è un momento in cui io mi sento di onorare persino costoro, perché sul palcoscenico c'è ben di peggio... Ma poi, voglio dire, la cosa bella del palcoscenico è anche questo fatto: che lì sopra ci può andare chiunque: non è vietato a nessuno. Ma non è neppure tanto il fatto che ci vada il politico a fare la sua campagna elettorale o il filosofo a parlare.. non è neppure questo. E' proprio una questione di termini, di parole, di significato e dunque di essenza. Se parliamo di teatro dobbiamo sapere a cosa ci riferiamo. Per esempio, dire: "Io faccio uno spettacolo". Ecco, non dico più così oggi, non voglio più dire così. Fino a 5 o 6 anni fa dicevo "faccio uno spettacolo". Oggi cerco di non usare più questa parola: parlo di lavoro. Innanzitutto chiamo tutti i miei lavori "studi", in onore a Vachtangov. Se fossi un presuntuoso potrei chiamarli opere, ma non più spettacoli. Spettacolo riguarda quella questione, paradigma, pianeta... chiamalo come vuoi .. una geografia, un territorio che ha a che fare con il mercato. Mentre il teatro non ha a che fare con il mercato. Poi necessita di entrarvi in contatto, per il semplicissimo motivo che, se muoiono di fame le persone, il teatro non si fa più. Ma solo per quello.

Senti, hai accennato a Vachtangov, che so essere un riferimento importante nel tuo ultimo percorso di ricerca. Perché proprio Vachtangov?

Un po' è colpa mia, ma non me la prendo proprio tutta. Debbo dire che non è molto tempo che ho incontrato, se si può dire così, perché è molto difficile incontrare Vachtangov, esiste molto poco qui di lui. A noi mancano moltissime cose: incominciamo ad avere qualcosa di più su Mejerchol'd, figurati. Eppure sarebbero dovuti andare di pari passo Mejerchol'd e Stanislavskij, no? E invece noi abbiamo eletto uno e non l'altro, che in qualche modo si contrapponevano. Uno è diventato ricco e famoso e l'altro no. E' questo che ci interessa? Si omette poi ad arte tutta la parte finale dell'esistenza teatrale di Stanislavskij in cui in cui in qualche modo Stanislavskij ha rivisto tutte le sue posizioni, e non solo l'ha riviste, ma perfino rinnegate.. In Vachtangov il concetto di laboratorio è urlato con una forza impressionante, come luogo di studio senza altre finalità che non siano quelle personali degli attori ai quali interessa studiare e dove non v'è il minimo contatto fra quel che si fa e quel che si vede: perché non si vede nulla. Il laboratorio è un luogo chiuso, è un luogo al riparo ancora una volta da sguardi indiscreti. Il laboratorio apre uno spiraglio nel teatro e dice ora mostriamo qualcosa. Una piccola apertura, un piccolo spazio, non per tutti, solo per chi è inderogabilmente spinto lì. Non è un luogo per curiosi. Lo spettacolo è per curiosi.

Un laboratorio d'attore, giusto?

Ma sennò, come altro si può fare teatro? Non vedo come si possa pensare a un teatro che non sia fatto d'attori. Gli attori sono l'elemento più prossimo all'eventualità che il teatro si manifesti. Puoi provare a togliere qualche elemento: cosa posso levare senza precludermi la possibilità che un teatro possa eventualmente accadere? Puoi levare tutto meno che gli esseri umani.

Il laboratorio di per sé non affronta il problema del pubblico. Com'è allora che in questi anni il gruppo di ricerca si è relazionato con un elemento che poi in teatro è di fondamentale o meglio essenziale importanza?

Il lavoro che si fa dentro il laboratorio è un lavoro che riguarda i singoli. La presenza del pubblico non si può simulare: o c'è o non c'è. Se non c'è non ci si occupa, se c'è ci si deve occupare. Ma il momento in cui il tuo lavoro è mostrato non ha più a che fare con il laboratorio, ha a che fare col teatro e attenzione perché lì siamo già con un piede nello spettacolo. È per quello che la fascia è molto stretta: dalla fine del laboratorio all'inizio dello spettacolo la fascia è strettissima: proprio quello lì è lo spazio del teatro. Per quello che è delicato e ha bisogno di protezione. E' una linea di confine.

E' possibile dire così, che nel laboratorio ci si prepara a tutelare quel piccolo terreno in cui poi forse il teatro accadrà e ognuno lo farà per conto suo?

Beh, sì, in qualche modo sì. Da una parte è questo, dall'altra però può essere molto pericoloso perché può disabituare... Ma poi questo è un falso problema: come fai tu, se sei un attore, a disabituarti quando sai bene che il nocciolo del lavoro accade se deve accadere solo davanti a un pubblico? Non lo puoi scordare. Quel che fai in un laboratorio è tutt'altro da ciò che fai su un palcoscenico con il pubblico. E' una palestra in cui si allena lo spirito.

In questo laboratorio si sta affrontando un 'luogo drammaturgico' particolare che è il Woyzeck. Ci vuoi dire qualcosa in proposito?

Si tratta di fare qualcosa per potercisi permettere di studiare e non il contrario. In genere si studia per poter fare. Il teatro di rappresentazione fa questo. Pensa di fare un'analisi del testo, quelli più scrupolosi e coscienti studiano il testo, il contesto, la storia... tutto finalizzato alla rappresentazione. Lo studio serve per poter fare. Ecco, il mio percorso è molto diverso. Mi interessa capire. Tutto ciò che faccio è per proseguire il mio studio, per verificare alcune cose o per potermi distrarre dallo studio. Ciò che si fa è per poter poi studiare. Nel caso specifico di *Woyzeck* la questione è molto semplice: quali, quante sono le vie possibili e i mezzi per poter studiare *Woyzeck*? Sono infiniti. Allora, in questo momento, mi interessa considerare la questione a partire dagli incontri fatti già l'anno passato, mi interessa capire quanto sia astrabile il gesto per noi che facciamo la prova. Quanto è possibile che il movimento, seppur nell'astrazione antirappresentativa e nel distacco emotivo, possa essere indicativo di un processo teatrale, di qualcosa cioè che ha a che fare direttamente con la realtà, anche se non è la stessa cosa. Il teatro è analogo alla vita, non è la vita. Questa è una cosa che mi interessa verificare. Dunque è come se questa indagine sul movimento astratto fosse una lente per guardare *Woyzeck*. Un'altra possibilità è capire quanto un incontro di ordine teatrale possa essere più da ascoltare che da vedere: e allora si tratterà di indagare gli impasti sonori, i tessuti timbrici a partire da una lettura del *Woyzeck* con suoni. Sono questi modi per indagare contemporaneamente e il nostro mestiere e nel caso specifico un testo come quello di Büchner. Che è un testo che mi piace frequentare, mi piace stare *in* quelle pagine.

Perché proprio Woyzeck?

Perché in questo momento è così... Non si può spiegare perché, è uno dei primi amori, è un amore di gioventù. Quando ci si accosta al teatro giovani e incontri alcuni testi che per te sono nuovi... prendi degli schiaffoni. A me è successo con Beckett, con Büchner e con Shakespeare molto molto tempo dopo.

(interviene Rita Frongia) Ti ricordi che a un certo punto dovevamo proseguire il lavoro di riscrittura abbiamo poi scelto il *Woyzeck* per la forza della drammaturgia, tanto forte che apre, apre continuamente.

Non parlo di testo, ma di drammaturgia

Drammaturgia è un termine ambiguo. Nel senso comune drammaturgia è il testo drammatico. Invece qui stiamo intendendo altro.

Diciamo che un testo non è nulla, mentre la drammaturgia può essere una benzina formidabile, è ciò che muove, che suggestiona. Pensa a un attore canonico, quello non propositivo, non creativo, quello che dice "Che c'è da fare. Che parte? Mi piglio il copione mi sottolineo con l'evidenziatore giallo le mie battute e mi preparo per dirle". Ecco un attore così con che cosa ha a che fare? Con le parole. Ma se il testo è privo di drammaturgia quell'attore è perduto. Ha bisogno di un regista che gli dica: no, un po' più così, o così. La drammaturgia è quella che, grazie al cielo, quando c'è, ed è forte, toglie di mezzo il regista, lo leva dai coglioni. Un attore sta con la sua drammaturgia che gli dice cosa deve fare e come. Il testo non gli dice nulla.

Tanto che l'attore può avere la libertà di cambiare tutte le parole...

Esatto. E' quasi un dovere dal momento che le parole le deve dire lui e non chi le ha scritte. E' assurdo: io scrivo delle parole, e me ne assumo il carico, però non sono capace a dirle e le deve dire qualcun altro. Però le deve dire come penso io. E no! C'è qualcosa che non va. Allora dille tu! Eh, no, non sono capace. E allora falle dire a quell'altro. Ma è quell'altro che le dice: e allora le dirà come vuole lui. Le deve dire quell'altro.

... Insomma mettetevi d'accordo! I figli crescono, se ne vanno per il mondo si rendono autonomi.

La drammaturgia è il movimento e il tempo. I testi privi di movimento sono aborti. Non sono nulla.

In questa fase senti una sorta di isolamento nella tua ricerca teatrale oppure senti di essere in qualche modo in compagnia?

E' indubbio l'isolamento. Ma ci tengo a dire che a nessuno fa piacere emarginarsi. Dunque chi è emarginato è stato emarginato e non si è emarginato. Se il perseguire il tuo lavoro assolutamente come tu intendi perseguirlo determina un'emarginazione.. allora dici: va beh, sei tu che vuoi lavorare in questo modo... Ma un artista può lavorare in un modo diverso dall'unico modo in cui può? L'isolamento esiste: da una parte è piace-

vole perché ti evita la frequentazione di certe nicchie ambienti che ti sono estranei. Per esempio: in tutti questi convegni che fanno di teatro a me mi avessero mai invitato una volta! Ma poi in questi convegni, in cui si dovrebbe parlare di teatro, si parla di soldi. E dunque io sono ben felice di non andare. Non sono luoghi in cui trovo il mio interesse. Da una parte il tuo modo di lavorare ti determina dunque un po' di vuoto intorno. Ma non è voluto. Il tuo desiderio sarebbe che più e più persone avessero il tuo modo di lavorare. E in verità ci sono. Voglio dire che sento di avere dei compagni di percorso: vicini o lontani, con cui ho a che fare direttamente o con cui non ho quasi nulla a che fare e ci si fanno baci e abbracci quando solo ci si incontra. Non sono, non siamo, soli. Siamo *isolati*, ma *non soli*.

Ps. Al termine del colloquio con Morganti, non ho potuto fare a meno di andare a rileggere e riascoltare questo bellissimo pezzo di Antonio Neiwiller dal suo *Per un teatro clandestino* del 1993. Vi si respira un'aria simile. E non a caso. Ricordo che qualche anno fa, in occasione di un'iniziativa in memoria di Neiwiller ('Non ho tempo e serve tempo' a Macerata), Claudio intervenne per pochi minuti con una testimonianza che, nella sua essenzialità, restituì il senso del suo legame profondo con Neiwiller, di una ricerca sostenuta da un rigore e una tensione etica fortissimi: nei momenti di difficoltà pensare ad Antonio gli aveva sempre restituito la voglia di continuare a fare teatro. Isolati, appunto, ma non soli.

A cura di Donatella Orecchia

da *Per un teatro clandestino*, 1993

“E' tempo che esca dal tempo astratto
del mercato, per ricostruire il tempo umano dell'espressione necessaria.

Bisogna inventare.

Una stalla può diventare

un tempio e

restare magnificamente una stalla.

Ne' un Dio

ne' un'idea,

potranno salvarci

ma solo una relazione vitale.

Ci vuole

un altro sguardo

per dare senso a ciò

che barbaramente muore ogni giorno

omologandosi.

E' come dice un maestro:

“tutto ricordare e tutto dimenticare”

Febbraio 2009

Conversazione con Andrea Cosentino

Abbiamo incontrato Andrea Cosentino, attore-autore che si definisce indipendente e persegue la propria indipendenza realizzando un teatro che programmaticamente si distanzia dalle logiche del sistema teatrale, dalle compartimentazioni di genere e quindi di mercato. Una posizione ai margini, scomoda, sghemba, come lui stesso ha rimarcato più volte. Con i suoi spettacoli più recenti - *L'asino albino*, *Angelica* e *Antò le momò* - Cosentino ha creato un teatro assolutamente originale, dove l'agire scenico, erede della migliore tradizione del teatro d'attore italiano, si coniuga con una drammaturgia che si ripositiona continuamente nel presente, riflettendo e operando criticamente sui meccanismi stessi della rappresentazione. Sul palcoscenico, solo, l'attore diventa un vettore capace di attraversare, interrogarsi e smontare con crudeltà sottile e con tragica lucidità le mistificazioni e l'ideologia dello spettacolo contemporaneo. Il suo teatro rimastica voracemente il teatro stesso e con esso il cinema e soprattutto la televisione, che diventa sulla scena un oggetto concreto che incornicia l'agire dell'attore, ma anche un orizzonte ultimo e ineludibile, simbolo tangibile e spesso risibile della definitiva deriva del nostro attuale panorama culturale e sociale. Un teatro di idee, di pensiero, autoriflessivo, che mescola comico e tragico non rinunciando ma piuttosto coltivando il suo specifico di accadimento reale in presenza di un pubblico. Porgli alcune domande ci è parso il modo migliore per dar conto di un percorso artistico rigoroso che vive in tutti i quei luoghi in cui è ancora possibile rimarcare l'inattualità del teatro verificandone al contempo l'autentica forza eversiva.

Quella che segue è la trascrizione di una conversazione avvenuta a Roma il 3 aprile 2009.

Prendo spunto da quello che talvolta è stato scritto su di te. Qualcuno ti ha definito postmoderno. A me pare che questa definizione, o etichetta, non renda merito di un percorso che certo parte dalla presa d'atto di una sorta di azzeramento culturale e sociale, di una perdita della memoria, di cui il postmoderno è espressione, ma che poi vuole stare dentro questa realtà, per guardarla dall'interno criticamente e lucidamente. È come se dicessi un po' rabbiosamente «noi siamo qui». Un'ottica che mi pare si distanzi dalla leggerezza ironica, dal gusto vagamente compiaciuto dello svelamento dei meccanismi. Non prendi le distanze, non ti chiami fuori, direi piuttosto che prendi una posizione netta.

Il postmoderno non so neanche bene che cosa voglia dire, sì certo, mi sono letto tanti anni fa Lyotard, la fine delle grandi narrazioni, ma insomma quando parliamo di azzeramento, soprattutto per quanto riguarda il discorso sulla memoria e gli usi e abusi che se ne fanno, mi pare che dovremmo essere sufficientemente lucidi da capire che anche dell'azzeramento si può e si deve fare un'analisi e al limite una storia, se non vogliamo rimanerne azzerati a nostra volta, incantati e impotenti. Quello che mi interessa è che Pasolini quarant'anni fa parlava della fine di un modello sociale e antropologico, della fine di qualsiasi cosa e oggi, quarant'anni dopo, siamo qui a dire le stesse cose, come se fossimo ancora in quella dimensione di passaggio. Invece mi sembra evidente che non è più così, anche se di questa evidenza io ne faccio un'ipotesi poetica piuttosto che sociologica - che ovviamente non mi compete. Non possiamo dire che siamo ancora in quella dimensione, eppure sembra che siamo sempre e ancora lì a parlare della necessità di recuperare le radici, di salvaguardare le tradizioni e la memoria. In *Angelica* in particolare, il mio punto di partenza poetico è quello di dire che il passaggio c'è già stato, che siamo già dentro la finzione, dentro un racconto, o meglio un codice di rappresentazione della realtà, assolutamente mistificato. E il mio tentativo è a mia volta di disarticolare, demistificare questo codice. Non so se questa sia una posizione postmoderna, immagino di no, almeno non in senso stretto.

A me superficialmente il postmoderno oggi fa pensare a un genere, così come ormai la sperimentazione, la ricerca e tutti questi termini che si usano nel mio, nel nostro settore, nel nostro marketing teatrale. Non so, ma direi che questo accade da tempo, non so se siano mai stati qualcosa di diverso da un genere. Dire che la ricerca è un genere è abbastanza triste, ovvero vuol anche dire che non c'è nulla da cercare. E quindi il mio voler essere al di fuori dei generi è esattamente questo, cercare di piazzarsi nel presente, di interrogarlo, senza ricorrere alle risorse del genere "teatro sperimentale". Al suo dover essere per definizione originale, o giovane, o provocatorio. O peggio pluricodico, laddove per me la sfida non è trovare nuovi codici e linguaggi scenici o attoriali per attualizzare il teatro, o tirarlo fuori dalla sua fatale obsolescenza, quanto usare il teatro,

la sua incodificabilità residuale, al limite proprio la sua inattualità, per disarticolare i codici delle rappresentazioni del presente.

Quello che a mio giudizio è sorprendente nel tuo lavoro, quello che è così raro a trovarsi, è la tua capacità di parlare di questa condizione, che non è la condizione postmoderna, ma forse è in qualche modo il suo superamento, quello che ne è rimasto, il "post postmoderno". Hai trovato un modo di parlare di questo momento, riesci a portare in scena uno spaesamento culturale che però non è quello di Pasolini, è quello che Pasolini non ha visto.

Ma questa è una considerazione sulla quale ho ben poco da aggiungere.

E no, invece vorrei che mi dicessi da dove è partita, come ci sei arrivato.

Nel libro, che in realtà era la mia tesi di laurea riveduta e corretta, *La scena dell'osceno* [ed. Odradek, 1998], nell'introduzione ci sono delle considerazioni. Di quelle che poi dopo quindici anni ti fanno sentire ancora fondamentalmente coerente con te stesso... Lì facevo una polemica magari un po' ingenua, un po' campata in aria, ma nella cui sostanza mi riconosco ancora, contro il postmoderno.

Ovvero rivalutavi il moderno?

Beh, forse. In realtà tentavo di rivalutare i residui che il moderno non aveva saputo assorbire, in particolare le culture subalterne e quello che chiamavo il "teatro che non fa testo", per giocarli contro il postmodernismo come fine della storia. In quel libro parlavo di Benigni, dell'improvvisazione, del corpo del comico. E poi all'epoca ero molto affezionato a Bachtin.

Ma oggi non parli mai di carnevalesco.

No, ma ne ho parlato tanto in passato. Ne parlavo così tanto in quel libro che forse a un certo punto mi è venuto a noia il parlarne. Ma è ancora quello che cerco di fare, forse il pensatore che trovo più rivoluzionario è ancora Bachtin. In quel libro confrontavo la concezione del corpo grottesco con quella del corpo postmoderno. Mettevo in contrasto il corpo premoderno, ma in realtà perfettamente contemporaneo, bachtiniano, con quello postmoderno. Contrapponevo in modo forse un po' grossolano questo gusto autocompiaciuto di cicatrizzarsi, di scarnificarsi, di bucarsi, ma soprattutto la nostalgia di irreversibilità e di "evento" del corpo della body-art e della performance, con il corpo grottesco, che è un corpo già di per sé fatto di buchi, che non è mai veramente chiuso, che non ha mai una forma completamente levigata, ma che proprio per questo è sempre gravido: solo ciò che è informe è capace di generazione. Probabilmente io rimango legato a questa cosa qui, sia nel mio modo di stare in scena fisicamente, sia nel mio modo di scrivere. Cerco continuamente di forare e debordare, ma non di forare artificialmente, quanto di vedere e svelare dove e come tutte le forme che si pretendono chiuse, in realtà hanno i loro buchi e le loro smagliature.

Il tuo teatro tratta, svela, smaschera i meccanismi della finzione, e quindi inevitabilmente pone il problema di che cosa sia la recitazione. Mi ha colpito il modo in cui sia in Angelica che in Antò le momò hai stigmatizzato i cascami del naturalismo recitativo, gli stereotipi della recitazione contemporanea. Trovo che sia una lezione perfetta su che cosa è oggi la cattiva recitazione.

Quelli sono contemporaneamente i cliché dell'attore, ma anche del racconto, del modo di raccontare del cinema e della televisione. È un mio modo di parlare del passaggio avvenuto. A suo tempo Pasolini parlava del cinema come linguaggio della realtà, oggi la televisione è andata oltre, in una sorta di inversione e di compimento paradossale di quella intuizione pasoliniana. Nelle recensioni e nelle sinossi di *Angelica* si dice spesso che è la storia di una pessima attrice che cerca di recitare la propria morte e non ci arriva. Ma per me il problema non è tanto che l'attrice sia pessima, ma che ad esserlo sia il linguaggio, quello della televisione, e solo di conseguenza la recitazione. Nella nostra società - sto banalizzando, ma in soldoni questa è la mia ipotesi poetica di partenza - essendoci un rimosso della morte, come si fa a recitare in maniera credibile la morte? Il problema quindi non è che lei sia pessima, è che il suo è un compito impossibile.

Ma questo vale non solo per la morte, ma anche per qualsiasi altro sentimento, diciamo così.

Sì. È un problema di restituzione della realtà. Penso che il linguaggio televisivo non sia più in grado di restituire la realtà, anche perché è proprio il linguaggio televisivo ad averla seppellita. L'ha modellata a sua im-

magine e somiglianza; realtà e rappresentazione si sono rispecchiate e assorbite reciprocamente. Come fai a vedere la realtà se non hai più un termine di confronto, un qualcosa con cui rispecchiarla, che è l'operazione artistica, che in quanto tale deve essere altro dalla realtà? Nel momento in cui la televisione, ma anche il cinema e il teatro da un certo punto di vista, sono diventati specchi omogenei alla realtà, ne sono diventati parte costitutiva, nel momento in cui la realtà nella quale siamo immersi è costituita per la grandissima parte di rappresentazioni, svanisce la possibilità di comprenderla, di fare attrito con essa, di parlarne in qualche modo.

In Anto le momò esiste poi un momento particolare in cui esprimi un sentimento del presente, ovvero quando fai il parallelo tra il Macbeth e la strage di Erba. Il sangue di Shakespeare e il ketchup di McDonald's. Un'impossibilità del tragico che è tragicamente comica.

Sì, ma quella è una gag, prima che una metafora.

Certo, ma qui tu riesci a esprimere forse quello che è l'unico sentimento frequentabile, il grottesco. In un'accezione classica ma anche molto contemporanea, calata nel presente, addirittura nella cronaca. Riesci a costruire un discorso grottesco. E questo mi sembra possa anche riguardare ancora l'attore.

Per me l'attore da un certo punto di vista non fa più problema. Cioè non penso più di tanto ormai alle tecniche di recitazione, alla verità dell'attore, nella mia pratica concreta di attore-autore. L'ultima cosa a cui penso è come recitare. Nel momento in cui sono dentro un lavoro di costruzione dei nessi, di articolazione e disarticolazione di storie e linguaggi, di costruzione delle gag anche, nel momento soprattutto in cui sono davanti a un pubblico che mi restituisce passo passo ciò che gli sta arrivando, e spesso mi spiazza e talvolta mi guida, quello della recitazione non è un argomento che sento di dover affrontare. È una cosa quasi grotowskiana, anche se detto da me può parere assurdo. Quando Grotowski parlava di una via negativa, della necessità attraverso il training per l'attore di liberarsi dai blocchi piuttosto che di acquisire delle tecniche, o qualcosa del genere. Solo che Grotowski era dentro un teatro comunque di regia, dove le distinzioni tra ciò che è dell'attore, ciò che è del testo e ciò che è del regista non vengono mai messe in discussione. Se tu pensi al teatro come un unicum, se ti fai teatro tu stesso, allora non esiste proprio più il problema della recitazione in quanto tale, esiste semmai il problema più ampio ma anche più minuzioso dell'efficacia di uno spettacolo e della vitalità del tuo agire scenico. Io non considero neanche più di fare l'attore in scena, e anche il mio usare sempre di più marionette, bambole, giocattoli, oggetti è una conseguenza di quello che ti sto dicendo. Per me non ci sono i corpi e ancora meno le psicologie dei personaggi o macchiette delle quali mi servo in scena, perché effettivamente non è dei personaggi né attraverso di loro che parlo nei miei spettacoli. È piuttosto come se fossi il regista e il drammaturgo dei fantasmi degli spettacoli che metto in scena davanti a un pubblico. Manipolo i miei spettacoli così come manipolo una marionetta, con la stessa distanza e la medesima partecipazione. Forse l'attualità del mio modo di lavorare, se c'è, è in questo bisogno di rendere partecipe lo spettatore del modo in cui sto costruendo senso davanti a lui usando degli artifici, linguistici o artigianali che siano, pur sforzandomi che questi artifici siano il più possibile capaci di dire qualcosa del reale. Cerco di affondare i miei artigli nella realtà e contemporaneamente ti dico con quali mezzi lo sto facendo.

A questo punto mi viene spontaneo chiederti se l'attore, o meglio quel qualcuno che sale su un palcoscenico, recita, e si prende la responsabilità di dire qualcosa agli altri, ha ancora un ruolo, un senso?

Credo si debba proprio ripensare il ruolo del teatro nella nostra società. A partire dalla sua marginalità, dal suo essere fuori posto, continuamente inattuale, ma questo da sempre. Io ritengo che si debba giocare la marginalità come punto di vista sghembo, possibilità di sguardo altro e non ovvio, ma anche di attrito sulla contemporaneità. Invece il teatro maggioritario, istituzionale e non, in gran parte mi sembra che si crogioli in questa sua inattualità, che se ne faccia scudo, rivendendosela e rivendicandola come eccezione culturale; il solito vecchio ricatto che, magari in forme nuove, ma continua a sfruttare la soggezione culturale da parte di un certo pubblico, che in questo rimane terribilmente piccolo borghese, e al contempo per escludere chi non vuole stare a questo gioco: «Noi siamo inattuali, siamo più avanti o siamo più indietro rispetto alla volgarità del presente, e quindi lasciateci lavorare, non v'impicciate». Come se non fosse il teatro l'unica arte che se non è al presente, semplicemente non è. Per quanto riguarda l'attore in particolare, certo che ha senso, sicuramente. Mi viene di nominare Danio Manfredini, che mi sembra una delle espressioni più alte che il nostro

piccolo teatro di ricerca è riuscito a produrre da un punto di vista attoriale. Io non vado a teatro per giudicare gli attori, la loro bravura, la loro presenza scenica e men che meno la loro tecnica, che non si sa nemmeno più cosa dovrebbe essere. Piuttosto la cosa che ha un senso per me è che ci sia una relazione autentica tra chi mi sta proponendo qualcosa e il chi è, da dove viene, dove vuole portarmi. Il che non significa che io debba conoscerne la biografia o debba essere informato su quella persona. Semplicemente io lo vedo, lo sento se un attore ha una relazione seria, costruttiva e autentica con quello che sta facendo oppure no. La maestria di Dario, ad esempio, è che mi porta in dimensioni spesso estreme, che personalmente non frequento e non frequenterei per indole e convinzioni estetiche, ma che io sento e avverto che lui ha sperimentato e frequentato con intensità. E per questo lo accetto e lo ringrazio. Personalmente cerco di non fare mai il passo più lungo della gamba, quando sono in scena dico e faccio cose che penso di poter fare e dire.

Ci sono pochi artisti che hanno una lucidità, una consapevolezza profonda di ciò che fanno. Penso a quella che definirei una dichiarazione di poetica [Esortazioni. Appunti di viaggio come esortazioni a me stesso pubblicato in www.ateatro.it] e alla corrispondenza che c'è con quello che hai fatto e che stai facendo. Dicevi, tra le molte cose, di voler fare un teatro non classificabile, e dunque non settorializzabile. Io credo che tu ci sia riuscito molto bene, lo pensi anche tu?

Di fondo, penso di fare un lavoro poco digeribile, molto spostato rispetto a come è il nostro sistema teatrale. In questo periodo sono piuttosto ossessionato dal sistema teatrale, da tutte queste cose. Io penso di aver sempre fatto, da vent'anni a questa parte, un tipo di teatro che non aveva un posto dove stare, e questo l'ho fatto programmaticamente, perché era il mio modo per dire «quando ci sarà un posto dove il mio tipo di teatro può stare, vuol dire che il sistema teatrale sta funzionando un po' meglio». È un po' presuntuosa come cosa, però è così: ho rifiutato, nella gestione etica del mio comportamento d'artista, di fare i compromessi che bisogna fare. Ti faccio esempi stupidi, ma in vent'anni di carriera teatrale non ho mai, tranne forse due eccezioni, chiamato un critico teatrale per dirgli di venire a vedere un mio spettacolo. Non ho mai chiamato un organizzatore di un teatro stabile per invitarlo. Perché ho sempre pensato che in un sistema teatrale sano è il critico che ha interesse a cercare me, artista, è l'organizzatore teatrale, che peraltro è pagato per quello, che deve cercarmi. Davvero penso che la cosa più rivoluzionaria e coraggiosa che io posso fare è comportarmi come se vivessi in un sistema teatrale sano. Di questi tempi, vuoi per i tagli allo spettacolo e la recessione, vuoi per le provocazioni di Baricco, si parla molto di queste cose, e si diventa inevitabilmente corporativi. La reazione di noi teatranti a Baricco è andata dal «ma di che si impiccia quello lì» al più tollerante «non si può buttare il bambino con l'acqua sporca». Eppure se vogliamo, come è sacrosanto, continuare ad avere finanziamenti pubblici, dobbiamo accettare e anzi pretendere che i cittadini, diciamo pure gli «utenti» del servizio pubblico culturale che dovremmo essere, s'impiccino e dicano la loro. Non mi interessa dare ragione o torto a Baricco, ma un dato di fatto è che il teatro negli ultimi trent'anni non è stato in grado di autoriformarsi. Ed è allora inevitabile che finirà col farsi riformare - o molto più probabilmente tagliare - dal di fuori, da gente che non lo frequenta o non lo capisce o non lo ama. E però, appunto, in trent'anni noi, quelli che dovrebbero capirlo e amarlo, non siamo stati in grado di autoriformarci, invischiati come eravamo e siamo tutt'ora nei nostri miseri conflitti d'interesse, i nostri scontri di cordata, le nostre leggine *ad personam*, i nostri giochetti di potere. E il fatto che in gioco ci sia un ben misero potere e ancor meno soldi, non rende ai miei occhi meno gravi, semmai il contrario, queste dinamiche. Con questo non voglio fare il discorso del chi è senza peccato scagli la prima pietra. Quello che penso piuttosto è che chi è senza peccato, nel nostro sistema teatrale, non ha proprio pietre da scagliare.

Ma tornando alla domanda iniziale, la risposta è sì, penso e mi sforzo di fare un tipo di teatro che non si sa bene dove collocare, e contemporaneamente sono ancora molto affezionato ai discorsi sullo specifico teatrale, che non è tanto e non solo un problema di linguaggi. Quello che tu uomo di teatro hai in più, oltre alle tantissime cose che hai in meno rispetto all'audiovisivo per esempio, è la possibilità di calibrare le cose che stai facendo rispetto al pubblico che hai davanti. Veramente, in quel momento, non in astratto. E questa è una cosa che non fa nessuno, o forse quasi nessuno. A livello istintivo, a livello di recitazione, lo fanno i comici, per necessità. Io cerco di farlo anche a livello di drammaturgia, progettando spettacoli aperti che hanno bisogno dell'apporto del pubblico per compiersi e darsi senso. E poi ci sarebbe il discorso del modello di spettatore che cerchi. Io vorrei fare spettacoli per un pubblico che va a teatro due volte al mese per esempio, e quella volta che ci va ne vuole uscire felice, e con un carico di cose da ruminare lentamente. È anche per

questo che sto tentando di uscire dai circuiti del teatro di innovazione. Se il tuo spettatore modello è qualcuno che va a teatro tutte le sere, senza neanche pagare, che viene per giudicare il tuo lavoro e confrontarlo con le proprie idee di quel che dovrebbe essere un lavoro teatrale, qualcuno che è un te stesso annoiato – e sto volutamente facendo una caricatura del critico, ma anche del collega – se usi il teatro per giudicare il teatro, ebbene allora davvero il teatro è un'arte troppo marginale e anacronistica perché abbia senso la sua sopravvivenza. Perché non c'è dubbio che in un mondo di storie e di rappresentazioni, il teatro sia un'arte anacronistica. Dal punto di vista della potenza di comunicazione e della capacità di far immedesimare il pubblico, ad esempio. Il teatro di sperimentazione mi convince poco perché, anche nei casi in cui è onesto e approfondito, mira alla ricerca di un linguaggio teatrale attuale. Io non credo che ci sia un linguaggio teatrale attuale, penso che il teatro sia una forma di aggregazione inattuale e quindi il mio teatro è volutamente e coscientemente parassitario rispetto agli altri linguaggi, che sono quello cinematografico e televisivo nella fattispecie. Diventa un modo per smontare, disarticolare i linguaggi egemoni, come avrebbe detto Gramsci. Il mio problema non è costituirmi come attore teatrale, non è inventarmi un linguaggio recitativo teatrale all'altezza dei tempi. Penso che non ci sia un linguaggio teatrale all'altezza dei tempi. È per questo che la ricerca teatrale si avvita su sé stessa e si ipertrofizza nella sperimentazione di linguaggi e combinazioni, che poi al fondo non sono altro che espedienti, continuamente e per definizione nuovi, originali, provocatori. Ma che finiscono per raggiungere solo chi è lì per farsi provocare, dunque un commercio tra adulti consenzienti, assolutamente lecito e magari anche divertente, ma pur sempre un club privé frequentato da persone con gusti omogenei, dove si perde la dimensione potenzialmente pubblica e politica del fatto teatrale. Se guardo al teatro commerciale, invece, è noioso semplicemente perché non è all'altezza di un film che con un linguaggio analogo ti restituisce molto di più. Io affido al mio teatro una missione di decostruzione di linguaggi altri. In questo senso non è un problema per me fare l'attore, io sono solo un vettore, un autore che sta lì a manipolare i linguaggi, le forme di comunicazione e rappresentazione dalle quali siamo continuamente attraversati, delle quali ci nutriamo. Faccio in qualche modo un'operazione di critica, ma non direttamente di critica sociale, ma di critica e decostruzione dei linguaggi delle rappresentazioni sociali.

Hai menzionato i critici. Pensi che esista ancora una critica capace di interloquire con gli artisti?

Se l'artista (uso questo termine, ma mi vergogno molto a definirmi tale) deve inseguire il critico per farlo venire a vedere i suoi spettacoli, è chiaro che il critico a sua volta si aspetta un teatro che in qualche modo gli confermi il suo ruolo. Non ci si spiazza più. È sistemico. Penso che oggi l'arte debba essere critica, e che la critica sia una forma d'arte: se il mondo è una costruzione rappresentativa allora l'arte per parlarne deve in qualche modo assumere anche una capacità di articolazione critica. Per riprendere il discorso su Pasolini, fino a lui il mondo stava scomparendo ma esisteva; siccome oggi il mondo non esiste più – sembro Baudrillard, ma non è quello che voglio dire – allora i critici che parlano di teatro e i teatranti che parlano ai critici non parlano più di niente se non di loro stessi. E la critica perde funzione, perché la critica dovrebbe usare gli spettacoli, l'arte per parlare del mondo. È una cosa semplice, se la critica non fa questo non ha veramente senso. Se la critica usa gli spettacoli per parlare agli artisti di loro stessi, a chi importa tutto questo?

Il montaggio è un tema che ritorna nei tuoi spettacoli, in Angelica in particolare. È il diabolico marchigiano, è il meccanismo da rivelare e da smascherare in quanto strumento principe della rappresentazione e della mistificazione. Ma il montaggio è anche una pratica drammaturgica, che ti permette di operare in una logica non narrativa bensì conflittuale, attrazionale. Ma quando si parla di te, dei tuoi spettacoli, la frammentarietà viene talvolta percepita come una mancanza e non come un'operazione intenzionale, volta a creare dei cortocircuiti, dati dalla mancanza di raccordi, a dar vita a un senso terzo che nasce dall'incontro non consequenziale e logico di pezzi separati.

Certo, pensa che c'è chi ha detto che ero un narratore mancato, perché non riuscivo ad organizzare una storia. Quando erano in auge i narratori, io potevo passare per quello che «non ci riesce tanto a raccontare delle storie, ci sta a prova'...». Un critico che vide un mio spettacolo, *L'asino albino*, ne scrisse come di una narrazione sociale che però non era abbastanza impegnata da poter essere “necessaria”. Naturalmente uno è libero di leggere come vuole ciò che io faccio, e se questo hai letto, *mea culpa*, nel senso che io quella sera e per quel critico (di cui sono responsabile come di qualsiasi altro spettatore) non sono stato in grado di far passare quello che stavo cercando di fare. Però da questo punto di vista lo spettatore critico è anche uno dei peg-

giori spettatori che si possa avere o desiderare nella vita. Perché sta lì a cercare di leggere lo spettacolo, a confrontarlo con altro teatro, e non a cercare di usare il mio spettacolo per leggere la realtà. A me questo interessa poco. O sei un critico abbastanza intelligente da fare questo doppio salto mortale, oppure se vuoi uno spettacolo che abbia bisogno del tuo dissezionamento analitico per funzionare allora... Perché poi in fondo è questo uno dei limiti del teatro di ricerca, di sperimentazione, che vive in un abbraccio mortale con la critica. Una critica che spesso vuole un teatro non autosufficiente, minorato prima che minoritario, incapace di avere un rapporto con il pubblico e con il mondo. Per tornare a chi dice che io faccio un teatro postmoderno, banalmente, questo nasce anche dal fatto che io uso le Barbie... Nasce dal fatto che io uso dei materiali che sono classicamente i materiali che usano i postmoderni, anche se io forse ho iniziato ad usarli prima di loro. Però di fondo, se tu usi materiali pop, se usi le Barbie, ma continui a lavorare dentro un circuito protetto, calduccio, se usi un materiale pop per costruire prodotti e discorsi che sono tutt'altro che popolari, allora questa è una contraddizione, la resa di tutto il teatro sperimentale o di ricerca o postmoderno che dir si voglia. Non mi interessa che tu usi i materiali pop se poi i tuoi spettacoli e le tue performance continui a farli e non essere in grado di farli altrove se non nei festival del teatro di ricerca o nelle gallerie di arte contemporanea. Allora tu stai facendo un teatro ancora più di élite del teatro di pseudo tradizione o borghese che pretendesti di superare. Non mi interessa se usi materiali pop e poi metti la maiuscola davanti alla parola teatro: io uso materiali pop proprio per uscire dai teatri, o aprire le loro porte. Io ho usato le Barbie, e le mie Barbie le hanno comprate in televisione, a Mediaset. È una cosa discutibile che ho fatto nella mia carriera, è stata per più ragioni un'esperienza frustrante, però è anche il sintomo del fatto che io con le mie bamboline di plastica, con il mio teatro post-postmoderno e per certi versi anche sofisticato, sono però in grado di dialogare, di entrare in contatto, con la televisione, con ciò che è "veramente pop". Per me questa è la conferma che a mio modo, nel mio modello, per quello che sto cercando di fare, io funziono. Ti faccio un altro esempio, ci sono ormai dei cliché nel teatro contemporaneo, come le musiche di scena: se non metti una Patty Pravo, o musicchette anche più trash nelle tue operazioni culturali, non stai sperimentando. Cosa di più forte e trasgressivo e impegnato di un bel Toto Cutugno a tutto volume mentre in scena scanniamo maiali vestiti con le magliette della Juventus? Non è la scena di uno spettacolo visto, naturalmente, spero non lo sia, ma è un sunto immaginario o un equivalente del sapore di tante cose che vedo. La sperimentazione si risolve spesso in un fatto di contrapposizione di toni, una sorta di ironia leggera o crudele, degli ammiccamenti che alludono a una profondità che però è irrimediabilmente perduta e inattuabile. E in definitiva non è che snobismo. Io mi sforzo di non usare il pop in maniera ironica, perché c'è qualcosa di malato in questo, e di auto compiaciuto, ed è una cosa di cui mi sto rendendo conto sempre di più. È come un tirarsi fuori della mischia, senza neanche avere provato a combattere.

Morganti dice nell'intervista pubblicata su Snova di essere isolato ma di non sentirsi solo. Diresti altrettanto di te?

Isolato lo sono certamente, ma nella pratica della mia emarginazione trovo la forza della mia marginalità, trovo continuamente le mie soddisfazioni, un mio pubblico. E poi per la prima volta inizio a pensare una cosa che non avrei mai potuto pensare fino a qualche anno fa, e che mi rende più sereno. Non meno arrabbiato, ma più coraggioso forse. Se smettessi domani di fare teatro, non ne morirei. Mi sembra un buon punto da cui ripartire.

A cura di Mariapaola Pierini

Maggio 2009

Sei domande a Nevio Gàmbula

Scrittore, critico, attore, *operatore culturale* a tutto tondo. Sardo, si forma a Torino, oggi vive e opera a Verona. Una esauriente e bella biografia ragionata la si può leggere [qui](#). Gestisce un sito unico nel suo genere ([Altrascena](#)), dove raccoglie le più ardite sperimentazioni teatrali e sonore contemporanee, le sue come quelle di altri *cercatori e lottatori* italici e non. Nell'ultimo periodo Gàmbula sta (as)saggiando le potenzialità sonore e vocali di Calibano e quelle musicali e orchestrali di Macbeth.

Soprattutto la voce è la sua croce e delizia, il suo uso come la sua bellezza.

Snova pone a Nevio Gàmbula 6 domande passando dalla sua attività di teatrante al futuro (eventuale) del teatro politico, dal sapere come strumento di lotta fino all'attorialità altra come segno possibile del presente.

Il sapere, la letteratura, la poesia, la narrazione, il teatro, l'attorialità: si tratta di un campo di battaglia? Quali sono le parti che si fronteggiano? E cosa c'è in palio? Chi vince: cosa vince?

Intanto è bene precisare che non esiste alcuna "purezza". Ognuno di noi è inserito in un contesto che è quello che è: per alcuni alienato e alienante, disgregato, repressivo, ma anche contraddittorio e quindi foriero di possibili aperture e tensioni liberanti, per altri il migliore dei mondi possibile. Ogni cosa che facciamo, quindi, ogni specifico che abitiamo, sia esso la letteratura o il teatro, è parte della prassi sociale complessiva e con questa, in un modo o nell'altro, si rapporta. Io non credo che ci sia un obbligo sovra-determinato di porsi contro l'esistente; credo che questa sia solo una delle possibilità. Essere altro, in costante contraddizione con ciò che è, è una scelta responsabile, ma può esserlo anche tenersi in disparte, senza agitarsi in aperta negazione, o addirittura scegliere la comodità dell'integrazione. Ognuna di queste scelte è legittima, e non penso sia sensato voler porre una scelta sopra un'altra, stabilendo magari per statuto quale sia giusta e quale sbagliata. È però vero che nessuna scelta è innocente. Anche chi sceglie il silenzio sta significando qualcosa. Sono le ricadute pratiche di ogni scelta a dover essere verificate. Quali sono le discriminanti? Io mi son dato un sistema di verifica: mi interessa ciò che apre uno scarto, che immette cioè germi di ribellione all'interno di ogni specifico. Sto attento, cioè, alle opere, più che alle intenzioni. Del resto, non è raro imbattersi in opere che, pur nascendo da disinteresse totale nei confronti della contingenza, riescono ad attivare processi di rottura. Così come è facile trovarsi di fronte a operazioni gonfie di una volontà oppositiva, ma che in realtà confermano il sistema formale – e quindi sostanziale – dell'esistente. Per uscire dal vago, e ricorrendo a un esempio tratto da un campo che non è il mio, sono convinto che il romanzo *La macinatrice* di Massimiliano Parente, considerato un autore di destra, sia immensamente più problematico e fuori-norma di *Manituana* dei Wu Ming, autori notoriamente di sinistra. Con la sua struttura eccessiva il primo dà vita a una sorta di «rivolta disalienante», mentre il secondo acquieta la lingua in una linearità sospetta, troppo accasciata sulla lingua media del mercato. In sintesi, dunque, uno dei criteri che uso per misurare il valore di un'opera è la distanza dalle norme. Ce ne sono anche altri, certo. Diciamo che costruisco i miei criteri di giudizio prendendo in considerazione almeno tre dimensioni: 1) come l'opera si rapporta alle altre opere; 2) come i segni sono organizzati al suo interno; 3) come si relazione con l'extra-artistico. Ecco, è da qui che misuro il livello di conflitto di un'opera e non tanto, lo ripeto, dalle intenzionalità dell'autore. Per tornare alla domanda, direi che le parti principali in gioco siano l'esistente e il suo oltre, inteso ovviamente come miglioramento di una condizione. Con l'accortezza però di tenere sempre a mente la verità, direi propria del buon senso, dell'impossibilità di cambiare il mondo con l'opera. «Cambiare la vita» è ancor oggi il problema. Ci si chiede: lo si può fare con l'arte?

Assumendo l'attorialità come una condizione, tra precarietà e attorialità esiste una relazione?

Tutto ciò che fa l'attore è precario, direi costitutivamente precario. Lo è dal punto di vista lavorativo, perché sono rare le occasioni distributive, e in particolare se si sceglie di non fare l'attore "scritturato"; e lo è perché lo spettacolo è effimero, muore nel momento stesso in cui si sta facendo. L'attore non integrato – che per me coincide con la figura dell'*attore-autore*, così come declinata da certa critica militante – è per forza di cose costretto alla precarietà e alla marginalità. Forse si tratta di valorizzare questa inevitabilità, rendendola produttiva. D'altra parte, non c'è scampo: o accetti la posizione defilata cui ti costringe il mercato, o smetti di fare teatro. Non smettere significa andare incontro alla *necessità* del teatro, che non è mai una necessità solo

personale. Ciò porta a un teatro per forza di cose anti-economico, che proprio perché non vincolato ad altro che alla propria necessità di separarsi dall'esistente, può esplodere ricco di verità e di potenzialità liberatorie. Una forma di resistenza. La precarietà, paradossalmente, può fare esplodere le potenzialità del teatro, esaltandone la capacità di aprire varchi nella mente e nella storia. L'attore precario deve fare chiasso per farsi sentire.

Parliamo di teatro politico. Tu ti sei formato nella Torino operaia degli anni settanta. Quanto questo ha influenzato, e se ha influenzato, le tue modalità attoriali e autoriali?

Intanto, mi sono formato sul finire dei Settanta, quando cioè il "movimento" era in fase declinante. Diciamo che ho vissuto la fase più esaltante del mio processo di crescita (18-20 anni) in concomitanza con la sconfitta delle istanze di cambiare il mondo. Quella sconfitta è diventata parte integrante di me, a tutti i livelli. E infatti l'ho elaborata teatralmente a più riprese, e in particolare nello spettacolo [La lingua recisa](#), che è una grande allegoria di quella stessa sconfitta, vista con gli occhi di Calibano, lo schiavo deforme che anima *La tempesta* di Shakespeare, e nella mia versione della [Hamletmaschine](#) di Heiner Müller, dove lo sguardo è quello dell'intellettuale. Una sconfitta senza resa: il corpo in gabbia che non firma il foglio della delazione. La mia attorialità è intrisa di questa volontà irriducibile a non cedere il passo, a non partecipare alle forme del costituito. Ed è per questo che punto tutto sull'eccesso, sul grottesco, sull'esagerazione: direi su uno straniamento portato all'estremo, che è la modalità che mi permette di agire sul palcoscenico la contraddizione. Certo, per tornare alla precarietà di prima, si campa a fatica, e soprattutto oggi dove vige la regola del buon-ascolto. Ma, davvero, non c'è scampo. E allora vale la pena di cercare un modo dignitoso di stare nel mercato senza perdere se stessi: stare dentro la comunicazione ordinaria disponendosi nella forma del rumore.

C'è una necessità di teatro politico oggi in Italia? Il teatro politico di oggi, in Italia, come non deve essere?

Quello di "teatro politico" è un concetto pericoloso, rimanda a pratiche molto in voga negli anni Settanta, che sono fortunatamente fallite. Però bisogna capirsi; a seconda del senso che diamo a quel concetto cambiano le direzioni di lavoro. Un conto è definire il "teatro politico" come un modo di piegare l'attività teatrale alla lotta politica, un altro se invece pensiamo che ogni segno è intrinsecamente politico. Cambia la prospettiva e cambiano di riflesso le pratiche specifiche. Nel primo caso, il segno viene, di fatto, considerato neutro e la politicità deve essere portata dall'esterno; nel secondo, al contrario, il segno porta già dentro di sé un valore "di parte". Il problema è squisitamente teorico. Tentando di risolverlo è gioco-forza affrontare la questione, altrettanto cruciale, della *rappresentazione*. Ora, sono ancora testardamente convinto che non c'è un "fuori" da tradurre (mimeticamente), ma che il "fuori" è già dentro il segno e l'attore fa del suo stesso "dire" l'occasione del suo "stare" al mondo. Ciò permette di accantonare il malinteso della "realtà" come un qualcosa che trascende il segno, che ne sta in disparte e con cui porsi in contatto e "rappresentarla". La "realtà" non ha senso; lo acquista per come la nominiamo tramite il linguaggio: per come costruiamo i «messaggi», direbbe Ferruccio Rossi-Landi. Lo spettacolo è un *ATTO* che istituisce la "realtà", ovvero un suo senso particolare; e qui siamo già dentro una "visione del mondo", una *ideologia*. Ancora Rossi-Landi: si tratta di «respingere come mitico l'impulso verso una realtà con cui porsi in contatto e come metafisica l'illusione di esser usciti fuori da tutte le ideologie». Il senso di uno spettacolo, allora, risiederà certo nella relazione che apre con una situazione umana complessa (creazione, circolazione, ricezione), relazione che potremmo definire storico-sociale, ma soprattutto dalla particolarità dell'organizzazione dei segni: dalla sua "sintassi", per così dire. Ecco, direi che la politicità del teatro è nell'anti-rappresentazione così intesa, più che nel trattare argomenti politici. Questo è uno dei motivi, ad esempio, per cui ho sempre avversato il cosiddetto "[teatro di narrazione](#)" (o "civile" che dir si voglia). Esattamente come l'immedesimazione in altro da sé (Brecht dixit), anche la rappresentazione è impossibile. Il teatro non può che sbagliare mira; e allora, non potendo ripetere il mondo, lo crea ex-novo affinché, tra le sue maglie, si evidenzii il carattere di "prigione" delle convenzioni e la volontà di attraversare le grate. È in ciò, secondo me, il valore ancora attuale di Artaud: nel creare dissonanze istituendo libertà possibili. Ed è in ciò l'unica politicità che mi interessa a teatro.

Carmelo Bene parlando di sé si descriveva come operatore culturale. Da attore a teatrante, da teatrante a intellettuale, da intellettuale a operatore culturale. Ti ci vedi in questi passaggi, in questa ultima definizione?

Sì, anche perché è un modo di fare resistenza allo specifico e uscire dai suoi limiti. È un modo di uscire dalla “solitudine” del teatro. E di stare dentro il contesto culturale. Al di là degli interventi specificatamente politici (ora raccolti nel Capitolo 6, [Scritti militanti](#), del mio [Libro della sparizione](#)), sono solito intervenire pubblicamente su poesia o letteratura in generale, sull’ambito performativo e su altre questioni che volta per volta ritengo importanti. Anche qui, il criterio è aprire falle, immettere germi di negatività, debordare produttivamente il senso comune. E poi non credo ci siano grandi differenze tra il concetto di “operatore culturale” e quello di “militante” ...

Leggendo, sottolineo: leggendo, molto teatro contemporaneo, ho sempre l'impressione che il discorso teatrale stia per saltare via, che sia anzi già saltato via da molto tempo, che le parole e le frasi non contengono quello che c'è, (o ci dovrebbe essere) e che non sempre quindi si possiedono le parole per dire ma che, questo è il punto, in qualche modo questa condizione sia ormai talmente tipica da risultare controproducente. Esiste forse una eccedenza, essenziale e sovversiva, che ancora non si dice, che non riusciamo a dire e che a tutti costi dovremo dire?

Secondo il filosofo Jean-Luc Nancy è nell’*eccedenza* che accade il senso. Per come la intendo io, vuol dire che quel che non si dice, almeno nell’evento teatrale, risiede nel *come* il corpo viene fatto esplodere – risuonare, esprimere, relazionare – sulla scena. E il “come” più adatto è, per quanto mi riguarda, ciò che punta all’antitesi e alla difformità. Se è nel *comportamento*, vale a dire nella condizione della sua esistenza concreta, che si determina l’essenza dell’attore, è nella *dismisura* che si esprime la sua tensione a comunicare una verità “altra” dalle convenzioni. Cosa può dire, l’attore, se non la possibilità di essere altrove? Di abitare, cioè, un luogo diverso da quello istituito, un luogo dove il corpo è fatto deflagrare in senso gioioso e multiforme? Questa è l’utopia del teatro. Non a caso tu, nella domanda, sottolinei che è l’atto della “lettura” che non permette di evidenziare ciò che manca. Nella lettura del testo drammaturgico è omissso il corpo, che è poi la vera sostanza del teatro, la sua unica verità. Ed è il corpo che, dicendosi, può aprire un trauma percettivo. L’*eccedenza* è la possibilità stessa di aprire momenti di crisi, e con ciò stesso di una metamorfosi e di una alternativa all’armonia e alla staticità del determinato. Ciò che dovremmo dire è questo: ciò che non si può dire perché preoccupa; dire con Jolanda Insana:

*«mutilati siamo tutti mutilati
dal supercensore che recide i fili
con i suoi 113 denti
e rumina e si sbrodola stando a custodia
della fogna conservativa di merda e autorità
Cerbera occhiuto e divoroso».*

A cura di Gianmarco Mecozzi

Maggio 2009

note

Anche qui bisogna rifiutare tutto il blocco del problema. (...) Critica della cultura vuol dire rifiuto a farsi intellettuali.

Per un uso nuovo del teatro politico

Molta acqua è passata sotto i ponti. Non è più possibile chiudere gli occhi, per nessuno. L'uso spregiudicato che viene fatto dal capitale della tecnica, del materiale, dei meccanismi dell'arte che fu dell'avanguardia, è ormai sotto gli occhi di tutti. Il recupero dell'insieme delle rivendicazioni delle ultime avanguardie da parte del capitale è un dato di fatto. L'arte, l'ultima arte possibile, con i suoi metodi e le sue infinite varianti, è oggi completamente messa a valore dal capitale.

D'altronde e per chiarezza, fuori dal capitale, come è noto, non c'è nulla. Non si capisce perché, come molti ancora oggi credono e predicano, avrebbe dovuto esserci l'arte. Proprio non si riesce a capire in quale fantasmagorico limbo gli artisti, questi sconosciuti!, debbano vivere o meglio sopravvivere al riparo dalle sporche questioni che attanagliano il resto dell'umanità. L'illusione di un'arte neutra e spirituale è svanita nel nulla da se stessa abitato.

Non esiste oggi chi possa negare l'evoluzione di tutte le arti occidentali nella pubblicità, nella sua funzione economica come in quella propagandistica. Una rimozione siffatta ha valore fino a quando rimane nei binari ambigui dell'ideologia. Sconfinando nell'economia l'arte borghese si è svelata nella pubblicità. Questa è una sfida: aspettiamo al varco gli intellettuali di regime.

A questo non c'è rimedio? Era una condizione implicita dell'arte moderna? Il percorso di tutta intera l'arte occidentale, dal romanzo borghese al cinema industriale, tendeva a questo odierno risultato? L'arte è sempre stata pubblicità? La pubblicità è oggi la forma perfetta dell'arte borghese? La funzione dell'arte, la sua storia e la sua evoluzione, è tutta interna alla storia della neopropaganda neocapitalista? Dipende dal percorso, dalle risposte che si cercano, dalle domande, e soprattutto dipende dall'obiettivo che ci si pone, dipende dal bersaglio che si sceglie, dal progetto che si costruisce. In ultimo e soprattutto: dipende dal punto di vista che si sceglie.

La domanda da porsi dunque non è, e non è mai stata, cosa è l'arte. Questione futile perché posta in maniera errata. L'arte, i suoi meccanismi, la sua funzione, cambiano continuamente. L'arte è una funzione mobile nelle mani dell'uomo; se l'uomo decide di metterla al servizio del capitale, lo fa. Al contrario, all'interno delle condizioni oggettive date, se l'uomo decide di fare un uso rivoluzionario dell'arte, lo fa. Non esiste, non è mai esistita, nessuna autonomia dell'arte.

Non domandiamoci dunque, come fanno gli intellettuali da quattro soldi nei winebar di regime: cosa è l'arte. Sorseggiando finti vini toscani essi hanno già scelto il loro punto di vista. Il punto di vista dell'arte di regime, l'arte pubblicitaria.

Chiediamoci noi: cosa l'arte fa? Quale è l'uso che l'uomo fa dell'arte? Quale è l'uso che il capitale fa dell'arte? Così, se volete, scoprirete anche cosa è l'arte, oggi. A noi non importa perché a noi non serve saperlo; non ci interessa questo sterile sapere fine a se stesso, noi vogliamo fare vivere l'arte all'interno delle contraddizioni capitalistiche, per divaricarle fino a fare sconfinare la nostra attività nella prassi. E dentro a queste contraddizioni aperte, mai così aperte, lavorare con grazia e con forza, concedetecelo, con rabbia e finezza, per modificare il presente, con la prospettiva della costruzione di un futuro. L'arte può avere questa funzione solamente se gli artisti cambiano il loro punto di vista. Da artista a scienziato, da letteratura a scrittura, da teoria a prassi. Da arte pubblicitaria a arte rivoluzionaria.

Dal romanzo al cinema. Isolare la storia e l'evoluzione dell'arte dalle scoperte prima tecniche poi tecnologiche che hanno contraddistinto il secolo appena passato, e che continuano a sconvolgere, seppure in maniera più ideologica, i nostri tempi, è un esercizio che ha senso solamente nella logica della rimozione della funzione sovversiva interna all'attività artistica, ed è un esercizio non a caso caro agli intellettuali di regime. L'ossessiva ricerca alla riproduzione della realtà, caratteristica dell'arte occidentale borghese degli ultimi secoli, nelle sue varianti naturalistiche teatrali come nelle odierne rappresentazioni en plen air televisive, ri-

spondono a una funzione eminentemente religiosa. Questo è stato già dimostrato. Questa funzione, che prima apparteneva al romanzo borghese come alla pittura e al teatro, nel secolo appena finito, è passato prima nelle mani del cinema e poi, come vedremo attraverso alcune modifiche essenziali, in quelle della televisione. In questo passaggio la tendenza residua alla religiosità cede il passo a una funzione eminentemente economica. Già nel cinema, attraverso un movimento dialettico incessante e assai gravido di elementi innovativi, possiamo vedere l'arte attraversata da quella risultante economico/pubblicitaria che è oggi la peculiarità dell'arte occidentale. Dunque: già nel cinema, e precisamente già nella nascita dello Star System americano, vediamo in atto il processo che unisce la messa a valore dell'arte con la funzione di propaganda tipica di quello che ieri chiamavamo spettacolo e che oggi chiamiamo arte pubblicitaria.

Dal cinema alla televisione. Il passaggio della funzione religiosa dell'arte dal cinema alla televisione comporta delle modifiche sostanziale che rendono il processo di inserimento nei meccanismi pubblicitari del tutto spiegato.

La volontà del comando del capitale di gestire un clima di emergenza sociale continuo da una parte, la necessità di sostenere uno stato di crisi economica capitalistica permanente dall'altra, sbilanciano la funzione religiosa dell'arte, già slittata all'interno della televisione, verso una funzione principalmente economica. La repressione interna a questo meccanismo è implicita nel suo uso. L'autoritarismo dell'uso capitalistico della televisione è un dato di fatto. L'arte smette di avere una funzione religiosa, sublima la mancanza di aurea nel dato economico greve, realizza la propria riproducibilità tecnica in una continua illusoria rivoluzione dei suoi elementi, e comincia a trasformarsi in pubblicità. Tutto il processo appare ora compiuto.

Cos'è l'arte pubblicitaria? L'arte pubblicitaria unisce in sé da una parte il recupero della funzione religiosa che fu dell'arte, con una perniciosa tendenza, attraverso una continua glorificazione dell'universo pubblicitario, all'auto-rappresentazione, dall'altra la geniale rappresentazione di se stessa come funzione rivoluzionaria. Queste sono le due caratteristiche che ci permettono di individuare con sicurezza ogni tipo di arte pubblicitaria. Sembra inutile dirlo, ma mai dare nulla per scontato, qui per arte pubblicitaria non si intendono solamente i settori eminentemente commerciali della pubblicità. Arte pubblicitaria è anche, per esempio, il romanzo della borghesia decadente/decaduta, la cinematografia classista e neospettacolare, la programmazione televisiva en plen air. Abituamoci a dare un nome nuovo alle cose. Queste tre rappresentazioni non sono tre rappresentazioni diverse, non fanno parte di tre settori diversi, non hanno nemmeno più protagonisti e attori diversi; hanno la stessa funzione repressiva e autoritaria, tendono alla rimozione rivoluzionaria della realtà e del conflitto, hanno la stessa funzione e sono fatti dalle stesse persone, e quindi sono la stessa cosa, appunto, arte pubblicitaria. Il continuo rigenerarsi dell'universo pubblicitario non risponde più alle regole del mercato capitalistico, per come ci eravamo abituati a studiarlo. Non è un male: la sua apparente assenza di punti deboli è semplicemente la dimostrazione della nostra carenza nella formazione di un vero uso rivoluzionario dell'arte. Non appena arriveremo a costruire nuove forme, nuovi usi dell'arte, allora questa tigre di carta brucerà in un attimo. Bisogna cercare, scegliendo con cura gli elementi che ci servono, stracciando il velo delle nostre ideologie, per trovare, finalmente, quello che vogliamo trovare.

Perché il teatro? Abbiamo già visto come, nel passaggio della funzione repressiva dal teatro e dal romanzo borghesi al cinema, dal naturalismo borghese all'iperrrealismo dell'industria cinematografica contemporanea, il cinema si sia modificato per partecipare alla linea di rimozione assoluta del conflitto autoritariamente e arbitrariamente decisa dal capitale. A questo punto, il teatro, cessato di avere questa funzione, per una logica tecnologica ed evolutiva, avrebbe dovuto scomparire. Di fatto ultimato il suo ruolo che una volta veniva chiamato culinario il teatro per il capitale non ha più un senso. E' abbastanza inutile ripercorrere la storia del teatro del novecento per dimostrare che si tratta in realtà di una storia della crisi del teatro. In pochi sono stati allettati dalla pratica, questa sì feconda, di agire un teatro della crisi. Molti, invece di urlare di gioia per la fine del teatro di propaganda, hanno soffiato di paura per la fine del teatro puro. Ché il teatro che è andato a morire era proprio quello borghese. Quello che rappresentava i suoi marcescenti valori in crisi permanente. E di certo non saremo noi a rimpiangerlo. Il secolo passato è disseminato di tentativi falliti di uscire fuori dalla crisi del teatro. Quello che bisognava capire, e che davvero da pochi è stato capito, è che il teatro cessava di avere una funzione precisa per il capitale e che quindi, per sopravvivere, se davvero bisognava farlo sopravvivere, doveva trovarne un'altra. Non è una questione oggettiva, sia chiaro, si tratta di scegliere arbitrariamente. Il teatro, checché se ne dica nei salotti buoni del teatro d'élite, non è immortale. Esso può continuare a servire il capitale, ritagliandosi uno spazio marginale all'interno della produzione di propaganda pubblica-

ria, oppure può scomparire nel nulla. Oppure: può essere usato in modo rivoluzionario. Dipende da chi lo usa, dipende da chi lo fa. Dipende dall'obiettivo.

Il teatro, nel suo uso eminentemente politico, può possedere una forza esplosiva. Perché è collettivo e anche perché può funzionare dovunque, perché vive nel presente e perché possiede una sua funzione *anti-ideologica*; e per questi motivi è stato a malapena tollerato dai vari suoi padroni che si sono succeduti. Sia chiaro: non abbiamo prove per questo. Bisogna praticare il teatro nella sua funzione rivoluzionaria per conoscere la sua forza. Quello che sappiamo è che l'uso repressivo del teatro è diventato, ai fini del capitale, del tutto marginale. Si è aperto uno spazio che dal novecento in poi è stato occupato da tentativi di ricerca vari e variopinti caratterizzati da un unico risultato comune: il fallimento. Serve una sintesi che dia senso al percorso? Noi pensiamo di sì. Questa sintesi può essere l'uso politico del teatro.

Per un uso nuovo del teatro politico. La possibilità di un uso politico del teatro riposa su due elementi fondamentali: 1. Da una parte è necessario il cambiamento del punto di vista. Non cosa l'arte è, ma cosa l'arte fa. Non teatro per il teatro. Ma teatro per fare. E' ovvio: si tratta di una scelta di parte. Una scelta partigiana, militante. Da qui non si scappa: l'uso politico del teatro è possibile solo all'interno di questo cambiamento di segno. D'altronde il capitale, e i suoi artisti prezzolati, hanno già da tempo operato una scelta precisa. Rimozione, repressione, estorsione: o sei con noi, loro dicono, o sei contro di noi. Noi diciamo: rovesciamo il discorso. Liberiamo definitivamente il teatro dal suo uso capitalistico per usarlo a nostro piacimento. Non sarà facile certo, ma noi non abbiamo mai creduto nemmeno per un attimo che lo sarebbe stato. 2. D'altra parte viviamo una serie di condizioni oggettive che sembrano offrire al teatro, in maniera particolare al teatro, la possibilità di un uso politico. L'isolamento oggettivo di cui oggi, capitalistamente, soffre il teatro, cambiando il punto di vista, ci si offre come preziosa possibilità. Esattamente come oggi è da ritenersi impossibile un uso politico del cinema e della letteratura, un uso rivoluzionario del teatro appare più che praticabile. Non c'è da rimpiangere i bei tempi andati durante i quali il teatro forgiava i cervelli del popolo. Quella era la sua funzione repressiva, quello era teatro borghese, la futura pubblicità. Ora, questo è innegabile, c'è uno spazio in cui lavorare. Uno spazio in cui cercare e una funzione da rovesciare.

I fatti ci dicono che costruire un teatro nuovo oggi si può. I fatti tuttavia non ci dicono che sarà possibile un uso politico del teatro. E non ci dicono nemmeno se questo uso potrà essere rivoluzionario. Nella pratica, e solo lì, ci saranno le risposte che cerchiamo. Un progetto, qui: trasformare il teatro di oggi in teatro politico. Teatro politico di ricerca e teatro di ricerca politica. I tempi sembrano maturi. Per ora, questo è tutto quello che si può dire.

Gianmarco Mecozzi

Quando da una parte troviamo quelli che dicono: domani scoppia tutto e il vecchio mondo crollerà, e dall'altra parte quelli che dicono: per cinquant'anninon si muoverà niente, e i primi sono smentiti dai fatti e i secondi hanno ragione, - noi qui stiamo con i primi, noi qui dobbiamo stare con quelli che sbagliano.

Marzo 2008

VISIONI

lettere

A Ermanno Olmi

Caro Olmi,

ho avuto di recente il piacere di vedere il suo ultimo film, Cento chiodi.

Di fronte a maestri che hanno tale sapienza del proprio mestiere e che hanno fatto un pezzo della storia del cinema italiano degli ultimi cinquant'anni una parte di me consiglia umiltà. Di fronte alla raffinatezza di alcune inquadrature, alla perfezione tecnica di alcuni passaggi e a quello sguardo commosso e nostalgico verso un modo (il mondo contadino) oggi in gran parte scomparso ma che lei ha amato e indagato con occhio partecipe, non posso che imparare.

Non le scrivo di questo, infatti. Questo, in silenzio, lo custodisco.

E non le scrivo neppure riguardo alla sua presa di posizione critica nei confronti delle posizioni della Chiesa cattolica contemporanea che proprio perché vengono da lei hanno la forza, credo, di sollecitare in qualcuno qualche domanda in più.

Le vorrei parlare di altro, per comprendere innanzitutto.

Una delle prime scene, la stessa che i trailers di promozione riproducono, la stessa da cui è tratta l'immagine della locandina, è di una potenza rara. Quella bella biblioteca di legno con quel pavimento ricoperto di volumi inchiodati a terra pare un campo di battaglia colmo di cadaveri. Una cultura millenaria (che io non ho colto solo nella sua dimensione religiosa) è qui 'inchiodata' dice lei, 'crocifissa' direi io: lì stesi a terra, aperti come corpi umani, quei libri trafitti parlavano con voce potente, ho pensato. Eppure poi mi sono in parte ricreduta. Perché la frase che gran parte delle recensioni riportano e che passa un po' per essere, lei volente o nolente, il cuore del film - "Tutti i libri del mondo non valgono un caffè con un amico" - porta con sé quanto meno un'ambiguità troppo forte per essere negata: in un tempo in cui bisognerebbe piuttosto passare al setaccio tutto quanto è stato strumento di sopruso e di ingiustizia, di illibertà e di schiavitù, quella frase rischia di comunicare il rifiuto della "cultura" come concetto e della "tradizione" come radice e sostanza di ciò che siamo oggi, a favore di un'idea di umanità pura e autentica, non intaccata dai libri, e dunque schiettamente libera.

Rischia di passare questo, anche se lei non vorrebbe. Certo i libri possono essere feticci se ciò che contengono non viene criticato e riattualizzato; possono essere un rifugio di forme e pensieri cristallizzati utili solo a perpetuare ottusità e ingiustizie. Ma i libri sono anche il segno della nostra storia e della storia degli altri. Storia di orrori e catastrofi, certo, e non solo di sapienza. E sono il segno della fatica dei caffè presi e di quelli negati. Soprattutto di quelli negati, forse. Passare a contrappelo la storia, scriveva anni fa Walter Benjamin, è il nostro compito. Passare a contrappelo ogni volume di quella biblioteca, anche.

Lei non li ha bruciati i libri: li ha crocifissi. E' insieme un'immagine e una metafora bellissima, trovo.

Allora foriamoli: per vedere cosa c'è dietro... ai libri, alle parole, alla cultura borghese occidentale oltre che a quella religiosa e cristiana, cosa c'è dietro alle NOSTRE parole anche... alla nostra tradizione. Cosa c'è dietro alla tazzina di caffè (magari la tazzina Illy firmata dai più famosi artisti italiani contemporanei...).

E poi è lei stesso ad affermare in un'intervista: "Il Po credevo di conoscerlo: lo vedevo sempre da un'autostrada. Poi, girando per un anno e mezzo quel film, ne ho scoperto la vera natura. È immenso come il mare, ma ha gli argini. Che sono una linea di confine. Superare quella linea significa lasciarsi il mondo alle spalle e rientrare nell'albero della vita. Ecco allora che il Po diventa il mio set ideale: il luogo dove tornare, dopo aver "inchiodato" tutto ciò che impediva al mio protagonista di vivere realmente, varcandone il confine e lasciandosi alle spalle ciò che non lo riguarda più".

Ecco: lasciare il modo alle spalle. Rientrare nella vita. Lei ama i contadini che vivono su quegli argini e li fa bestemmiare: e il pubblico in sala alla fine applaude (da quanto non assistevo più a un applauso in sala, a meno che non fossi a un festival). Tutti pronti a ridere di quelle bestemmie in dialetto, tutti pronti ad accondiscendere a questa forma di religiosità verace e concreta a cui si concedono le bestemmie con sorriso bonario. A commuoversi per quella semplicità autentica e verace in via di estinzione. Che in fondo non ci riguarda.

Che in fondo, caro Olmi, non ci mette in crisi. Quel mondo di “semplici” non può essere un’alternativa alla biblioteca; quel mondo, così come una tazza di caffè, non può essere un’alternativa a una religione sclerotizzata e soprattutto connivente con le atrocità e le umiliazioni a cui parte dell’umanità è oggi costretta. E’ una realtà che deve essere affermata nella sua opposizione al progresso razionalista e soppressore di ogni umanità (i motoscafi che corrono sul Po con rumore assordante, le ruspe che arrivano per radere al suolo le case abusive), ma non è e non deve essere un’alternativa. Così come non lo è la tazza di caffè. Giusto il richiamo a un messaggio che deve tornare a farsi carne, fratellanza vera, essenzialità. Ma senza evitare o rifiutare il confronto anche spinoso e difficile, contraddittorio e duro (e lo dico a lei che è cattolico, a maggior ragione a lei) con la propria storia e con la propria cultura. Di più: senza rinunciare al confronto e al conflitto contro una cultura che, per restare a questo ultimo periodo storico, è servita e serve da supporto a un potere politico ed economico fra i più violenti e brutali che la storia abbia mai conosciuto.

«Nel giorno del Giudizio, sarà Dio a dover rendere conto della sofferenza degli uomini». Sarà questo dio in nome del quale non da oggi, ma oggi con grande forza, tutto ciò accade. Ma questo mondo in cui quel dio ha tanta parte non lo si può e non lo si deve lasciare alle spalle. Non c’è rifugio alcuno possibile in un altrove possibile. Oggi, e non nel giorno del giudizio, gli uomini che operano in nome di quel dio dovrebbero rendere conto della sofferenza inflitta ad altri uomini. Perciò non inchiodiamo semplicemente, ma crocifiggiamo i libri: per tornare a metterli e metterci in discussione, per farli configgere con la realtà, per sondarne ragioni e falsità, per sottolineare tutto quanto volutamente hanno obliato e rimosso, riconoscere il come hanno potuto farlo e cosa resta nel nostro linguaggio, nei nostri pensieri, nelle nostre abitudini di ciò che quei libri hanno sostenuto -noi volenti o nolenti, nel bene o nel male-, per guardare all’uomo crocifisso, umiliato e offeso di ieri e di oggi.

Infine, se questo film, l’ultimo dice lei, è un po’ il suo testamento ma è anche il segno di una crisi, perché non c’è mai una crepa nel suo linguaggio cinematografico? Tutto così bello sempre, limpido, nitido. I libri forati e crocifissi, non avrebbero potuto forare un poco anche la sua pellicola? Con il dubbio almeno?

Con rinnovata stima,

Donatella Orecchia

Febbraio 2008

A Goffredo Fofi

Caro Goffredo Fofi,

le scrivo, *first of all*, per dirle che la lettura del suo ultimo libro, *I grandi registi della storia del cinema. Dai Lumière a Cronenberg, da Chaplin a Ciprì e Maresco*, è stata assai illuminante: e molto rinfrancante, *graziesir*.

Una scrittura così fresca e stimolante innestata su una metodologia di esposizione talmente lucida e ben argomentata. La capacità invero rara, mi è sembrato, di evadere sostanzialmente, e non solo formalmente, ogni *topos* intellettualmente snobistico è il pregio maggiore del libro. Lo slittamento tra individualità registiche e storia del cinema propriamente detta impedisce inoltre una lettura metodologica unilaterale (scontentando sia chi, *democraticamente ortodosso*, è uso ammantarsi di quel supposto noiosissimo storicismo che sfianca il rivoluzionario più tenace, sia chi, ridicolo automa *non sapiente*, è solito farsi scudo con la genialità soggettiva del genio geniale). Ne viene fuori una produzione *popolare*, benché egregiamente e *stilisticamente* evoluta, indirizzata verso una modalità di critica anche dura, nelle sue complicazioni contenutistiche (ci torneremo), e sicuramente da ricondurre a una volontà demistificatrice sincera e *senza se e senza ma*. Da non sottovalutare, aggiungo, la qualità delle immagini inserite, la consistenza ideale della carta e quella della bella copertina dedicata a Orson Welles. Complimenti: davvero un bel prodotto editoriale.

È incredibile come si possa produrre tali oggetti culturali senza in realtà sostenere nessuna tesi (se non appunto l'elaborazione di un lutto personale, teorico certo, e la sistematizzazione parziale di un tentativo concettuale abortito): una sua voragine tutta individuale e tutta soggettiva, mi pare.

Mi spiego, caro Fofi, e subito. Sono un suo accanito ammiratore e non c'è da stupirsi né, mi pare, da offendersi. Non tirerei in ballo qui da subito l'antipolitica (qui, come si vedrà, in forma sudicia di *anticritica*) ma le chiedo e, da subito, mi permetto: se una scrittura non è un processo di conoscenza, un metodo di riappropriazione immediata della realtà, una modalità di investigazione che è già una presa di possesso delle cose (non si dice forse *prendere* la parola?): allora, se scrivere non è tutto questo, e il suo ultimo bellissimo libro proprio non lo è (e penso: se lo fosse stato, avrei parlato di un danno?), e dunque le chiedo, perché praticare questo scrivere critico? Qui per fortuna non si intravede, e né pur sforzandosi si potrà in futuro intravedere, alcuna delle mediazioni machiavelliche che di tanto in tanto vengono illuminate *nell'italietta* contemporanea. E dunque allora perché una scrittura? E perché poi scrittura critica?

Non mi nascondo dietro alle contraddizioni testé espresse e cioè non mi nascondo davanti al fatto che giudico e proprio qui definisco *bello* il suo libro pur negandogli recisamente qualsivoglia utilità, e mi affretto a confermarla, tale diabolica e, viene da dire, pregiatissima inutilità. Non mi nascondo dietro l'innegabile contraddittorietà del reale, cui pure mi perito di fare parte, le cui relazioni conflittuali pure mi permetterebbero di dire, dire e *qui scrivere*, che il suo libro è bello anche se non aggiunge nulla, dico nulla, al sapere umano e alla presa di possesso del mondo che, attraverso esso sapere, inevitabilmente passa, e dovrà passare. Non dico cioè che la bellezza, continuiamo pure a usare questo termine assai ambiguo (così *dolorosamente* ambiguo), sia separata dal nucleo della questione qui esposta, e cioè dalla cosiddetta *verità* del processo di conoscenza [altro termine peloso ché la verità esiste solamente in quanto (im)posizione di classe, o forse no caro Fofi? al più noi facciamo esistere un meccanismo di conoscenza che è, come dovrà essere, immediatamente un dispositivo di liberazione]. Io, come mi vede esposto, non mi nascondo.

È bello, il suo libro dunque è bello; mi è parso bello (esattamente nella stessa modalità, sia detto per inciso, attraverso la quale lei ha scelto un regista piuttosto che un altro, una modalità così imbarazzante: soggettiva), il suo libro può piacere come quando si entra in un negozio di antichità e anticaglie, ruderi e preziosa archeologia. Un materiale d'annata, *archiviabile* e *archiviante*: archiviato. Un vino invecchiato? Nulla a che vedere con questo processo di conoscenza che tanto ci interessa? Sono d'accordo con il suo editore: non è detto.

E tuttavia ora è il momento di prendere qualche esempio (sennò sarebbe *giocofacile* per chiunque rispondermi stizzito: e cosa oppone a questa malsana e sorpassata soggettività, lei dal suo pulpito *scientifico*, forse una nuova soggettività? più giovane e fresca, magari? e io risponderei, altezzoso, e *nuovo*: ho detto imbarazzante e non malsana, la soggettività non è affatto sorpassata o malsana, solo può essere una modalità inutile, e non sto su nessun pulpito, io: solo cerco di dialogare) e lo farò estraendo qualche frase dalla sua premessa, che mi

è sembrata, proprio lì dove si *nascondono* gli obiettivi e presupposti del suo *fare critica*, la parte più debole del libro e forse l'unica debole.

Dunque, caro Fofi, lei a pag IX di questa premessa, parlando delle motivazioni delle sue scelte come delle sue omissioni in merito alla lista di registi che fa il libro, espone e si espone così: "...privilegiando quelli che sembrano, a chi scrive, avere dato al cinema maggior dignità e maggior luce, avergli portato qualcosa che prima non c'era – una sensibilità o un modo di narrare o un'ambizione più radicali."

Poi più avanti a pag X amabilmente chiosa: "...allo scadere di un secolo e mezzo di cinema e di mezzo secolo di privata cinefilia, ora più innamorata e ora più lucida ma sempre ostinatamente sociale".

E infine tentando il lettore più sonnolento, lei qui, pag. X-XI, si rischia davvero: "E dunque il cinema, fornitore non primario di sempre nuova e sempre uguale, sempre eccitante pubblicità al mondo così come il potere vuole che sia, raramente sa rappresentare la verità più profonda dell'epoca, dire *più e altro* di ciò che viene ossessivamente ribadito in tutti i modi e con tutti i mezzi, cioè *media*. Nella visione di chi scrive, il cinema è morto con la crisi del cinema di sala – con la fine del pubblico popolare, della sua parziale autonomia, della sua diversità e del suo dialogo con gli autori, per niente indiretto – e bisogna allora parlare soltanto di film, di singole opere e autori che – rarissimi – riescono ancora a dire *più e altro...*" (*mi scuso qui subito se nella formattazione alcuni rilievi del suo testo, corsivi e altro, sono scomparsi, è del tutto casuale e, mi pare, irrilevante*)

A parte dunque quello che ho già scritto, e cioè questa pulsione alla soggettività che, deve qui essere chiaro una volta per tutte, estesa come modalità invincibile e irrevocabile, è la causa dell'avvilimento, e dell'arte e del cinema, e della cosiddetta critica; e quindi mi stona propria lamentarsi di una evoluzione, o chiamiamolo pure slittamento, una *invariante*, di cui si è parte in causa diretta. Questa soggettività tutta capitalistica, slacciata da ogni dispositivo scientifico e separata da ogni valutazione materialistica dell'ordinamento cinematografico (dove materialistico qui sta per analisi dell'immagini, immagine-merce immagine-movimento immagine-tempo immagine-percezione eccetera, uso del montaggio, studio delle inquadrature eccetera e non solo processo produttivo e sistema sociale contestuale); questa soggettività decadente e decaduta, *individualista* e oscena.

A parte che, mi scuso se mi dilungo *dear*, questo abuso del termine *sociale* – cito di nuovo: *sempre ostinatamente sociale* – che mi è sembrata nel 2008 (*duemilaeottodopocristo*) davvero un po' ingenua, caro Fofi. *Sociale* non può essere una rivendicazione credibile, *sociale* non indica, come sembar volere dire lei, alcun *surplus* etico, e comunque se mai lo ha indicato, e nutro forti dubbi, oggi non lo fa più. È vero: il termine forse che è caduto in disgrazia anche perché è usurato da un uso capitalistico esagerato. In questi il caso il processo di sussunzione linguistica appare notevolmente dispiegato (ma in questo delicato campo di gioco, come lei pur sa, non si può mai dire). E a parte questo, tralasciando l'abuso e *l'extrauso* padronale e linguistico cioè, caro Fofi, tralasciando *l'iperuso* che i *democratici* fanno di questo termine, logorandolo vieppiù e macchiandolo di sangue (degli altri) e di escrementi (i loro), in ogni caso *sociale oggi è smisuratamente poco*. (Questo inganno del contenuto e del significato sembra così profondamente inciso nel suo *fare critica*, nella sua esplicita tendenza di scrittura, e questa pervicace, *così stimabile*, ostinazione al *sociale* ne rappresenta il rovescio tutto politico.)

A parte tutto questo le chiedo, a parte la questione cardine attanagliante prigionia del cinema come propaganda sistematicamente votata alla distruzione di *debordiana* memoria, a parte quindi la paura, caro Fofi io infine le domando: il fatto che non si possa più parlare di cinema ma si debba necessariamente parlare di film e di autori le sembra davvero così agghiacciante? Invece di capitalismo in genere, per indagare il tema delle relazioni di cui esso è composto, per liberarci da queste stesse relazioni costruendone altre di nuove, *quello che è insieme a quello che sarà*, parlare di merce, di analisi della merce, le pare, le è forse sembrato, sbagliato?

L'analisi dell'immagine è, mi sembra, il compito della critica e addirittura questo processo dal cinema al film va fatto esplodere qui, accelerare ora: questa *microfisica del cinema*. L'immagine, la durata e il tempo, il movimento e la percezione, insieme alla merce, alle relazioni innescate dal sistema di produzione immateriale di oggi (accoppiata e non separata da quello materiale sopravvissuta da ieri): questi temi della nuova critica, se esiste, se deve esistere.

Infine. Equivocante per me, caro Fofi, è soprattutto questa sua personale (anche se diffusissima devo dire nella disastrosa *italietta* contemporanea) dissestata tensione verso una forma perniciosa e perigliosa di catastrofismo. Ormai, nell'era del secondo berlusconismo [quello *tuttopolitico* venuto dopo venti anni di berlu-

sconismo *tuttoculturale* in cui era tutta un'altra storia: la piccola borghesia *cinematografica* (nei produttori e nei personaggi) non mi sembrava così avvilita allora (a parte lodevoli eccezioni), e nemmeno durante le stragi di stato e la repressione dei movimenti *annisessantasettanta* (e qui senza una eccezione, pare) mi è parsa così scorata come oggi, mi domando: una intera generazione, brutta vigliacca e arrivista escludendo con forza i presenti, dico: con forza i presenti, si avvicina alla morte e vuole sottoporre tutta la società a questo passaggio per lei, *soloperlei*, cruciale?] una sorta di patologica *forma mentis*, un virus e una epidemia di infelicità. Nel suo libro è un sottotesto davvero invadente: una specie di avviso ai naviganti che nulla ha di propositivo (e non c'è nulla di male) ma che della potenza nichilista (anche in una accezione disgustosamente *superomistica*) non possiede nemmeno la forza. Una lamentela, ecco cosa. Una sommessa lamentela al conducente, mi pare.

[Per inciso nel libro questo catastrofismo si sublima in un elogio davvero strano (apprezzato e citato un po' ovunque ma *funzionalissimo*) ai registi Cipri&Maresco i quali si costruiscono in parte il loro cinema sulla impossibilità di fare cinema, e quindi su questo loro tipico nichilismo filosoficamente sterile ma politicamente fecondissimo, ma *per scherzo*, caro Fofi, diciamo così per feroce ironia siciliana. E noi tutti conosciamo la tensione sovversiva e liberante del riso: la potenza desiderante del comico, cioè.]

Suvvia Fofi, se crisi ha da essere (e crisi non pare, ma evoluzione e slittamenti, questi sì oggi particolarmente pericolosi e agghiaccianti, del *neocapitalismo italico*), danziamola con coraggio ed eleganza. Se il cinema non esiste più, ben venga il cinema del futuro. Se il cinema è morto, seppelliamolo, pure sputandogli addosso. Ma se la critica non dice più niente, meglio: vuole dire che è un progresso e diamogli pure il colpo di grazia. Se essa non riesce a dare una visione totale dell'ordinamento cinematografico, non sarà perché questo ordinamento, per come la critica lo ha conosciuto e ampiamente banalizzato, non esiste più e si sta trasformando, insieme e dopo il cinema stesso e il mondo tutto, in qualcosa di altro? Non avrà mica così tanta paura, caro Fofi, di questo *qualcosa di altro*, del nuovo e del non-visto, mai-visto o mal-visto, da interpretarlo sempre e necessariamente come peggiore (o migliore che è ancora peggio, se mi passa l'infausto gioco di parole) di quello passato? Se la critica non capisce nemmeno questo livello, se non agisce, se non riesce ad agire, questo spazio di rivendicazione sistematica, che da queste parti, mi permetta, appare un dispositivo quasi meccanico, essa non è utile, e non ci serve: che muoia.

Il lamento di un critico a cui hanno rotto il giocattolo? Non sarò così duro finché lei non mi risponderà che: sì è vero sono asserragliato nella mia torre a difesa della *critica separata*, dal mondo, da te, dallo svolgimento delle cose e dal suo ordinamento, dal suo sconvolgimento come dalla sua restaurazione, dallo scorrere del reo tempo, e da tutto questo, per quanto delizioso e simpatico, a me incomprensibile affannarsi dietro un coinvolgimento assurdamente biopolitico del fare cinema, del fare persino critica cinematografica. Ma lei mi risponderà così?

Con la stima che si deve al grande scrittore di cose cinematografiche Goffredo Fofi,

Gianmarco Mecozzi

Ottobre 2008

A Enrico Lucci

Caro Enrico Lucci,

in questi giorni, vagando per il web, ho rivisto di filato molti dei tuoi lavori, ore ed ore di interviste brucianti, pezzi di costume, speciali di approfondimento e falsi-scoop. Ebbene, dopo tale lunga e profonda immersione, mi sono rafforzato in una convinzione che nutro già da tempo: che non si possa negare alla tua opera una valenza critica.

Inseguendo i temi ricorrenti da te affrontati, analizzando i protagonisti posti sulla scena, considerando le *location* dei filmati, si delineano senza fatica i tratti di una efficace indagine sulla classe padronale italiana. Chi avrà detto per la prima volta che le classi sociali non esistono più? Boiata fortunata, ripresa e amplificata milioni di volte, come una formula da esorcisti.

La tua indagine mostra al contrario che i potenti (con annesso, squallido codazzo di figuranti) sono assidui frequentatori di loro stessi, amano incontrarsi in serate di gala e ritrovi di lusso; nell'epoca delle reti, stringono i legami giusti all'interno di un medesimo ceto, rafforzano la loro appartenenza a una *élite* separata, fanno sfoggio di un aristocratico spirito di corpo.

Certo, tu ti limiti a lambire le stanze del potere, non riesci a scoprire e a rivelare l'orsignori nel momento in cui lucidamente, a telecamere spente, si riuniscono per stilare il *gosplan* dei loro propri interessi; ti limiti a mostrare le loro apparizioni nell'etereo agone dello spettacolo, quando si recano alla festa del "Tappeto volante", quando vanno a ritirare i telegatti, quando organizzano convegni a Capri sui problemi dei giovani industriali. Ma si intuisce, tu fai intuire che, oltre questa attività festaiola e mondana, esiste tra loro un legame, una trama di interessi ben solida, una comune appropriazione del mondo.

Certo, tu non riesci, se non raramente, a mostrare sul campo i volti più noti del potere reale. Ti è più congeniale mostrare i luridi rincalzi, i soggetti lasciati sulla soglia, i prodotti escrementizi di un sistema di potere, che ha comunque bisogno – per rafforzare il suo consenso di massa – di questa pletora di valletti. Ed ecco perciò che nel tuo lavoro può comparire in primo piano il fratello di Montezemolo, il principe Giovannelli, Matilde Napoli famosa astrologa, Pippo Franco che è così cattivo coi politici, Lory del Santo che è più bella adesso che è vecchia, l'algida aristocratica di turno che può infine discettare su cos'è oggi l'eleganza, Gaucci nella sua oscena latitanza a Santo Domingo.

Tutti questi desolanti personaggi di secondo piano emanano un fetore che condanna, oltre che loro stessi, anche quel mondo di potere di cui sono organica espressione. Al pari di un bravo characterista che talvolta, pur con le sue esagerazioni grottesche, riesce ad esprimere frammenti di realtà più intensa che non il protagonista designato, così questi tuoi personaggi escrementizi ci rivelano in modo congruo il sostrato reale su cui poggia una classe padronale che si presenta in pubblico vestita in doppiopetto, che consuma colazioni di lavoro, che impiega parole altisonanti per appellarsi agli ideali del bene comune.

In questo precisamente risiede la valenza critica del tuo lavoro: nel saper essere un tassello in quella necessaria opera di individuazione di un nemico nella sfera pubblica. Ed è questo, d'altro canto, il significato e il compito di semplificazione della critica, oggi: saper estrarre da un mondo apparentemente complesso l'esistenza di due parti soltanto: una parte di nemici, da un lato, e una di amici dall'altro.

Quindi, compiuta questa operazione preliminare, occorrerà riservare e applicare *la critica* al mondo dei nemici, *l'organizzazione* a quello degli amici.

Un caro saluto,

Luca Santini

Aprile 2008

A Walter Benjamin

Esimio dottor Walter Benjamin,

è con modestia e imbarazzo che Le scrivo, volendole indirizzare alcune riflessioni su un argomento che potrebbe essere di Suo interesse. Forse anche Lei, se si fosse trovato al mio posto, giorni addietro, al margine di un Circo Massimo romano, tutto romano, desolatamente e pigramente romano, immobile, insomma, nella sua trascorsa e immanente, dilagante romanità, avrebbe esperito una stridente situazione, assistendo a una scena che, poi, in effetti, mi pare esprimere appieno una modalità di percezione comune, filtrata più o meno dietro l'occhio di tutti noi, uomini e donne che viviamo intorno al duemila. Già il nome di questo secolo iniziato da una manciata di anni, che non permette di chiamarlo secondo la scansione centenaria, e questi anni che si dovrebbero chiamare gli anni zero, restituiscono un'immagine sonora vuota, smaterializzante, così in voga del resto (e così colpevolmente falsa e falsante) nel senso comune del progresso tecnologico che ci travolge verso "magnifiche sorti" sempre più vicine...

Insomma, mi trovavo, come Le dicevo, seduto su una panchina in cima alla scarpata del Circo romano, in attesa, con un vento forte che annacquava gli occhi, e faceva le spalle strette nella giacca. Girando attorno con lo sguardo mi accorgevo, mano a mano, che i minuti che passavano mi imponevano la visione di una continua ripetizione, di una sequenza monotona e sempre subito tutta prevedibile, nel momento in cui ogni volta iniziava. Ecco, veniva il punto in cui, dietro la mia panchina, accostava un furgoncino, elegante, asettico, da cui scendeva un autista, altrettanto elegante e asettico, che a sua volta apriva un grande sportello da cui defluivano piccole schiere di turisti, perlopiù giapponesi, armati a dovere di macchine fotografiche digitali. Il momento era breve, fugace, durava in tutto tre minuti. I turisti, scesi al suolo, avanzavano di qualche passo, accendevano la macchina, e scattavano: imprigionavano con le braccia tese in alto quei pigri resti smozzicati distesi davanti a loro. Soprattutto, però, si fotografavano a vicenda, si ritraevano reciprocamente in multiple cartoline, si inserivano in quel contesto estraneo, si montavano inconsapevolmente in frames postmoderni, con i loro vestiti dai colori attivi, energici, senza identità. Scaricata la tensione da incorniciamento, si riaccartocciavano, insieme, richiamati dal capospedizione, sul furgone, verso un successivo obiettivo da riempire. Era straniante, davvero, assistere a quella disinvoltura della leggerezza del vedere, a quell'impossessarsi – senza farlo proprio – un mondo nuovo per lo sguardo e per la mente. Strideva l'attrito fra il tempo lungo dei ruderi immobili e l'attimo fagocitante l'immagine nel nulla digitale.

Esimio Benjamin, non ho potuto non sovrapporre (senza poter far combaciare i contorni) a quel panorama ravvicinato la sagoma ondivaga del Suo flâneur. E a quella rapidissima modalità di esperienza, tutta schiacciata sulla superficie delle cose, quella tanto più complicata e graduale dell'essere irrimediabilmente "irresoluto", uso a «portare con sé una tartaruga andando a passeggio».

Il passo vorticoso dei turisti, il loro placido sottomettersi alla somministrazione di pillole emotive, di istanti deputati alla cattura del souvenir fotografico, si pone all'estremo opposto, e ne è il capovolgimento dettato dalla fame del consumo, nella nostra società dell'acquisto integrale, dell'incedere estraniato a se stesso e al mondo circostante, incerto, oltraggiosamente dubbioso del flâneur. Se per coloro che vengono condotti comodamente da un autista sui posti "imperdibili" della città il soggiorno è un lavoro da espletare, una ricognizione da ripetere sempre uguale, secondo lo schema pre-visto da altri, per il flâneur il tragitto è un labirinto a un tempo calamitante e molesto, uno spazio mobile senza punti di appiglio, senza patrie dove rifugiarsi, senza "monumenti" da riconoscere. «Chi cammina a lungo per le strade senza meta viene colto da un'ebbrezza», scriveva, e descriveva quest'essere come attratto verso i dettagli insignificanti delle strade, verso gli angoli nascosti di un "paesaggio" cittadino che non permetteva riconoscimenti e gratificazioni confortevoli. La collettività, seppure in via di alienazione, era il suo orizzonte, la quale si riversava nei passages come in camere e salotti. Ora queste frotte di uomini e donne appaiono come dentro uno schermo televisivo: visti da lontano un'immagine senza profili e confini stabili, visti da vicino un'infinità di pixel (si chiamano così i puntini che compongono l'immagine digitale, prenda questa sommaria spiegazione per buona) separati e senza relazioni reciproche stabili. L'ozio della flânerie era, diceva sempre Lei, «una dimostrazione contro la divisione del lavoro»; un'opposizione all'incasellamento, poiché colui che esita nel proprio cammino non è docile all'assumere un ruolo univoco, individuato una volta per tutte. Il viaggio nella città ora è un lavoro, il passeggio una pratica consumistica da espletare colla minore fatica e col minor rischio possibile.

Per la macchina fotografica del turista sembra che non ci sia oggetto degno di “aura”; pare che tutto sia diventato raggiungibile, a portata di ingrandimento, da lontano. Epperò, quell’immagine, tanto facilmente predata, subito dopo lo scatto, si ricopre nuovamente di tutta la sua lontananza, in un modo nuovo: resa del tutto immateriale perché non colta in maniera personale, bensì sotto l’impulso automatico dello scorcio tipico riconosciuto, perché quindi non mescolata al proprio vissuto e alla propria maniera di osservare le cose del mondo, si fa, quell’immagine, nonostante la sua digitale perfezione visiva, per nulla conoscibile, totalmente souvenir muto, senza racconto, senza enigmi da decrittare. Un’immagine tutta superficie, senza il doppio fondo dato alle cose dalla riflessione, dalla rielaborazione, dall’indecisione sull’attribuzione di senso. Tutto il contrario di quanto accadeva per l’immagine fotografica che ancora Lei evocava nella sua infanzia berlinese, e che era allegoria del “ricordo”, esperienza scioccante di un congiungimento imprevisto tra il momento attuale e un altro trascorso; la “lastra” fotografica era per Lei il luogo materiale di sedimentazione di un vissuto che, in tempi successivi, nell’insospettabile e impreparato «crepuscolo dell’abitudine», poteva riaffiorare e riattivarsi con tutta la sua forza sconvolgente, ripresentandosi in modi pure destabilizzanti, enigmaticamente rivoluzionari (e questo movimento di “risveglio” mi pare del resto partecipare della stessa matrice di quella redenzione messianica nel tempo della catastrofe, permessa, a chi sa coglierla, dalle fratture del continuum, che è in definitiva il nocciolo politico di tutta la Sua costruzione teorica e critica). La “lastra” oggi tende a scomparire, e con lei il “negativo”, quel lato oscuro, poco visibile e incerto nei contorni dell’esperienza. E quel ritaglio d’immagine che consentiva una visione straniata, filtrata, deviata della realtà.

La percezione degli oggetti oggi è tutta ridotta all’istante in cui accade; è subito rimossa, poi, nel momento in cui si dà l’incarico di conservarne la memoria alla memoria infinita e in-discreta della macchina digitale; e in questo modo l’immagine si impadronisce di noi, incapaci ormai di riempirla di significato, né di esperienza vissuta sulla nostra pelle, a nostro rischio e a nostro godimento.

Ma tutto ciò, com’è ovvio, non riguarda soltanto il nostro modo di viaggiare, o di attraversare il paesaggio cittadino; è un sintomo di un decadimento ben più ampio e allarmante, di una conformazione percettiva mutilata di sistemi di rielaborazione originali, di facoltà di proiezione critica verso il nostro ecosistema. Si vive ormai schiacciati su un orizzonte di semplificazione assoluta, su una distesa continua e “digitale” di immagini di una virtualità mistificante. A dominare è una modalità di esperienza tutta prevista e prevedibile, programmata e imposta dall’alto, dal ritmo incalzante delle esigenze della “moda”, dello spettacolo, dello sfruttamento integrale in vista di una società senza midollo, senza raziocinio, senza immaginazione personale, senza coscienza collettiva. I movimenti fisici e psichici legati a tale profilo identitario si vogliono spacciare per naturali e spontanei, ma sono il risultato di una strategia di controllo indotta, affatto innocente e inconsapevole.

Con questi ragguagli dal secolo nuovo La saluto, ormai, non senza prima averla ringraziata della Sua attenzione e gentilezza,
caramente Suo

Massimiliano Borelli

Gennaio 2008

A Masao Okabe

Esimio Masao Okabe,

una lettera da parte di un visitatore di una Sua mostra che non conosce nulla di Lei a parte ciò che visto in quella occasione. Ma che da quelle opere esposte all'Istituto Giapponese di Cultura in Via Gramsci di Roma è rimasto molto impressionato.

Le sottoporro alcune riflessioni, in ordine sparso, che hanno preso avvio dalla visione delle sue opere, o che in queste opere hanno trovato una materializzazione, un'incarnazione imprevista e vivificante.

Il gesto che dà vita al frottage (tecnica artistica che, da quanto leggo, Lei pratica da decenni), lo sfregare col carboncino un foglio poggiato su una superficie, è un movimento oggettivo: dato il progetto, l'immagine sottoposta, il risultato è determinato dagli strumenti, l'effetto dalla tecnica. Non c'è spazio per l'artista-genio: l'artista inventa un modo di espressione, segue una "retorica" dichiarata, che tutti possono comprendere. Tuttavia, certo, non si tratta di mancanza di espressività, o di forza creatrice; l'espressione è tanto più incisiva e emozionante proprio perché indagabile nella sua struttura, nella sua genesi materiale. L'arte declina il suo aspetto miracoloso per farsi costruzione con materiali comuni, rielaborati originalmente. In un video proiettato all'ingresso della mostra si vedevano le fasi di lavorazione delle Sue opere. Significativamente, al Suo fianco, per la strada, a realizzare i frottage su un pozzo veneziano, c'erano anche dei bambini: come dire: "Sì, è vero, a fare queste cose sono capaci tutti, anche i bambini"; protestando quindi implicitamente contro il rimprovero-ritornello che perseguita l'arte moderna. Quello che conta in un'opera d'arte che voglia avere un qualche peso e un significato non immediatamente assimilabile dal fruitore è infatti il progetto intellettuale che la sostiene, non il virtuosismo tecnico, né tanto meno l'ispirazione, feticcio falso e mistificante che sempre accompagna il senso comune sull'arte.

La mostra si presentava con il bellissimo titolo di *Attingendo memorie*. Attingere e memoria, due parole-concetto dense di senso: insieme, indicano la posizione di disponibilità alla cattura in cui si trova la Storia. Storia vista come un deposito di polveri e strati successivi, come un insieme eterogeneo di schegge, di momenti e passaggi quotidiani, scalfiti e incisi sulla superficie della città. Ebbene, la memoria, il senso del passato, del tempo trascorso e dei suoi effetti sulla materia sociale collettiva – la faccia fisica della città su cui si poggiano i Suoi frottages – è tutta lì, esposta e duttile – attingibile come l'acqua da un pozzo pubblico – a chi sa e vuole farla affiorare al nostro presente. È una Storia intravista per tracce, attraverso l'immagine, ripresa in negativo, di frammenti e angoli trascurati, secondari: i sampietrini e i tombini di Roma, i pozzi veneziani, tratti di strada, marciapiedi. Per dirla con le parole di Walter Benjamin, il Suo modo di scrivere la Storia, è tutto un citare la Storia, portando alla luce in una forma corrosa, sporca, che risente dei detriti che il volgere delle cose accumula, scaglie di esistenza sociale rapprese in una temporalità sovrapposta. La Storia, subendo nei punti sensibili da Lei scoperti e "risvegliati" la sferza ritmica ed energica del carboncino, viene, ancora con Benjamin, passata a contrappelo, rivelata in immagini ambigue e marginalmente allusive, stranianti per la loro prospettiva "alla rovescia".

La Sua mostra si è configurata dunque davvero come un'esposizione di opere presenti allo sguardo del visitatore come materiali depositati sul selciato dal corso dell'esistenza storica e sociale; come una collezione, sempre incompleta, di orme collettive. Il tempo, e con esso i passi, le tradizioni, le stratigrafie degli uomini e delle donne, si andava materializzando sulle macchie scure dei frottages appesi semplicemente, in modo desublimizzante, con lo scotch, ben visibile per il suo colore rosso. L'allestimento prendeva così volutamente le sembianze di un'esperienza transitoria, non giustificata da cornici allontananti.

La temporalità, poi, si manifestava nella sua distensione, oltre che dall'idea generale del Suo progetto (e dal titolo in "gerundio" della mostra), anche dalla tecnica stessa del frottage, per cui l'immagine affiora lentamente e gradualmente sul foglio applicato sulla matrice sottostante: l'attività prolungata di ogni passaggio modifica, approfondisce, scurisce, determina i contorni, solcati da un vuoto riecheggiante, del frammento di spazio. Spazio e tempo si sovrappongono, si intersecano su un foglio vergato.

Le offro queste considerazioni, dunque, come testimonianza di un attraente incontro con le Sue opere, con la Sua tecnica; c'è tutta una filosofia della Storia, mi pare, dentro, che tuttavia non può essere esaurita da queste mie provvisorie parole.

Con la più grande considerazione,

Massimiliano Borelli

Gennaio 2008

incontri

Intervista a Gianfranco Pannone

Scheda film

Il sol dell'avvenire

Reggio Emilia, 1969. Un gruppo di ragazzi abbandona la locale Federazione giovanile comunista per dar vita, insieme ad altri coetanei di provenienza anarchica, socialista, cattolica, all'*Appartamento*, una comune sessantottina che insegue il sogno rivoluzionario e che vede nel partito comunista, al governo della città, il tradimento degli ideali partigiani e antifascisti appartenuti ai loro padri e nonni durante e dopo la seconda guerra mondiale. Dall'esperienza dell'*Appartamento*, di lì a due anni, usciranno alcuni tra i più duri brigatisti rossi degli "anni di piombo": Alberto Franceschini, Tonino Loris Paroli, Roberto Ognibene, Prospero Gallinari, Renato Azzolini.

Reggio Emilia, autunno 2007. Alcuni dei "ragazzi del 1969" si ritrovano dopo quasi quarant'anni nello stesso luogo, un ristorante sulle colline, dove il gruppo dell'*Appartamento* compì il salto tragico e fatale nella lotta armata. Seduti intorno a un tavolo Franceschini, Paroli e Ognibene (tre ex brigatisti tornati alla vita normale dopo una lunga detenzione) insieme a Paolo Rozzi e Annibale Viappiani (che non aderirono alle Brigate Rosse e oggi sono impegnati il primo nel Partito Democratico, il secondo nel sindacato) ripercorrono una sorta di viaggio a ritroso alla ricerca delle motivazioni più profonde delle rispettive scelte. A integrare le ricostruzioni dei cinque protagonisti, tre testimoni che in vario modo e a vario titolo parteciparono all'esperienza dell'*Appartamento*: Corrado Corghi, ex dirigente della Democrazia Cristiana ed esponente del cattolicesimo del dissenso,; Adelmo Cervi, figlio di Aldo, uno dei sette fratelli comunisti trucidati dai nazifascisti nel '43. e Pepino Castellani, ex partigiano e, allora responsabile della Ufficio Sicurezza del Pci a Reggio Emilia.

Il sol dell'avvenire, ora nelle librerie per Chiarelettere, insieme a *Diario tragicomico di un film* (scritto dagli stessi Fasanella e Pannone), è liberamente tratto dal libro *Che cosa sono le BR. Le Radici, la Nascita, la Storia, il Presente* di Giovanni Fasanella, Alberto Franceschini.

Il dibattito che si menziona nell'intervista si riferisce alla proiezione del documentario del 7 febbraio 2009 presso il *Cinema Ozer* di Latina.

Anziché partire dalla genesi del documentario Il sol dell'avvenire, dibattere del perché di una scelta ex abrupto, vorrei porti questioni che prendono il là da frammenti di pellicola in particolare e da qui ricostruire il generale, da una storia la Storia, come d'altra parte il documentario stesso mi pare dimostrare. Premesso ciò vorrei incominciare dai morti del luglio 1960 a Reggio Emilia, che il documentario ricorda tra passato (proponendo immagini dell'epoca) e presente (con la camera che registra la commemorazione, oggi, delle vittime). In video si scorgono due generazioni: gli anziani che pregano i loro cari e i giovani che passano senza fermarsi. C'è il rischio di dimenticare anche in una terra in cui si ritiene così fortemente radicata una certa cultura, un certo orgoglio di appartenenza?

Fai bene a ricordare quel momento. Sì, gli anziani sono coinvolti per motivi di parentela, ma i più per gli ideali che hanno vissuto in prima persona, sfociati poi nei giorni drammatici del luglio '60. Il rischio di dimenticare senza dubbio c'è. Vorrei evitare di fare del facile sociologismo, ma dico semplicemente che oggi siamo inondati di informazioni e sollecitazioni d'ogni genere e che tutto questo non aiuta la memoria collettiva. In tutto ciò la sinistra (cui appartengo, malgrado tutto) non soltanto tende a minimizzare le ragioni politiche di certi fenomeni non affrontandoli, ma di fronte al passato si pone anche con una certa supponenza, con un rigetto di tante verità che certo non aiuta il Paese a trovare una memoria condivisa. Su fatti terribili come Piazza Fontana o sulla Strategia della tensione, per esempio, non si ragiona in profondità, e altrettanto accade per il terrorismo di matrice rossa. Questo aggiunge altra confusione e di conseguenza spinge i giovani ad allontanarsi dalla politica oltre che dal senso della Storia. Così come sono affrontate vicende storiche che non

hanno ancora risposte, è difficile che un ventenne possa capirci qualcosa. In più la nostra società è così superficiale sul nostro passato recente che fa diventare vecchia ogni cosa. Di un film uscito tre anni fa, per esempio, si dice che sia già vecchio... Eppure si dovrebbe lavorare perché le cose rimangano patrimonio di tutti e non si pensi solo a voltare pagina senza che si interroghi più su quello che ci siamo lasciati alle spalle. Non dimentichiamo, poi, che un film o un documentario sono opere dell'ingegno, non saponette e che, dunque, vanno anche concepite sia come contributo al dibattito storico, politico e sociale sia in termini di opera e, quando hanno un altro valore espressivo oltre che di contenuto, come opera d'arte.

Un'altra sequenza scorre tra gli stand de La festa dell'Unità: la mercificazione è palese e la festa diventata chiaramente altro da quello che era o doveva essere. Può considerarsi come l'emblema, allarmante, di una politica intesa come intrattenimento?

Sono un regista non un politologo. Comunque posso risponderti così: la cultura dell'intrattenimento ha contagiato indubbiamente anche la sinistra e la politica è finita col diventare una scatola vuota da riempire solo quando serve. Siamo al revival del "sotto il vestito niente" su cui si scherzava negli anni Ottanta. E questo è un errore; porsi cioè sullo stesso livello di quella cultura dell'evasione che ha il suo apice in Silvio Berlusconi con la sua ossessione di piacere alla gente. Ma di quale gente parliamo? Io non credo che tutti gli italiani siano classificabili nella categoria del popolo buè! La verità è che la cultura non deve essere svuotata di senso e ciò si realizza solo dando il giusto valore alle cose. Nel mio film Adelmo Cervi, comunista riottoso verso i revisionismi ma democratico, mostrandoci schiettamente le auto in vendita laddove un tempo c'era la gloriosa Festa dell'Unità, ci fa comprendere che qualcosa non è andato per il verso giusto. Quella che ora è diventata "FestaReggio" è una scatola vuota, appunto, che viene riempita di merci. Dov'è la differenza con Berlusconi e il suo mondo? L'ho potuto ben vedere questa estate andando al "Democratic Party" di Roma e non lo dico certo per il piacere di essere distruttivo, anzi ci soffro; era una desolazione, c'era un vuoto che dava malinconia, perché si avvertiva l'assenza di un progetto e la mancanza di politici che sapessero illustrare una qualunque strategia politica oltre che di intellettuali in grado di dare stimoli alla gente. Insomma, sembra dominare una calma piatta; calma (apparente) che francamente è difficile attribuire solo alla (sotto)cultura di destra.

A seguito della proiezione del documentario, e più precisamente nel corso del dibattito, è stata messa in rilievo anche l'importanza dell'architettura della città, architettura che corrisponde ad una cultura, con il centro quale spazio della testimonianza storica e la periferia che si presenta, all'opposto, come un ammasso squadrato e anonimo, dove il cemento la fa da padrone. Perché è stato fondamentale questo sguardo integrale sulla città?

Su un piano registico il mio tentativo è stato quello di mettere in risalto la città vuota, deserta in estate; ma prima di tutto è un vuoto che sento io quando visito molti centri storici delle città italiane (Reggio Emilia in realtà è una città vivace). Approssimandosi ad una città, infatti, prima di conquistarne il centro, si attraversano una serie di strade anonime piene di case e depositi industriali tutti uguali, ogni cinquecento metri grandi rotonde tutte uguali a se stesse. E solo dopo un po' si arriva, al centro, al luogo in cui dovrebbe essere in qualche modo difesa l'identità della città stessa. La verità è che le città storiche (e d'arte) d'Italia sono arroccate su se stesse e così è anche Reggio. I centri storici finiscono col sembrare tutti in difesa, gelosi del proprio passato e per questo un po' spenti, a Reggio come a Latina, custode della sua ben più recente storia fascista [NdR: il rimando è al documentario del 2001 *Latina, Littoria*]. E così parte della sua gente. Significativa di questo arroccamento è la chiusura del sindacalista da noi (io e Fasanella) sentito telefonicamente, il quale rifiuta il nostro modo di concepire la storia della sua città (provare a capire "cosa c'è" dietro il passato più scomodo sospendendo per un attimo il giudizio ideologico) semplicemente perché non è conforme ai suoi schemi difensivi. Proprio per questo cinematograficamente il centro della città è presentato come luogo silenzioso che col silenzio si difende rispetto alla marmellata urbanistica che lo circonda, come se quel nuovo indistinto e discutibile non gli appartenesse. Eppure quell'indistinto è anche il prodotto di un passato non maturato a fondo (dalla classe dirigente locale più che dai suoi abitanti) se non addirittura dimenticato. In nome dello sviluppo economico i governanti emiliani socialcomunisti non hanno di fatto impedito lo scempio edilizio di molte città, in particolare nelle cinture periferiche. Ecco perché, quando racconto la provincia italiana, il miglior termometro del Paese, per me è fondamentale scandagliare i centri storici, ascoltandone

testimoni diversi. Al punto che in *Latina/Littoria* ho voluto, per esempio, incontrare il sindaco fascista di Latina e sentire quel che aveva da dire, perché lui è parte di quella città e dal canto mio, il desiderio che ho è quello di capire la storia reale di un luogo. Così è accaduto con l'ex brigatista rosso Tonino Paroli, che, piaccia o non piaccia, è un pezzo di Reggio Emilia e non solo perché ha il suo studio di pittore nel cuore del centro storico..

Reggio Emilia: luogo centrale di un Paese, l'Italia, e per la sua nascita – qui ebbe origine il tricolore, come sottolineavi nel dibattito a seguito della proiezione – e per la sua storia, e nel documentario si tirano in ballo gli strascichi del dopoguerra, il post-resistenza con il cosiddetto triangolo rosso – e il sangue cercato e versato tra Reggio Emilia, Bologna, Ferrara – le Brigate Rosse e le frange estreme di un conflitto che ha caratterizzato il nostro Paese e sul quale ancora pesa. Un Paese veramente tale, cioè unito e uno? E possono dirsi davvero sopite le contrapposizioni? Ed è giusto, secondo te, il vergognarsi di certi moti e tendenze nati in seno alla sinistra, recitando il mea culpa dinnanzi all'alzata di testa della destra che si vuole così purificata, anziché interrogarsi, seriamente, sul perché di essi? Perché si punta e da una parte e dall'altra alla rimozione?

Il nostro è un Paese con una storia particolare, che all'estero peraltro è difficile da spiegare in poche parole. L'Unità d'Italia è anche frutto di un'imposizione; da napoletano mi riferisco soprattutto al Sud, dove tuttora aleggia qua e là una certa simpatia per i Borboni. La storia dell'Unità è anomala perché di fatto imposta dalla borghesia del Nord, e non è un caso che la risposta, dopo il 1860, sia consistita anche in una fiera opposizione (bollata ingiustamente come brigantaggio) dei meridionali più avvertiti. Di conseguenza in quasi 150 anni si è costruita un'identità nazionale anche artificiale, che il fascismo, peraltro, ha provato a rafforzare escludendo qualsiasi forma di dialettica. È una storia complessa la nostra, ma non al punto da distruggerla, perché dopotutto abbiamo il dovere di crederci in questa identità nazionale; identità che, piaccia o no alla Lega Nord, esiste, anche se in parte forzata. La verità è che la nostra storia ha tratti schizofrenici e per certi aspetti Reggio Emilia la rappresenta bene, essendo una città con tante facce. A Reggio c'è stata la Repubblica Cisalpina voluta da Napoleone Bonaparte; agli inizi del '900 sono nate le prime leghe dei contadini e, poco più in là, si è avuto un grande sindaco socialista, Prampolini; a Reggio ci sono stati alla fine dell'800 i "preti della plebe" che erano socialisti e per questo furono espulsi dalla Chiesa. Persino i peggiori fascisti sono usciti dalla città; e durante la guerra, poi, i nazifascisti hanno fatto l'ira di Dio, contribuendo a creare un fiero movimento partigiano in gran parte di fede comunista... La schizofrenia (mi si permetta il termine senza apparire offensivo verso i reggiani) di questa città fa riflettere, proprio perché, a causa della sua storia travagliata, ha finito col "produrre" tanti elementi *borderline*. Reggio, che è anche la città che ha dato i natali a una dozzina di brigatisti rossi, ha in sé tutto questo e a mio giudizio finisce col rappresentare l'italianità nella sua doppia faccia. È l'Italia del cattolicesimo di San Francesco e anche dei frati detti dolciniani, di quell'universo complesso di cui Eco scrive nel suo *Il nome della rosa*. C'è, insomma un pezzo di Chiesa spirituale e idealista a fronte di un potere temporale della Chiesa stessa terribile perché oppressivo. Quasi sempre sono due le facce dell'Italia (una cosa che fa impazzire i nostri cugini francesi, razionali come sono). Ecco perché una terra di sicura fede democratica, a cominciare dai suoi comunisti, come è il reggiano, ha prodotto, paradossalmente anche per un ideale politico represso, un numero non indifferente di terroristi rossi, spesso figli e nipoti di partigiani comunisti e rivoluzionari.

Eppure l'orgoglio un po' pazzo degli italiani va rivendicato, perché è anche una ricchezza. Come diceva Orson Welles, questo è il Paese dei Borgia e di Caravaggio, mentre la Svizzera è il Paese degli orologi a cucù. E, a dirla tutta, per me la sinistra ha perso anche perché non ha saputo essere orgogliosa di questa Italia, che malgrado tutto ha risorse umane eccezionali, regalando di fatto il Paese all'"imbonitore" Berlusconi. Ecco perché è fondamentale essere consapevoli della nostra storia e che gli intellettuali non abbandonino per snobismo la gente in strada. Pasolini, che la osservava e lo raccontava con lucidità questa nostra amata-odiata penisola, si faceva ascoltare malgrado tutto; malgrado fosse visto con sospetto; ma c'era eccome! Al cinema come sui libri e i giornali. Era un pungolo - e con lui lo erano anche Sciascia e Parise insieme a pochi altri - di una società civile sempre presente. Un'amica mi ha raccontato un episodio significativo su suo padre, uomo liberale di destra. Mi ha detto che lui le ha confessato di sentirsi abbandonato, prima di tutto da cittadino. È un uomo di 60 e più anni che avverte di essere socialmente solo e che dice questo non per nostalgia dei tempi andati, ma per la percezione chiara dello scollamento di un Paese che non crede più a nulla e che, co-

munque un tempo dava ascolto anche agli intellettuali eretici come Pasolini, che lui rispettava profondamente sebbene non ne condividesse buona parte del suo pensiero. “Mi manca perché mi faceva compagnia”, ha detto. E mancano con Pasolini, Gli Ugo Pirro o i Petri nel cinema, i Danilo Dolci e i Don Milani nel sociale...; personaggi che rappresentavano anche un punto di incontro tra “cultura alta” e “cultura bassa”. Ecco, questo mi piacerebbe essere, un mediatore tra l’“alto” e il “basso”, perché oggi l’assenza di questo dialogo necessario, è la causa del degrado politico e culturale al quale stiamo assistendo praticamente dalla finestra.

Il pubblico nel dibattito si è soffermato a lungo sul pianto in cui scoppia uno dei protagonisti nel rievocare, seduto con gli altri al tavolo, un atto di violenza che lo vide all’epoca coinvolto. Non c’è, secondo te, o almeno in parte, nel voler marcare questo momento, definito da qualcuno dei presenti quale “fulcro del documentario”, il rinnegare ciò che è parte del proprio passato o quantomeno attenuarne la componente più difficile da affrontare, la violenza cioè? Il voler recuperare l’umanità in un momento storico in cui proprio questa sembra venir meno? Eppure non è con questo passato, anche nei suoi aspetti più crudi, che bisogna fare i conti? E se sì, perché il recupero ha più valore dell’oblio, il dolore della dimenticanza?

Credo nello sguardo umano e non mi piace giudicare da subito, me lo ha insegnato anche la pratica del documentario. Nei miei lavori adotto uno approccio orizzontale, perché secondo me è il tipo di sguardo che il documentario deve adottare, anche perché nella vita è quello verticale a dominare, con la tendenza a dividere spesso le persone in buone e cattive a seconda della convenienza. Lo si fa anche al cinema, se si pensa che questo sguardo lo adotta un Michael Moore. Considero Moore un grande cineasta, ma, pur condividendo molte sue idee sul piano politico, non condivido il suo approccio a tesi sulla realtà. A mio giudizio quando si fa un film politico essere di sinistra è importante ma non prioritario, perché come insegnano Rossellini e Zavattini, prioritario è l’uomo. E anche per questo motivo che, con Giovanni Fasanella, in fase di montaggio ci siamo trovati di fronte al pianto di Paroli, che è, sì un pianto per i suoi morti, in qualche modo egoistico, ma che, infine, credo che raccolga qualcosa di più ampio. Ritengo che il film una volta fatto sia dello spettatore, però ancora oggi penso che sia stato importante dare la giusta collocazione a quel pianto, dato che dietro quelle lacrime si nascondono anche delle ferite non rimarginate, ferite aperte che non si vogliono chiudere per chiunque ha vissuto quei travagliati e pur begli anni Settanta. In quel decennio si è imposto sempre di più un clima di terrore, partito prima da destra e poi sviluppatosi a sinistra; e per capirlo oltre le vulgate ideologiche, bisognerebbe risalire alle radici, considerando che quella che si è consumata nei settanta e anche dopo, è stata di fatto una guerra civile. La violenza in nome dell’ideologia è appartenuta a tutti e si è palesata in quel decennio perché si trascinava già da tempo come qualcosa di non risolto. Bisognerebbe meglio interrogarsi sui fascisti presenti nelle questure e nei ministeri, anche a seguito dell’Amnistia voluta da Togliatti nel ’47, ma prima di tutto per volere degli americani che così, fin dall’immediato dopoguerra, intendevano controllare il pericolo comunista. E bisognerebbe meglio interrogarsi sulle ambiguità storiche da parte della sinistra, che non ha mai rinunciato al proprio credo rivoluzionario in contrapposizione alla cultura riformista. Così si sono accentuate le contraddizioni nel nostro Paese, considerando che la “guerra civile” nell’Italia dei ’70 è anche un fenomeno da intendersi all’interno di un sistema geopolitico complesso dipendente dalle due superpotenze che garantivano l’equilibrio internazionale della Guerra Fredda. Tornando, dunque, a Tonino Paroli, lui piange ricordando un amico di carcere oltre che di militanza politica e nessuno al tavolo interviene perché c’è in quel pianto la sconfitta di tutti loro, di una generazione che a vent’anni vedeva quei futuri democratici e quei futuri terroristi vivere nella stessa *comune*. Ecco, insisto sul fatto che il film sia stato in parte osteggiato anche a sinistra perché io e Fasanella abbiamo considerato tutti i “nostri” testimoni come componenti di un’unica famiglia!

Circa la seconda domanda, direi che prudenza politica e sotterranea cattiveria mi sembrano il chiaro segnale di un Paese malato dove non ci si interroga più su cosa vale la pena di esaminare fuori dalle strade maestre. Questo è il vero dramma, il conformismo! È il vero male dell’Italia di oggi; un Paese attorcigliato su se stesso, dove peraltro manca un dibattito franco e leale perché sono in molti, a destra come a sinistra, che preferiscono non parlare. Anche all’interno di Centoautori, il movimento di registi e sceneggiatori, dove peraltro rappresento in particolare i documentaristi nel Consiglio direttivo, il dibattito è stato difficile se non addirittura assente. Rimando a tal proposito al *Diario tragicomico di un film*, edito con il film da Chiarelettere e scritto con Giovanni Fasanella, in cui si fanno anche nomi e cognomi sulla polemica ipocrita e un po’ vigliacca che

c'è stata intorno a *Il sol dell'avvenire*, a partire dalle assurde dichiarazioni del Ministro Bondi prima che il film andasse a Locarno nel 2008. Quando a 100 autori ho chiesto un dibattito su *Il sol dell'avvenire*, pochi si sono poi affacciati, mentre sono convinto che il mio film avrebbe dovuto rappresentare l'inizio di un dibattito anche duro su censure e autocensure in Italia. Perché è accaduto ciò? Perché anche da parte di alcuni miei colleghi non si accetta l'idea che alcuni brigatisti rossi, compreso Alberto Franceschini, venissero dal Partito comunista, un problema che a mio giudizio ha più una valenza psicoanalitica che politica. Va aggiunto, poi, che a seguito dell'intervento di Bondi, *Il sol dell'avvenire* non è stato proiettato negli Istituti di cultura italiani come è invece accaduto per altre decine di documentari, che Rai Tre non l'ha più acquistato come anche Sky, che ha preferito "voltare la testa"; che in alcuni comuni italiani hanno scelto di non proiettarlo nel dubbio che il film potesse creare turbative... Si è creato intorno al film un clima maledetto che trae anche frutto da una violenza (e stupidità) politica che ricorda gli anni cinquanta! Credo che di fronte a tutto ciò gli autori dovessero far sentire, debbano far sentire, la propria voce, e non solo in difesa di due autori attaccati ingiustamente, ma in nome della democrazia e della libera espressione.

Circa le polemiche che il documentario ha suscitato (nulla di nuovo in verità), affermi che non c'è presa di posizione in quello che è stato girato e che viene proposto al pubblico, sebbene io trovi corretto quanto da te asserito, ossia che il documentario non è un prodotto oggettivo perché propone, comunque, un punto di vista. Su questo vorrei soffermarmi, sulla faziosità in quanto valore, in quanto presa di coscienza e consapevolezza agire ed operare dal momento che nessun messaggio è innocuo. E anche quello che si vorrebbe super partes in realtà è orientato. Questo andrebbe evidenziato in un periodo in cui si continua ad operare per la soppressione del lavoro intellettuale a partire dalla scuola ed oltre, nel lavoro e nel tempo libero. E quindi vorrei parlare delle modalità di realizzazione del documentario, come, ad esempio, l'uso della camera, partecipe all'inizio, distaccata poi; in spostamento continuo tra centro e periferia, come detto; le immagini riunite in tranche, sembra, dagli stacchi musicali dei Offlaga Disco Pax; stanze, ma soprattutto piazze – luoghi della comunità per antonomasia – e volti; parole – dette, lette, inquadrare – e oggetti ...

Il punto di vista, secondo me deve essere invisibile allo spettatore, dovendo agire piuttosto sul piano dell'inconscio. Fondamentale, poi, è che il pubblico sia provocato su certi temi di solito trattati con conformismo e, al tempo stesso, è importante avere considerazione dello spettatore stesso come persona intelligente perché attiva. Per me se un film crea dubbi e innesca un dibattito, allora è riuscito; ed è importante fare film aperti, che lascino spazio al confronto, alle idee di ciascuno, a prese di posizione pure differenti. Se si fa il contrario, specie a sinistra, cioè si preferisce inseguire "le belle bandiere", si impedisce lo sviluppo di una consapevolezza reale della nostra storia in particolare ai più giovani. A me e a Fasanella, per esempio, non interessava raccontare i giovani brigatisti come creature scese da Marte, ma come conseguenza di certi errori, della superficialità oltre che di certo cinismo della sinistra. Sì; quei compagni inseguivano il sogno rivoluzionario, anche a costo di ammazzare magistrati, giornalisti, poliziotti, esponenti politici, ma sarebbe troppo facile considerarli schegge impazzite e non il frutto di una cultura della violenza presente anche a sinistra.. La maggior parte dei partigiani è rientrata nella vita normale e ha espresso un credo pacifico all'indomani della fine della guerra, ma ciò non toglie che una minoranza non rinunciò al sogno rivoluzionario, diventando poi anche un punto di riferimento della generazione del '68, insieme alle Black Panthers e ai Tupamaros. Passato e presente andarono sotto braccio e a giudizio di un numero non indifferente di giovani come Franceschini, poiché la Resistenza era stata tradita, bisognava finalmente agire passando alle armi.

Per rispondere alla seconda parte della domanda, tre sono i passaggi salienti del film. Dopo la premessa, segue una parte calda con il ricordo dell'esperienza. Calore che oggi resiste nel ricordo di quegli ex ragazzi che hanno preso strade politiche diverse. Poi arriva il momento freddo, quando si indaga su quello che c'è dietro la storia pu gloriosa di Reggio Emilia ai tempi della Resistenza. E con la musica degli Offlaga Disco Pax, va menzionata anche quella elettronica di Rudy Gnutti; una musica che non concede, così come nulla vogliono concedere allo spettatore le immagini cittadine e quelle di campagna volutamente riprese da lontano. Quel raffreddare ha lo scopo di far prevalere la sfera razionale dello spettatore. Ma poi arriva Adelmo Cervi a ridare calore. Adelmo, che poteva scegliere di unirsi ai brigatisti, ma che ha ritenuto quella scelta stupida e inutile perché fortemente minoritaria. Era folle secondo lui, poiché la rivoluzione chiede un ampio consenso popolare e, dopotutto, perché il suo Pci già da anni propugnava una via democratica al socialismo. Va detto che in post-produzione, insieme alla montatrice Erika Manoni, abbiamo lavorato molto sulla necessità di consi-

derare uno spettatore razionale e presente; proprio per questo si è deciso di non concedere troppo all'emozionalità.

Tornando gli attacchi che il film ha ricevuto, ritengo che quell'azione sia ancor più sbagliata, anche perché le critiche sono arrivate da chi il film non lo ha nemmeno visto. Ma in fin dei conti è stata una buona pubblicità, infatti *Il sol dell'avvenire* ha venduto più di 11.000 copie nelle librerie, alla faccia del lombrosismo di certa destra che non lo ha voluto capire!

Si osserva, nel tuo documentario, un aspetto della fanciullezza, quella che abbraccia l'innocenza del male, nell'episodio, in particolare, che racconta Franceschini rivolto alla camera e non ad essa estraneo, come quando lo vediamo e udiamo, invece, rivolgersi ai compagni; ed ecco il commentare la foto che lo ritrae mentre punta la pistola alla tempia dell'ostaggio e che risulta, dalle sue parole, gesto da far vedere più che gesto atroce; e al tavolo la generazione invecchiata rimette in gioco e si confronta con i fantasmi che la giovinezza ha esaltato: età della ragione con età dell'ebbrezza. Oggi questo confronto, appunto, che fa paura ancora, e perciò confronto mancato, cosa ha prodotto e il rifiuto di esso cosa ancora sta producendo?

Ti rispondo brevemente dicendo che quella fanciullezza, quella "innocenza del male" se era in qualche modo giustificata al tempo in cui si manifestò, specie se inserita nel contesto storico e politico in cui avvenne, oggi è inammissibile che rimanga in persone che hanno superato i sessant'anni. Ecco, se c'è qualcosa che forse ha giustamente dato fastidio (penso ad alcuni famigliari delle vittime del terrorismo) della tavola dei cinque "reduci", è questo "cantarsela e giocarsela" come se si fossero incontrati da vecchi amici di una bocciolina. E forse anche nel modo in cui Franceschini racconta le sue imprese da sovversivo. C'è qualcosa di superficiale e, dunque, di irritante in quell'atteggiamento, che tuttavia mi sembrava stupido non considerare, anche perché spesso noi italiani viviamo la tragedia nascondendoci dietro la commedia, E i cinque testimoni, sembrano rappresentare proprio questo, considerando anche il tanto discusso pianto di Paroli. Forse è anche in questo "starsene in superficie" la ragione di un dibattito mancato e non ti nascondo di essere molto irritato con la generazione dei miei fratelli maggiori, quella che ha fatto il '68, perché, a maggior ragione ora che è al potere, dovrebbe assumersi la responsabilità di guardare più acutamente oltre che alla nostra storia recente anche dentro se stessa, riconoscendo alcune responsabilità le cui conseguenze oggi stanno pagando le generazioni più giovani.

Infine perché proporre ora questo documentario?

La sensazione spiacevole è che Berlusconi e il "berlusconismo" si sia ulteriormente rafforzato grazie a certo conformismo e schematismo che imperversa a sinistra. L'obiezione che da più parti mi è stata mossa è: "Ma come? C'è Berlusconi che imperversa e fai un film sui peccati della sinistra?". Pensa che il film è stato rifiutato pure in Francia, un Paese importante per me, perché alcuni miei film sono stati realizzati anche grazie alle co-produzioni con i francesi. D'altra parte *Il sol dell'avvenire* si è trovato ad uscire sotto il governo Berlusconi perché si è chiuso prematuramente il governo di Centro-sinistra e, dunque, non c'era alcun calcolo politico a monte, né mio né di Fasanella. Ma andiamo avanti. A proposito di conformismo, ti invito a riflettere sul mio unico film di finzione, *Io che amo solo te*, del 2004. È la storia di Pietro, architetto di sinistra che decide di passare a destra per convenienza oltre che per frustrazione. Sullo sfondo c'è la guerra del Golfo, siamo negli anni del secondo governo Berlusconi ed è ancora Bush il Presidente degli USA. Il quarantenne Pietro passa da una parte politica all'altra e, sposato da vent'anni, tradisce la moglie invaghendosi di una puttana d'alto bordo, ma cerca di rimanere col piede in due staffe. E così da una parte ha moglie e amante, dall'altra, sul versante lavorativo, finge di stare con gli amici del comitato di quartiere in cui milita da anni, per poi assecondare i capricci edilizi di un pescecane del mattone per il quale è al soldo. Alla fine, incapace di gestire una situazione che richiede a dir poco grande spregiudicatezza, perde tutto. Il berlusconismo, dunque, non riguarda soltanto "loro", dato che è entrato dappertutto, questo è il "messaggio" di *Io che amo solo te*. Ecco, il film è stato escluso ovunque. Non entro nel merito del suo valore, che certo non sta a me giudicare. Mi chiedo solo perché sia stato respinto sebbene i pochi spettatori che lo hanno visto mostrassero non poco interesse. Perché? È solo colpa di Berlusconi o anche di qualcuno che si ostina a dividere il mondo in buoni e cattivi tutto ciò che sta accadendo in Italia? Certo, ci sono cose che la sinistra può difendere, deve difendere, meglio di altri, ma non ci sto ad assecondare l'ipocrisia per cui noi di sinistra saremmo migliori degli altri. È anche per questo motivo che oggi contiamo ben poco.

A cura di Katia Cappellini

Ottobre 2009

Sei domande a Filippo Scòzzari

Filippo Scòzzari, bolognese, disegnatore, autore di fumetti e scrittore. Da *Re nudo* al *Mago*, da *AlterAlter* al *Male*, soprattutto da *Cannibale* a *Frigidaire* (di queste ultime due imprese leggendarie è tra i fondatori). Basta questo per capire di chi stiamo parlando.

Centinaia di vignette, testi, illustrazioni e decine di fumetti. Tra questi ultimi, in seguito raccolti anche in numerosi albi, bisogna ricordare almeno le storie del Dottor Jack, *La dalia azzurra*, trasposizione di una sceneggiatura cinematografica di Raymond Chandler, *Il mar delle blatte*, un lungo fumetto a colori tratto da un racconto di Landolfi, *Primo Carnera*, *Suor Dentona*.

Scòzzari è però anche un artista capace di scritture fulminanti, Almeno tre sono le opere sue da imparare a memoria: innanzitutto, lo stupefacente esordio *Prima pagare, poi ricordare*; il prequel *Memorie dell'arte bimba*, scritto dieci anni dopo, e *XXXX! Racconti Porni*.

Su quest'ultimo piccolo capolavoro, un'antologia appena ristampata da Coniglio Editore ma risalente al 1996, stiamo per porre a Scòzzari alcune domande. Per quello che non verrà qui contemplato, rimandiamo al suo <http://manuale dell'arte bimba.blogspot.com/>

Chi mi ha consigliato di leggere XXXX! Racconti Porni, mi parlava niente meno che dell'Aretino e delle possibilità sovversive della macchina desiderante umana anche quando incastrata nell'immaginario pornografico. Leggeva il tuo libro come una liberazione: godendo.

Bene, con lui ce l'ho fatta. Ma col resto dei desideranti, come li chiami, prevedo che sarà una lotta lunga e dura. Difficile farcela con l'idiozia contemporanea....

Ti faccio quattro nomi che mi sono venuti in mente leggendo il libro e tu mi rispondi quello che ti pare. William Bourroughs, Il Divin Marchese De Sade, il regista porno Mario Salieri, l'analista selvaggio Georg Groddeck.

Di Groddeck non so nulla, mi costringi a compulsare Google. De Sade e Salieri c'entrano con me come i cavoli a merenda; De Sade poi mi sta particolarmente sui coglioni. E mi stanno particolarmente sui coglioni i registi porno: feccia della trasgressione, della fantasia. Monelli a comando, specializzati nel nulla e incapaci di fare altro. Il Burroughs dei Ragazzi Selvaggi ha uno spiccato tropismo verso l'ano maschile e la siringa, quindi non è mio fratello. Benché usi il genere sci-fi alla grande, e faccia sontuose ricerche sulla scrittura – appallando molto, però – nemmeno lui è mio fratello: un cavolo a merenda.

Che c'entra il fumetto con la letteratura? Qual è la relazione tra immagine e scrittura?

Ho scritto due libri sull'interdipendenza fra qualità di regia e di scrittura, distratto intervistatore. La qualità del disegno è molto meno obbligatoria delle prime due, e sono secoli che affermo come venga prima il cervello del lettore che la mano del disegnatore. La qualità della parola è trascinate, per così dire, soggiogante, magica. Chi inverte questa classifica in pro della matita o è spagnolo o è francese. Anche nel fumetto si è affermata la bestemmia *Francia o Spagna purché se magna*, ma non me ne frega un cazzo. Non me ne frega un cazzo, vengo da Giove.

Desiderio e liberazione: il fumetto, la scrittura, l'arte possono aiutare ad avvicinare queste due pratiche oggi così lontane? O il desiderio e la liberazione sono la stessa pratica?

Desiderio e liberazione sono ANTITETICI, caro il mio ragazzo: chiedilo ad un eroinomane, o ristiudiati le religioni orientali, e pure quelle occidentali. Appena la scimmia delle caverne ha nasato odor di figa ha capito d'esser spacciata. E Ford ha rincarato la dose. Insomma, è da un po' che lo si sa, perché ancora 'sta domanda?

Carmelo Bene sosteneva misogino che l'atto sessuale è il surrogato della masturbazione e non, come tutti pensano e praticano, viceversa. Sei d'accordo?

Non mi interessa quel che pensava Bene quando chiavava. Posso compiangere quel che chiavava, al massimo....

Il tuo libro è pieno di pipì, sperma, muco, fluidi sessuali, acqua, liquidi amniotici, sughi vari. Lo stato liquido della materia sembra avere nella tua scrittura una funzione eccitante e liberante. Non ti fidi dello stato solido delle cose?

Ma va là. Che cosa stai dicendo, che cosa c'entra. Mi scambi per Tarkovskij, era lui ad averla con l'acqua. Non basta aver chiosato un titolo di Wenders per diventare bravi inquisitori. Bocciato. E ad ogni modo in "Racconti Porni" ho cercato di disgregare la solida e solita banalità della pornografia col getto del mio idrante preferito, la presa per il culo. Contento? Mi vuoi bene? Sì? 100 €, grazie. Mi son rotto di lavorar gratis...

A cura di Max Slesia

Aprile 2009

1. cinema di classe (tesi)

Una scuola così non ci serve - *La classe* di Laurent Cantet

Sia chiaro da subito: nella storia raccontata dal regista Laurent Cantet nel film *La classe*, la trama voglio dire la costruzione dell'intreccio, il *plot* e l'invenzione narrativa sono importanti tanto quanto il modo di dispiegare il discorso filmico, il meccanismo usato per esporre i fatti: il linguaggio, dico, del film stesso. Le implicazioni direttamente morali innescate dalle epiche avventure del giovane professore francese sono da considerarsi inestricabilmente legate al linguaggio usato per generarle, per inventarle e, infine, per *scriverele in fotogrammi*. È questo il linguaggio filmico che sta dietro – *fisicamente* – alla realtà, quando cerca di recuperare lo spazio perso nell'industria, nella cecità, nel suo proprio perverso neoclassismo.

In questo senso le peripezie della scuola di banlieus, raccontate da dentro la classe stessa, con studenti di *millecolori* e millelingue, sono le stesse che la lingua francese, in una mirabile lezione di grammatica tenuta dal professorino molto *preciso*, si trova da anni a dovere affrontare nelle strade della focosa e infiammabile periferia parigina.

E alla ricerca di una pace impossibile, negata la giustizia, il fallimento della scuola è lo stesso del linguaggio (della lingua francese e del film: fa lo stesso): lo scacco appare completo e, quel che conta, irreversibile. La narrazione epica di un progetto degenerato e l'elaborazione di un lutto epocale: eccolo il film di Cantet.

La classe, film programmaticamente didattico, prima di tutto insegna questo: negando il conflitto, non si governa nulla. E addirittura allude: governare il conflitto è possibile solo producendo ingiustizia. La scuola, qui e altrove paradigma di governo buono, tutta tesa come è a produrre consenso intorno a se stessa come metodo di *buona* educazione alla convivenza civile, è sempre e comunque un'ingiustizia, dice Cantet; si costruisce su una ingiustizia ancestrale, e in definitiva, per chi queste regole non le vuole (o non riesce o non può) accettare, per chi cioè sfugge alla regola della convivenza civile, essa produce esclusivamente punizione ed esilio. Viene da dire: produzione di ingiustizia a mò di ingiustizia.

Insignificanti appaiono i tormenti e i dolori del giovane professore protagonista del film. Nel momento in cui l'istituzione dell'educazione, qui la scuola, altrove: il tribunale, deve decidere chi ha ragione, e chi ha torto, chi punire, e chi no, chi è il buono e chi è il cattivo, non esita nemmeno di fronte alla realtà dei fatti. Da una parte la convivenza e lo *status quo*, l'istituzione da difendere e salvaguardare, il vecchio e il passato; dall'altra il conflitto e la trasformazione, l'utopia da rinnovare e ridefinire, il nuovo e il futuro. L'istituzione che si difende, lo fa senza pietà.

Il professore è eticamente colpevole (e davanti a noi spettatori, gli unici con gli alunni a saperlo, in maniera clamorosa e definitiva) e moralmente è la causa di tutto (sia del clima di fiducia, convivenza e civiltà, che produrrà l'evento in sé; sia dell'evento in sé, cioè la rottura di questo clima, per riconfermare la propria autorità, che produrrà l'allontanamento dell'alunno): eppure a pagare per lui è l'alunno, a pagare per tutti è l'alunno violento e senza regola, a pagare per la sopravvivenza dell'intera istituzione, dice Cantet, è il *black* naturalmente e geneticamente cattivo. Detto senza pelo, ché Cantet non lo dice: senza esilio non c'è istituzione; senza banlieus, nessuna metropoli. Senza periferia, il centro non esiste. È la periferia cioè che *produce* il centro, non mai viceversa.

Il film di Cantet non genera un cortocircuito morale nel somministrare una parabola etica così squisita e in un certo qual modo scontata, pur votata come è a uno sperimentalismo *soft* che entra nel cervello dello spettatore con agile capacità, ma, quello che conta, *La classe* produce una bolla di vuoto, una zona di terrore concreto, rappresentando, massi *rappresentando* finalmente ed epicamente, lo smarrimento di una istituzione che non serve più a nulla. Questo sarebbe il *sequel didattico* del film: un mondo senza nessuna scuola e in cui la scuola non serve più a nulla.

Questa scuola non serve più a nulla, se vuol educare alla convivenza civile, imponendo una regola, una lunga

sequenza di regole basate sul una supposta *governance* democratica del conflitto e della contraddizione, che nella strada *di fatto* non produce che schiavitù; l'alunno allontanato e sospeso, colpevole di una colpa ancestrale – una colpa non sua – è, non solo *rappresenta*, un soggetto sociale che eccede questo paradigma *istintivamente* come una *fregatura* e una catena, un laccio, una frusta e una carota. Nelle banlieus parigine la parabola didattica è nitida e limpida, da rabbrivire.

E se a questo punto del processo l'elemento *criminale* venisse cacciato dall'istituzione scolastica: davvero, meglio così. Esso si troverebbe a portare la sua *devianza* per la strada, viene da pensare, o ovunque essa potrebbe essere apprezzata per quella che è: una risorsa e una forza. Ma l'istituzione, in Francia e altrove, oggi non risponde più a criteri eminentemente esclusivi: essa esilia attraverso una inclusione amministrativa meccanicamente repressiva, seguendo logiche cioè da campo di concentramento. Il meccanismo subdolo della scuola francese, che pretende subordinazione e assimilazione, sposta semplicemente l'elemento *criminale* in un altro edificio, punito e marchiato, in vista di una nuova effrazione da segnalare e da ascrivere al malcapitato. Circolo vizioso piuttosto sadico, non inutile: logicamente votato all'emarginazione e alla criminalizzazione sociale, senza corsivo.

Ma poi quale convivenza è possibile, meglio: auspicabile, quando l'esclusione dalla ricchezza è sistematica e, questa sì, *immoralmente* definitiva come nelle banlieus parigine. La scuola per noi diventa inutile quando non produce altro che consenso in valori, solo apparentemente imm modificabili, legati all'ordinamento sociale che oggi la costruisce, la gestisce e la tiene in vita solamente per perpetuarsi come ordinamento sociale imm modificabile. L'educazione è tra questi valori, la loro convivenza non ne parliamo, la loro cultura: pure. La scuola di ieri era il prodotto di una contraddizione aperta, votata sistematicamente allo scontro; rielaborata e ri-costruita oggi dentro questo meccanismo di inclusione repressiva e su basi fortemente neoclassiste, c'è da chiedersi: la scuola sta ancora dentro una traiettoria riformabile? Essa non è immortale, ci ricorda il film di Cantet, e come mezzo di costruzione di consenso sociale è una vergogna e una catastrofe.

In un recente numero di *Infoxa* (num XXI pag 53), due militanti del Mib, (Mouvement de l'Immigration et des *Banlieues*), a una domanda sulle pratiche di lotta dei banlieusard in relazione all'immagine assolutamente autodistruttiva prodotta dai media, legata appunto agli incendi di alcune scuole di periferia o di mezzi di trasporto, durante le rivolte nel 2005, rispondono:

E' vero che può apparire violento vedere bruciare una scuola o una macchina, ma questa violenza è solamente una risposta ad altra violenza. Dentro la scuola c'è tantissima violenza. (...) La gente rimane interdotta quando una scuola brucia, ma noi rispondiamo "nique sa mère", "scopa su madre, basta!", la scuola non serve a niente, ormai lo sappiamo! La scuola non ti insegna più niente, non ti insegna un mestiere, non ti aiuta a trovare un lavoro, il lavoro o la professione non ti servono più per trovare i soldi; quando la scuola ti manda a fare un tirocinio che non serve a niente, non ci importa.

Se la risposta a queste affermazioni, quando non è la repressione feroce e la condanna (a)morale, diventa la tutela del valore dell'educazione, della convivenza, o addirittura della cultura, è una risposta sbagliata, incompleta e insoddisfacente. Così come non esiste nulla di neutro, così non può esistere un valore neutro della cultura. In quanto all'educazione e alla convivenza civile, il film di Cantet ci ha già messo in guardia: agitati come strumenti repressivi, in quanto valori morali in sé, essi sono perniciosi quanto una malattia incurabile.

Se invece da queste pratiche di lotta, così come dai comportamenti *devianti e creativi* degli alunni de *La classe*, ci disponiamo a capire gli inneschi e i meccanismi, dilatando qui consapevolmente il discorso verso una maggiore tensione all'utopia (per inciso: magari approfondendo e immettendo il tema del lavoro e del reddito, come invero già fanno quelli del Mib, in questa eterna disquisizione sulla scuola in sé che così non produce senso né conflitto), allora qui siamo noi che possiamo ancora imparare qualche cosa sul *rifiuto della scuola* come paradigma estremo e parallelo al rifiuto del lavoro salariato. Così forse ci troveremo finalmente liberi di apprendere, e con gioia, molto di più dalla distruzione di qualche edificio scolastico che dalla sua perenne e autolesionista salvaguardia ideologica.

Febbraio 2009

2. Il cinema del (dis)piacere

Meno male che Rezza c'è (per tacer di Mastrella)

Molto ho almanaccato, tra me e me stesso dico e pur con altrettante menti tra le migliori della mia generazione, sulla classificazione del cinema di Mastrella&Rezza, e molto si è almanaccato poi, con molteplice fortuna e sfortuna, benché entrambe produttivamente insolenti, alla fine della visione della nuova videoantologia *Ottimismo democratico*.

Grande, *first of all*, è stato il piacere nella visione, dentro alla visione, collocandosi l'antologia in una sorta di confine, variabile davvero, tra il sadismo nomade dei nostri tempi e l'autolesionismo italico e piccoloborghese che è il vero obiettivo dell'attività videografica dei nostri.

Il piacere dell'umiliazione: il cinema come esperienza pisopatologica, malattia e sistema.

Molto ho almanaccato, dicevo or'ora, dibattendo di classificazione e *caselle*, meglio: gabbie, dentro cui inserire tale antologia peraltro così refrattiva al genere, alla normativa, checché se ne dica, di qualsivoglia ordinamento d'arte e di cinematografo.

C'è stato finanche chi si è collettivamente domandato e perunque: ma Rezza (r)esiste?

Postsurrealismo di rigetto, si è pur detto, alla ricerca di una definizione necessaria come una medicina o una struttura, e stante l'evidente rincorsa della nostra emmeddippi, la emmeddippi di Mastrella cioè, dentro agli anfratti di io-super-io-es, con una spiccata sollecitudine amorale per quest'ultimo rappresentante di una istintualità repressa assai prolifica, nonostante tutto, benché senza costruito alcuno. Ma *postsurrealismo* non vuole dire niente, hanno risposto sagaci: noi ne siamo quasi il prodotto, piuttosto che gli agenti, mi ha azzardato un amico imprudente tanto nelle definizioni affrettate quanto nel taglio di capelli (per tacere del colore).

Vomito punk, mi ha suggerito una tardissima dark di periferia, forse a ricordo del lungometraggio *Escoriandali*, dove di punk ce n'è pur tanto, molto e di più, un punk '80 da fare rizzare i capelli, di una bellezza efferrata e struggente oggi, ma lì appunto, incastrato in un paesaggio che davvero non ha prodotto, nel *non future!*, davvero non ha avuto nessun figlio, una eredità che non esiste *ebbasta*: non ora, non qui.

Oltrevideo, si è urlato a un certo punto, rimanendo afferrati, e un po' vigliacchi, dalla volontà demistificatrice a oltranza di un Deleuze cinematografico invecchiato bene, tra immagini in movimento, assenza di prospettiva materiale e nemesi con i fratellini italdioti che rincorrono l'evoluzione deleuziana tardivamente, quindi colpevolmente. Ma *oltrevideo* significa, se significa qualcosa, non poterne mai parlare, non capirne, di Rezza dico (per tacere di Mastrella), la funzione direttamente sovversiva, che c'è e zitti tutti, e che non sta dove la si cerca. Non sta, se sta, dove voi la cercate.

Ma sta *liquida* nel piacere sessuale quasi, *al di là del masochismo*, della visione.

Fratelli di *cinicotv*, poi mi ha predetto una giovanissima fan, pericolosa come l'assunzione di uno psicofarmaco senza ricetta, alludendo al *biancoenero* succitato un po' da tutti, estrema scarnificazione di una immagine che sta per fare scomparire, avvolgendolo e poi pietra e muro, l'oggetto uomo dal quadro dell'esperienza visiva. Una emmeddippi che, sembrante tagliata dal primo Fontana, non cerca il suo oggetto, ma da lui cercata e trovata, volge continuamente il suo sguardo altrove, fastidiata dalla presenza dell'uomo, di una narrazione addirittura scontata, valutando con razionalismo spietato la sua eliminazione tra rocce di muro e segni di pavimenti bianchi, cinica davvero, ne consente ancora la sopravvivenza per semplice opportunismo da *macchina*.

Cinicotv, mi hanno detto, e non mi è piaciuta la fratellanza; una certa dose di plagio, qualcuno ha sussurrato, va considerata con indulgenza, un peccato veniale; bene hanno fatto Rezza&Mastrella ha produrre questo dvd insano, di cui il primo pezzo è targato 1994: hannus orribilis della scesa in campo di Silvio Berlusconi. Alla fine questo è stato *l'evento critico* definitivo, decisivo e *definito* nel suo oltranzismo storico, dal 1984 al 1999, tutto intero il percorso di una visione storica che ha necessariamente prodotto quello che alcuni ancora

si ostinano a non-vedere, non *auscultare*: una psicopatologia che non è a venire, una malattia che qui si descrive nell'atto della sua produzione.

Non quindi veggente ricomposizione di un astratto delirio neuromasochista ma lucida scoperta di rapporti personali, di relazioni sociali, di strutture di produzione, dipinte per quelle che sono; affreschi millesimati di una agghiacciante verità storica, provinciale prima che metropolitana, una strada che noi tutti abbiamo contribuito a generare, generandoci dall'uomo contemporaneo *all'italico2009*: non c'è scampo.

Togliete il velo: o la vostra maschera preferita. Guardatevi quel triplice Rezza del primo pezzo, sceglietevi ora la vostra parte, tra Deborah Fausto e la loro amica comune: siete voi.

La *larva* del secondo titolo si autoriproduce nel territorio italico con impassibile fertilità, benché poco notata e molto invecchiata, giusto ieri con una larva ho trattenuto un rapporto di compravendita, io ho dato soldi ricevendo un quotidiano: la larva-edicolante non ha nemmeno salutato. Taciamo, per spirito comune e per rispetto, delle porte aperte (inganno e virulenza psicosomatica del *somacorpo* di Rezza) e della chiusura dello stomaco (*Hai mangiato?* rimane uno degli esempi di rappresentazione psicofamiliare più avveduti, scientifico quasi), dal sugo rosso alla statua di sapone *greco*, e dedichiamo giusto due parole a *Zero a zero*.

Capolavoro solubile, treminuti di cinema militante dalla parte della calda felicità, sessuale e sensuale, *Zero a zero* afferra e vi tira addosso, come masturbata, la vostra ghiacciata realtà: fino a dove può arrivare la stolta negligenza con la quale gestite, trascinandoli nell'abisso *senzafondo* che vi si è schiuso sotto i piedi, i vostri inutili rapporti, la vostra impossibilità di scelta, la vostra stessa indegna vita, i vostri piaceri affrettati? I confini dei vostri volti maciullati dalle vostre stesse mani, dalle vostre stesse mani disegnati con orrore; eccoli qua in *psicovideo*. Ma davvero quest'uomo italico09 è un virus di cui va trovata, scientificamente elaborata, una cura, una soluzione finale? Vi domandiamo, cari lettori: vi vedete così, riuscite a farlo, come siete nei vostri linfocorpi disadattati, con *rezzaspecchio* davanti?

Nel 1995 Rezza&Mastrella indicavano quello che già eravate e con garbo quasi illuminavano inascoltati.

Amicizia&famiglia: niente di più. Niente di meno: il nulla. Rezza&Mastrella classificati con violenza come *realisti*: è la mia scelta finale; cinema realista, politico, militante. *Mastrella&Rezza ovvero sull'uso politico del (dis)piacere* è il sottotitolo di questo pezzo.

Marzo 2009

3. cinema di classe (antitesi)

Alieni USA

Certo ri-vedere i film americani è senza dubbio una azione scorretta. Nessuno rivede i film americani. I film americani non sono fatti per essere ri-visti. Cinema *usaegetta*, cinema da obesi, cinema psicopatologico. Ri-vedere i film di Spielberg è una operazione estremamente vile e disonesta, alla fine: una carognata. Una certa dose di masochismo non ci manca, abbiamo ri-visto 'sti film come si beve l'ultimo bicchiere: con cattiveria.

Eppure la doppia visione, in giorni successivi molto ravvicinati, di tre tra i film *alieni* più importanti di sempre, mi ha ancora una volta lasciato stupefatto. Davanti a siffatta grandezza d'armi marchiata, basito da cotanta virulenza cinemica, moltiplicata per milioni di sguardi compiaciuti prima di tutto, travolti in seconda istanza, massacrati infine, io credo, nell'uscita da quei luoghi che negli USA devono assomigliare molto a dei lager contemporanei: le sale cinematografiche.

Non stiamo qui scrivendo di film d'élite, europei o chenneso, cinema d'autore, o di avanguardia, checché se ne dica, che conduce il mezzo filmico a quei livelli che così amiamo e veneriamo. Stiamo qui parlando di film di potere che nello stesso esatto momento in cui sono prodotti dal consenso, attraverso meccanismi sociali abbastanza noti, ri-producono nuovo consenso, attraverso meccanismi ancora poco chiari tanto agli spettacolanti quanto alle masse di cinefili più o meno appassionati. Cinema politico a tutti gli effetti, ancora una volta, checché se ne dica.

Da *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (1977) a *La guerra dei mondi* (2005) passando per *ET* (1982) c'è tutta una catastrofe senza precedenti, una mutazione geneticamente modificata e *senzaritorno*, una operazione chirurgicamente condotta attraverso i gangli neuronici di milioni tra il popolino basso e indegno, contro il popolino basso e indegno mirata con classista perfidia.

Eppure questo Spielberg anni 70-80 era uno Spielberg diverso: umano, quasi.

Gli alieni di *Incontri ravvicinati* erano una opportunità, una possibilità che l'umanità non poteva, come poi ha fatto, lasciarsi sfuggire; essi rappresentavano una civiltà in grado di incontrarsi con un'altra civiltà; in definitiva questi alieni parlavano un linguaggio comune alla nostra (nel film: la musica) e cercavano e sforzavano l'ordine normativo vigente che li vuole tutt'ora cattivi esemplari e assetati del nostro sangue; gli alieni qui violentavano la regola e si autodefinivano come progresso futuribile.

La scena finale di *Incontri ravvicinati* in cui il protagonista entra nel disco volante come in un viaggio dentro se stesso e dentro il suo es, come nel socialismo universale, è molto più che bella, per un film americano: è condivisibile. Qui il sogno americano diventa davvero paradigma di un universo sociale e umano diverso e fondato sulla scoperta: il sogno americano come utopia cinemica e come superamento dei confini del male e del bene. Un fallimento straordinario: una menzogna, checché se ne dica.

In *ET* già la piegha cambia e l'alieno, benché anche qui sia di fatto una scelta che viene posta all'umanità intera (ma che vien accolta, e qui già c'era un filo pessimista poco studiato allora, solo dai bambini); una scelta che l'umanità intera si rifiuta coscientemente di cogliere.

La storia è nota. Non è solo che ET vuole tornare a casa (la celebre battuta: *ET telefono casa*), è che se non si sbriga a farlo, gli uomini adulti lo vivisezionano allegramente. I bambini alla fine lo salveranno, volando su bmx lucenti, accompagnandolo al disco volante della *sua famiglia*. Cioè, detto senza peli e senza quei buoni sentimenti necessari all'uscita del film per il popolino basso e indegno, nessuno poteva già allora più salvare il sogno americano (cioè ET); esso rimarrà, pensava qualcuno, forse custodito da qualche parte nella mente iperviolentata da tv e farmaci a basso costo di uno o due bambini strampalati nel Minnesota: i futuri marines in Irak.

Il sogno americano, così moribondo e cadavere già nel 1982, col colore pallido di ET del suo fratellino umano ipersensibile, diventa nel 2005 un incubo ansiotico e miserabilmente votato al martirio con *La guerra*

dei mondi. Spielberg qui non fa sconti al suo passato e non si fa sconti, e non può essere, detto tra noi, che questo passaggio gli sia sfuggito. Spielberg opera una scelta che è una vendetta sadica contro se stesso e contro le proprie illusioni (farò lo stesso con l'ultimo Indiana Jones); una vendetta contro le illusioni di mezza America. Fino all'elezione di Obama, quattro lunghissimi anni dopo durante i quali il regista più democratico che esiste produce un'altra pellicola assai politica e controversa come *Munich*.

Gli alieni de *La guerra dei mondi* possiedono una umanità (se la possiedono questo principio di realtà è tutto da vedere), e Spielberg è il regista che più di tutti tra gli americani dipinge l'umanità letteralmente *ovunque*, solamente quando li scorgiamo terrorizzati (noi e loro) a cercare indizi tra gli oggetti umani (una scena di 10 secondi netti) o quando scopriamo che grazie a quel dio onnipotente miserabilmente citato alla fine come creatore delle leggi dell'evoluzione che salveranno la nostra specie, quando cioè scopriamo che possono morire (una scena di 3 secondi netti nel finale).

Il resto è terrorismo cinematografico puro. Quando vidi il film la prima volta in sala sono uscito temendo la fine del mondo. Tre giorni fa, rivisto il film a casa, protetto dalle mura domestiche, ho temuto il cane che vive con me da dieci anni come non mai. Qui non c'è ambiguità: l'11 settembre attraversa tutto il film. Gli alieni non sono dentro di noi o non attraversano una parabola che ci può portare chissadove e chissacome. È tutto molto più semplice: essi sono il nemico e noi siamo contro di loro perché loro ci vogliono uccidere, succhiare via la nostra linfa vitale, il nostro modo di vivere, il nostro petrolio eccetera, semplicemente perché tutto questo serve a loro. Non si riesce a immaginare nulla di più lontano dall'alieno di *Incontri ravvicinati* che ti accoglie nella sua nave spaziale *inconscia*.

Una vera rivoluzione *all'incontrario* di cui Spielberg, e tutto il cinema americano come punta dell'iceberg di una cultura popolare devastata, è nello stesso tragico momento prodotto e agente. Una catastrofe irrimediabile, anche se vai a vedere gli effetti nel resto del mondo, e tuttavia il film rimane un buon prodotto commerciale, ben al di sotto di *Incontri ravvicinati*, ma non così tanto dal valido *ET*. Il capitalismo è un virus.

Una sola cosa è rimasta immune e immutata nel passaggio e nell'illusione tutta americana di una tradizione che non ha tradizione, una illusione che non è più nemmeno una illusione. I tre film parlano tutti e tre di famiglia, e sempre di famiglia popolare, tra il piccolo borghese e il proletario (Tom Cruise nella *Guerra dei mondi* lavora come operaio gruista: perfetto). I protagonisti di tutti e tre i film affrontano lo scorrere della pellicola come se affrontassero la crisi stessa della famiglia. Divorziati, separati, figli e bambini con disturbi comportamentali vari: alla fine la famiglia, benché non si ricomponga mai (nemmeno Hollywood resuscita i cadaveri sociali) è comunque salva nei suoi valori distroficamente rielaborati per l'occasione (il padre prima schiappa poi eroico, la madre premurosa e scontenta, il figlio maschio ribelle ed epicamente uguale al padre, la figlia femmina sognatrice e saggia come sua madre, da qualche parte i nonni, gli antenati, che incombono); valori innaturali e vigliacchi, perversi e patologici. Un'altra sconfitta irrimediabile: l'ultima.

Aprile 2009

4. Il cinema del (non)piacere **Tarantino antinazi**

Quentin Tarantino non ha nulla da dire.

Tutti i suoi film sono una discettazione più o meno post-moderna sulla tenera e terribile vacuità dei tempi presenti. Se vedi l'ultimo macchinico *Grindhouse* e lo paragoni al *Crash* di Cronenberg vien fuori che *Grindhouse* non solo è un film di estrema superficie ma è anche un film in clamoroso ritardo. Un film per tutti i gusti, la rincorsa lenta di un regista incapace di articolarsi, una bella bugia. Quentin Tarantino non ha nulla da dire.

Con una spruzzata di neo-strutturalismo alla Deleuze potevi dire, critico dei miei stivali, che si trattava di cinema del cinema. Che *Pulp Fiction* e *Jackie Brown* erano riflessioni neocontemporanee, attraverso il genere, delle magnifiche sorti progressive del mezzo cinematografico. Che *Kill Bill I e II* erano geniali dissertazioni sulla malvagità del reale, questo inconcepibile agglomerato di leggeri atomi sclerotizzati sempre e solo da irridere con cinismo bastardo. Due volumi per un unico fallimento. Quentin Tarantino non ha nulla da dire.

Le iene, primo movie da collezione, ha rappresentato il vertice insuperato di un cinema cristallizzato in una lunga serie di scene geniali, un cinema manovrato da un cervello narcotizzato da qualche droga pubblicitaria, da qualche dose di troppo, una cosa meravigliosa. Per capirci, *Le iene* è un capolavoro. Anni fa, la prima volta che lo vidi, pensai: ecco il nuovo cinema. Quentin Tarantino non ha nulla da dire e non ha mai avuto nulla da dire.

Ma ecco che Tarantino tradisce se stesso e gira *Inglourious basterds*.

Primo momento: nel quale la cinepresa pare muoversi con infinita indulgenza. Sguardi allucinati dalla Storia, movimenti lenti, colori funzionali, citazioni musicali. Il tema del film, guerramondiale-olocausto-resistenza, poteva far presupporre un atteggiamento rispettoso anche del più irraguardoso dei cineasti americani, sempre pronto a buttare leggerezza e delirio sui pensieri forti del cinema d'ogni epoca e continente. Ma questa di *Inglourious basterds* è una indulgenza tenera, partecipe, clamorosamente dolce, sincera. Che Tarantino si sia imborghesito? Deve essere stata la reazione dell'ultrafan scettico, splatter duro e puro.

Secondo momento: nel quale la emmedippì si sgancia dallo schermo e si muove con grande ed eterea timidezza, il tempo appare sospeso. I morti accadono, la guerra è reale, la violenza provoca assenza, gli eroi sanguinano. Le mezze teste di *Kill Bill*, i piedi mozzati, il sangue-succo di pomodoro, le vene spezzate, la carne finta, le immagini-violenza elargite con spirito carnevalesco scompaiono. Nessuna forma di morale sostituisce il gioco-pop, sia chiaro, ma una strana leggerezza acida e rivendicativa, come la vergine d'acetilene della Lady Lazarus americana. Davvero una strana forma di poesia cinemica.

Terzo momento: durante il quale tutto appare dialetticamente concepito per la scena centrale del film. *Fire and fear*. Fuoco dallo schermo cinematografico e terrore e miseria per il terzo reich. La faccia di Hitler scomposta dai proiettili somiglia a quella di Mussolini a Piazzale Loreto. Tarantino massacra il nazismo con il cinema, dentro al cinema, con un film, dentro a un film. E allora capisci che si tratta di maturità. Capisci che Tarantino è diventato grande, d'età s'intende. Una preadolescenziale intervista televisiva con la Dandini, in cui il nostro ridacchiava stupidamente stralunato, sta già lì a confermare il contrario. E probabilmente anche il prossimo film sarà un passaggio all'indietro, una capovolta, una nuova paura da nascondere, l'ennesima rimozione. Ma intanto Tarantino si è tradito, magari senza volerlo, e noi l'abbiamo visto tutti. *Nonsolotalento*, Quentin Tarantino, senza che lui se ne sia accorto e per un film almeno, è diventato un regista adulto.

Prima conclusione. Ci voleva Tarantino, o stolti italici contemporanei, per dire con lucida chiarezza cosa significa antifascismo nel 2009, cosa *deve* significare essere antifascisti nel 2009. La scena in cui la protagonista ebrea, mossa da una improvvisa e insana pietà per il nazista ragazzo da lei appena sparato, viene

da lui stesso ammazzata come una cagna è una scena *di genere* da antologia. Imparate la lezione, mezza-anti-fascisti italici in preda a crisi di pelosa democrazia e dialogo insano: l'unico nazista buono è quello morto.

Seconda conclusione. Il prezzo che Tarantino paga per questa sua strana e travolgente invasione nei territori del pensiero forte contemporaneo è la confusione del suo marchio di fabbrica. Ecco perché il nostro si è subito affrettato a urlare di qua e di là che farà il terzo *Kill Bill*. Perché ha paura di avere sprecato quel logo leggero e disincantato per cui ha tenacemente lottato. L'immagine di un cinema fine a se stesso, illogicamente votato alla celebrazione del mondo della necessità e al dileggio del presente come regno delle possibilità. Niente da aggiungere, ormai lo sappiamo. La prima vittima del cinema di Quentin Tarantino è Quentin Tarantino stesso.

Novembre 2009

5. cinema di classe (sintesi)

Perché non si può scrivere dei film di Ken Loach

Avendo incauto io, ebbene sì, visionato tutta intera la filmografia di Ken Loach, e benché rimanga oscura la motivazione dell'intransigente epurazione che gli dedica per esempio la tv nostrana (non riesco a immaginare nulla di più *popolartelevisivo* di *Un bacio appassionato* e *Bread and roses* – si tratterà mica di censura di classe?), sono state così tante, ma così molteplici, le volte che mi sono accinto a scrivere di quello o quell'altro film di Loach che tutti i conseguenti fallimenti non si contano più.

Ciò, detto senza pelo sulla lingua, ha condotto il sottoscritto a una riflessione fine a se stessa, inutile dunque dovunque la vuoi mettere, sulle motivazioni che creano una critica cinemica, una scrittura cinematica, in senso correntemente patologico.

Perché i film di Ken Loach si oppongono a una scrittura critica benché di classe, sottraendosi con gaia virulenza a una visione imparziale poiché specificatamente votata, per esempio, al diletto altrui e alla ricomposizione di classe nostra; perché proprio lui poi?

Non uno dei film, sia chiaro, ma l'intera sua cinematografia rimane oscuramente legata a una destrezza malinconicamente inafferrabile, per me dico, fatta di fotogrammi dedicati con cadenza quasi annuale, alla lotta uno per uno, tutti quanti in fila, somministrati a volte come eccitanti per guerriglieri di classe, della comunicazione come delle ferrovie *of course*, altre volte incastrati come apparenti *commedie* da cineclub estivo per raggiungere l'obiettivo verace di tanto sudore e financo la grezza e così fresca popolana (ho detto popolana? volevo dire proletaria) del distretto di Winchester in quel di Pasadena. Cinema politico all'ennesima potenza, esemplare e superlativo.

Molte volte, dunque quando mi mettevo a pensare una scrittura critica sul nostro regista così inglese, ho pensato che Loach aveva rifiutato, alla Brecht per intenderci, di fare il *suo capolavoro*, per una scelta di classe dico (una scelta di lotta eccetera e fino a quando si dovrà ripetere sta cosa qua del rifiuto strategico?) Ognuno dei film di Loach annuncia una lotta o la dipinge esattamente come se fosse *naturale* questo ruolo del mezzo cinemico.

Altrimenti (a) cosa serve il mezzo cinemico? ci dice infatti Ken Loach, mentre inanella un film dopo l'altro assolutamente indomito e battagliero come un sindacato di base di quelli indomiti e battaglieri: di quelli che (pochi) vincono, sia chiaro. In questo modo, dalle parti della critica cinematografica vera (non quella cioè marchiata dal soldo del classismo del capitalista più efferato ma quella nevrastenica psicomilitante spesso abbindolata dalle sirene del postmegamodernismo nostrano) si è pensato proprio questo: che Loach dunque non fosse un grande regista.

Poi Ken Loach ha girato *Il vento che accarezza l'erba*. Che è un capolavoro.

Non riuscirò a scrivere, benché mi sia provato nell'arduo cimento, nemmeno di questa tragedia neoclassica, *con le virgolette*, sulla colpa e sull'assoluzione, da fratello a fratello, incastrata nella contemporanea guerra di classe che tutti quanti ci invischia, e ci esalta (pochi), e talvolta ci uccide, chi lo sa e anche *per chi non lo sa*. Questo puro movimento (a)cinemico dentro al quale Loach fa muovere i suoi personaggi, che dio solo sa quanto ama, destinati a una fine grandiosa, come solo la lotta sa fare, ne *Il vento che accarezza l'erba* diventa totalmente compiutamente magistrale.

Eppure non riuscirò a scrivere di sto film proprio perché, eccoci al personale *gnommero disciolto*, la scrittura critica con Loach, non serve a niente.

O la scrittura critica, come sapete tutti, possiede questo compito qua: quello di *forzare* il mezzo cinemico a un uso sovversivo o, checché se ne dica in qualche salotto buono mentre fuori infuriano le bombe, non serve a niente. O peggio: serve l'uso capitalistico del mezzo cinemico, il suo uso repressivo e rivoltante. Capirete bene: qui la questione è dirimente. Il regista cinemico Loach non lascia nulla al caso, e non somministra, checché se ne dica, concetti che non siano di classe e dunque non abbandona i margini a una possibile utilizzazione, a una forzatura che qui, notate bene, non ha luogo a procedere.

Cosa vuoi dire per esempio dell'ultimo suo *In questo mondo libero*? Non c'è virgola da fraintendere, frase drammatica da maldigerire, nessun accento posto in un modo tale da far comprendere questo o quello, se non la catastrofe sociale del lavoro dentro alla quale oggi stiamo navigando a vista.

Come vuoi recensire allora *Sweet sixteen*? Una parabola così nitida non si era mai vista. Potevo io dire della scena citata diretta da Truffaut? Sarei io stato forse compiacente con qualcuno se avessi mostrato l'ideazione quasi illuminista, alla *Candide*, del plot dentro al mezzo cinemico stesso? Ma andiamo, a tutto c'è un limite.

Di cosa vuoi discutere, critico cinemico dei miei stivali, dopo la visione di *Paul Mick e gli altri*? Quello che il film diceva, sì letteralmente *pre-diceva*, lo abbiamo visto accadere in Italia un anno dopo, decine e decine di volte, fino a oggi. La ricchezza della classe operaia fa impressione anche quando la stai mandando al macello.

Forse *La canzone di Carla* e *Terra e libertà*, sono due pellicole di cui si poteva parlare, prima de *Il vento che accarezza l'erba*. Il quale ha dimostrato, oh sì, che film storico (hai presente *Il gladiatore*?) vuole significarsi sempre, e una volta per tutte, come film di classe. Da una parte e dall'altra.

Non forse la scrittura critica *in toto*, che io immagino come arma oggi un po' spuntata nelle mani della neonata intelligenza collettiva, ma un uso della stessa scrittura critica in direzione opposta e contraria al vento di oggi, nei tempi della guerra di classe della comunicazione, è più che mai fondamentale, è più che mai un mezzo da praticare. Ma non per Ken Loach.

Per i fotogrammi di Loach, uno per uno, tutti quanti in fila, di questa nostra scrittura critica, non c'è alcun bisogno.

Giugno 2009

EXTRA

Da Carlo Michelstaedter: "con le parole, guerra alle parole..."

Navigatore sappi che io

I “[...] non faccio nessuna delle cose che le persone fanno: le persone che fanno? si vestono, mangiano, lavorano, si fanno la barba, parlano, studiano, vanno al caffè... io non vado al caffè, non studio, non parlo, non mi faccio la barba, non lavoro, non mangio, non mi vesto. E per ragion filata bisogna dire che non sono una persona, e se non sono una persona è naturale ch’io non scriva nemmeno agli amici. Ma che fai? Chi sei? Sono uno che deve far la tesi. E che faccio? penso che devo far la tesi. Lo sai come fanno i deportati inglesi nei grandi penitenziari del Regno? C’è un grande cilindro che ruota attorno all’asse longitudinale, lungo la superficie convessa corrono a giusta distanza tavole, come gradini. Su queste in lunga fila salgono i deportati e da l’una all’altra facendo girar il cilindro col loro peso e restando sempre fermi allo stesso posto: chi non sale è travolto di sotto.”

II “A chi più si pensa – o si scrive ad ogni istante o non si scrive mai, poiché ogni volta la lettera sembra insufficiente a esprimere questa costanza del pensiero. [...] Ma pur sempre vivo è il senso dell’incertezza e il bisogno di fatti precisi e di parole [...]”

III “Invece la tua lettera mi permette di gettare lo sguardo in te più che se mi fossi presente. Essa è tratta dall’intimo fuoco incandescente, e in lei ti vedo vivere. – E non «della vita stentata di giorno per giorno ma di quella vera e reale» proprio come dici tu. Vivere le cose per sé stesse e non presumere d’averle già pel sol fatto che se ne parla, questa è la serietà. – E di questa m’è prova la tua lettera.”

Navigatore

IV “Non è triste o pauroso navigare ma lieto e sicuro a chi non teme per la propria sicurezza. – Il porto non è dove gli uomini fanno i porti a riparo della loro trepida vita; il porto per chi vuole seriamente la vita è la furia del mare perché egli possa regger diritto e sicuro la nave verso la meta. Tu pure ora incomincerai a navigare ed io so che non ti guarderai attorno preoccupato per un porto calmo, che non vorrai l’inerte e ottusa vita, che è data a chi ama piegarsi, preferire alla libera vita del mare dove ognuno s’apre da sé la via ed è in porto sicuro là dove gli altri periscono.”

V “Sto seduto davanti al *mio* tavolo smisurato nella *mia* stanza; nella stanza accanto papà e mamma stanno ridendo: – il mio spirito fluttua deliziosamente in un mare di cose buone e dolci sì che io mi sento di giorno in giorno incretinire: non meno deliziosamente però; –e progressivamente imborghesco. –” al dialogo: p. 46 “Chi ha perduto il sapore delle cose è malato, il malato ha perduto il sapore d’ogni cosa –poiché sapore altro non è che il senso dell’utilità della *cosa* alla salute. E come s’egli *già fosse*, non più vuole le cose ma vuole il *sapore* che non ha più, mettendosi e rimettendosi nelle posizioni saporite conosciute da lui prima, o che agli altri prodighe di piacere egli venga a conoscere. – Egli è come colui che vuol veder l’ombra del proprio *profilo* – che volgendosi la distrugge. –”

VI perché “[...] al di fuori del piacere nessuna cosa ha valore per noi. – Che dunque tutta la coscienza dei valori è nient’altro che il piacere stesso.”

VII pertanto “Le grida delle persone arrabbiate sono il cigolio di tutte le commessure della macchina sociale che non ha trovato ancora il suo giusto punto.”

E tu

VIII “– La senti la voce della società? È come un ronzio colossale – ma se porgi l’orecchio a seguir i singoli suoni, udirai voci d’impazienza, d’eccitamento, voci di gaudenti senza gioia, di comando senza forza, di bestemmia senza scopo. E se li guardi negli occhi, vedrai in tutti, nel lieto e nel triste, nel ricco e nel povero – lo spavento e l’ansia della bestia perseguitata. Guarda tutti come s’affrettano s’incontrano s’urtano, commerciano. Sembra davvero che ognuno vada a qualche cosa. Ma dove vanno, e che vogliono? E perché si difendono così l’uno dall’altro e si combattono?”

La senti come cigola la macchina in tutte le commessure? – Ma non temere – non si sfascia – è questo il suo

modo d'essere –e non c'è mutamento per questa nebbia, –poiché la sua vita è il piccolo e continuo mutamento d'ogni atomo. –”

Ecco

IX “Gli uomini s'affidano l'un l'altro il lavoro che ognuno dovrebbe compiere per avere in sé la sicurezza di sé stesso. *Essi invece speculano sulla comune debolezza per creare una sicurezza fatta di reciproca convenzione.* Così non solo non hanno più da avere in sé la sicurezza verso il loro simile ma anche verso il resto della natura, poiché ognuno fa una piccola subord[inata] cosa, del resto in tutto essendo incapace. Così come non ha in sé la *sicurezza* del perdurare di quelle condizioni, ma queste sono nella volontà degli altri, così egli di questa *si preoccupa* ed è schiavo dell'altrui volontà. Così della vicendevole paura e prepotenza consiste la convenzione della morale sociale –”

X “La prima cambiale per l'uomo è il suo corpo, poi viene la camicia con la quale è nato – e la camicia è contesta di posizione, diritti acquisiti, affetti acquisiti come i diritti, non solo, ma anche di ciò che il socialmente povero trova già nell'atmosfera: le vie, i modi, tutto il lavoro accumulato dai secoli e di cui i posteri godono i frutti nella vicendevole sicurezza e nella sicurezza di fronte alla natura.

E stretti nella cambiale sono schiavi di tutto ciò che la convenienza impone per poi difenderli: schiavi di ciò che per caso sia loro venuto di diritti più in sorte che agli altri, perché altri non glieli tolga; schiavi del corpo inetto che non serve ma dev'esser servito. Sono *paurosi* nel fisico e nel morale, avari di sé e di ciò che credono possedere, umili, sottomessi – avviliti.

Ma d'altronde, se appoggiati dalla convenienza o per vie nascoste, senza pietà verso gli altri, prepotenti e truffatori.

In una parola: gretti.”

In breve

XI “La società che non può difendersi dalle verità enunciate da quelli, che per lei sono rivoluzionari e che minacciano la sua sicurezza, «onestamente» rispondendo con argomenti razionali agli argomenti, ma solo opponendo la violenza e la materialità del suo esistere come dato di fatto – quando non li può imprigionare come delinquenti, può porre così la pregiudiziale della pazzia e non incaricarsene. – Se Cristo tornasse oggi, non troverebbe la croce ma il ben peggiore calvario d'una indifferenza inerte e curiosa da parte della folla ora tutta borghese e sufficiente e sapiente – e avrebbe la soddisfazione di esser un bel caso pei frenologi e un gradito ospite dei manicomi. –”.

Katia Cappellini

N.B. Il testo che qui si è proposto, eccezion fatta per i moduli introduttivi, è il prodotto di una selezione di passi tratti da diverse opere di Carlo Michelstaedter, quali l'*Epistolario*, *Il dialogo della salute*, *La persuasione e la rettorica*. Il filo, ideale e pratico, che si è voluto seguire in questo particolare collage – dove il montaggio mai ha seguito la casualità –, sta nel titolo stesso dell'articolo, cioè in quella dichiarazione d'intenti, propria del goriziano, rintracciabile nelle *Appendici critiche* a *La persuasione e la rettorica*.

Marzo 2008

4 domande al presidente del Bin-Italia Luca Santini

Il Bin Italia è una associazione per il reddito garantito, nata nel 2008, legata al network internazionale BIEN Basic Income Earth Network <http://www.basicincome.org/bien/>.

Sociologi, economisti, filosofi, giuristi, ricercatori, liberi pensatori che da anni si occupano di studiare, progettare e promuovere interventi indirizzati a sostenere l'introduzione di un reddito garantito in Italia hanno voluto trovare in questo sito uno strumento per l'aggregazione delle idee. Ne è risultato un network di competenze diverse che muovono però nella medesima direzione, sotto un «logo comune», quello del «BIN Italia», perché comune è l'obiettivo: giungere all'introduzione di un Basic income per tutti.

Nonostante la miseria del welfare state e del sistema di protezione sociale in Italia, negli ultimi anni si è sviluppato un vivace e innovativo dibattito su questi temi. Nonostante l'Italia detenga il tristissimo record in Europa di essere il paese in cui manca completamente una riflessione garantista in tal senso e dove non c'è nessuna rete di sostegno al reddito di carattere universalistico, numerosi studiosi hanno saputo ibridare i diversi piani del dibattito sul Basic income in modo originale e promettente. Intendiamo raccogliere questo confronto, offrire una sede comune ed aperta dove le diverse voci che, da diversi punti di vista, hanno sin qui sostenuto l'idea di un reddito di cittadinanza possano trovare ospitalità ed un collegamento con altre esperienze nazionali ed estere. Per tutto questo è stato necessario, innanzitutto, dar luogo a una convergenza delle traiettorie che compongono il dibattito eterogeneo sul reddito garantito.

È nata così l'Associazione per il Basic Income.

Questo si legge nella homepage del sito del Bin Italia <http://www.bin-italia.org/>. Sito che prima di tutto si propone come *grandearchivio vivente* di materiale sul reddito garantito (dal punto di vista del lavoro e da quello dell'economia, dal punto di vista del diritto e da quello della politica). Qui per esempio, per quanto riguarda le lotte dei lavoratori dello spettacolo, potete trovare un bell'articolo sulle lotte degli intermittenti francesi: <http://www.bin-italia.org/article.php?id=1290>.

Il Bin e le sue attività, la produzione di sapere, l'università e l'onda, i lavori dello spettacolo, il lavoro immateriale, e soprattutto la precarietà di cui queste attività sono avvolte. Questi i temi delle 4 domande che Snova ha posto al presidente del Bin Italia, Luca Santini.

Che cosa intendete per reddito di cittadinanza e quali sono i soggetti interessati?

Per reddito di cittadinanza (o *basic income*) si intende un'allocazione di risorse erogata a cadenze di tempo regolari (ad esempio, mensili) a tutti indistintamente gli appartenenti a una determinata comunità politica. L'erogazione può essere più o meno consistente, più o meno generosa, secondo le scelte compiute dagli organismi di governo e secondo i margini di manovra disponibili nella distribuzione delle risorse. L'allocazione conferita tramite il reddito di cittadinanza può essere di tipo esclusivamente monetario, ovvero può comporsi in tutto o in parte di beni erogati in natura (tipicamente in forma di servizi, quali la sanità, i trasporti, la cultura).

Il reddito di cittadinanza, per essere compiutamente tale, e dunque per distinguersi dalle varie forme di sussidi e misure di tipo assistenzialistico oggi esistenti, deve essere universale e incondizionato. L'universalità si traduce nel fatto che l'erogazione viene destinata a tutti i soggetti che compongono la comunità politica, senza distinzioni di sesso, di status giuridico, di condizioni personali; unica eccezione alla regola dell'universalità può essere prevista in ragione dell'età del beneficiario, per cui potrebbe legittimamente prevedersi che l'accesso all'erogazione venga limitato ai soli maggiorenni. Il requisito dell'incondizionatezza impone invece che non siano previste cause di decadenza dal beneficio. Nessun obbligo può quindi essere posto in capo al beneficiario, sotto la condizione della revoca del *basic income*.

Occorre chiarire che il *basic income*, come diretta conseguenza dei principi appena stabiliti, viene erogato a tutti, anche ai ricchi, per essere chiari; rappresenta uno stock di risorse inseparabile dall'individuo, è incedibile e impignorabile, destinato a sommarsi ad altri eventuali redditi da lavoro, da capitale, da rendita; il reddito di cittadinanza rappresenta una sorta di tutela sostanziale di quello stesso *ius vitae* riconosciuto in termini formali da tutte le carte costituzionali del mondo.

Non ti sembra che i lavoratori dello spettacolo (e qui intendiamo con questo termine tutta la serie di mestieri che ruotano intorno alla realizzazione di uno spettacolo di teatro, di un film per il cinema e di una fiction o una trasmissione per la tv) sia una categoria sensibile, se non addirittura in questo senso “privilegiata” (di un privilegio rovesciato fatto di congenita precarietà ovviamente) e in qualche modo “profetica”, per la rivendicazione di un reddito sganciato dal lavoro e la sua sistematizzazione politica e legislativa?

I lavoratori dello spettacolo, rispetto a tutto il resto della popolazione lavoratrice, sono caratterizzati da due elementi specifici. Il primo è che la prestazione di lavoro da essi svolta –intesa in senso formale- è fortemente discontinua (perché la realizzazione degli spettacoli è di regola soggetta a condizioni molto aleatorie), il secondo è che l’impegno profuso nell’attività lavorativa è difficilmente misurabile in termini di orario di lavoro: per entrambe queste ragioni il lavoro nel settore dello spettacolo è contenibile a stento negli schemi della prestazione salariata. Infatti, la formale attivazione della prestazione lavorativa –nel momento di preparazione materiale dello spettacolo- costituisce una voce infinitesima del tempo effettivamente impiegato nel concepimento e nella realizzazione dell’opera artistica. Le ore di studio, aggiornamento, ideazione, benché formalmente estranee alla prestazione lavorativa remunerata, sono in realtà componente vitale e indispensabile per il raggiungimento del risultato finale. Può ben dirsi, quindi, ininfluenza per il lavoratore dello spettacolo la distinzione tradizionale tra sfera lavorativa retribuita e sfera extralavorativa o del tempo libero. L’intero tempo di vita è indistintamente coinvolto nella produzione artistica, anche se poi gli schemi angusti della società salariata operano artatamente una distinzione tra un tempo di formale attivazione della prestazione lavorativa, che viene remunerato, e un tempo invece di formale inattività e di “attesa”, durante il quale non si viene remunerati.

E’ evidente come una tale condizione di scissione potrebbe fare dei lavoratori dello spettacolo un soggetto ideale per la rivendicazione e la sperimentazione di forme di erogazione di reddito svincolate dalla prestazione lavorativa, che possano eventualmente alludere, in prospettiva, all’istituzione di un *basic income* compiutamente generalizzato. Nel contesto europeo, difatti, sono previsti in molti paesi dei sistemi di tutela del reddito destinati in modo particolare agli artisti, come avviene per gli intermittenti francesi, o con il programma olandese denominato *Wijk*, con il quale vengono erogati 500 euro agli artisti per “permettere loro di avere tempo di fare arte”.

Sarebbe sbagliato però accentuare oltre misura i caratteri distintivi dei lavoratori nel settore dello spettacolo; non si dovrebbe, insomma, cingere gli artisti in un recinto separato dal resto della soggettività sociale, quasi a voler rinnovare, con gli strumenti della sociologia contemporanea, una qualche forma di eccezionalità dello status di artista. Invero, la discontinuità della prestazione e la precarizzazione dei rapporti sociali sono ormai condizioni egemoni, che riguardano la maggioranza del mondo del lavoro; inoltre l’immissione nella sfera produttiva di competenze extralavorative, di qualità e saperi acquisiti nella vita quotidiana, sono frontiere ben più che esplorate dall’accumulazione capitalistica contemporanea. Perciò sarebbe sbagliato fare dei lavoratori dello spettacolo una categoria “privilegiata” per l’applicazione delle idealità connesse alla rivendicazione di un reddito di cittadinanza. Essi, in quanto soggetti più esposti e professionalmente più inseriti nel mondo della comunicazione, potrebbero plausibilmente fungere da cassa di risonanza a un’esigenza di emancipazione e di tutela che riguarda però da vicino tutta la vasta platea del precariato postfordista.

Immagino che i recenti subbugli nel mondo della scuola, onde anomale e quant’altro, abbiano provocato una riflessione in seno alla vostra associazione. In questo senso: come legare, e se legare, tali rivendicazioni studentesche, e del mondo dei ricercatori, al problema del reddito di cittadinanza?

Il movimento studentesco e dei lavoratori dell’Università riconosciutosi nell’Onda è la riprova esatta di quanto detto fin qui circa l’esistenza di una condizione compiutamente generalizzata quanto alla maturità della rivendicazione di reddito. Al termine di un’assemblea nazionale tenutasi a Roma il 15 e 16 novembre 2008 il movimento ha redatto tre documenti di sintesi, uno dei quali incentrato sulla questione del welfare e della tutela del reddito anche al di fuori della prestazione lavorativa (reperibile sul sito www.ateneinrivolta.it). La condizione studentesca – si sostiene in tale documento- in quanto assimilabile a una vera e propria condizione lavorativa, necessita di forme di sostegno e tutela del reddito, al pari di quanto accade per i lavoratori subordinati nei periodi di disoccupazione. Il riconoscimento di forme di accesso al reddito viene giustificata, da un lato, con la necessità di consentire agli studenti l’accesso a beni fondamentali quali i trasporti, la cultura, l’alloggio, dall’altro come necessità di remunerare le attività finora svolte dagli studenti e dai ricer-

catori precari a titolo gratuito.

E' agevole constatare come la richiesta di tutele più adeguate da parte degli studenti dell'Onda, sia pienamente in linea con le finalità e il campo di interesse del Bin-Italia. Tuttavia, pur nel totale rispetto della mobilitazione del mondo universitario e degli sforzi di sintesi e di mediazione con ogni probabilità sottesi alla redazione del documento qui commentato, non va sottaciuta la parzialità dell'ottica complessivamente adottata. Infatti la rivendicazione di un "reddito per gli studenti" (così come di un ipotetico "reddito per gli artisti") rischia di lasciare elusa la questione dell'inadeguatezza generale del nostro sistema di protezione del reddito, palesemente incapace ormai di fronteggiare le esigenze emergenti in seno al corpo sociale e al ceto produttivo.

In un paese come il nostro in cui le tutele per i lavoratori a tempo indeterminato in stato di disoccupazione sono deboli, frammentate e sperequate, in cui le tutele per i precari sono pressoché inesistenti, l'unica strada percorribile è quella dell'introduzione di una misura di sostegno del reddito universalistica, basata sulla fiscalità generale, sufficientemente flessibile, priva di criteri di accesso troppo rigidi, capace di combinare erogazione monetaria e accesso ai servizi.

L'introduzione di un simile strumento sarebbe già un primo decisivo passo di avvicinamento alla pur necessaria sperimentazione di un reddito di base, finalmente e compiutamente universalistico.

Infine: qual è l'obiettivo culturale che avete in mente, cioè la trasformazione culturale che auspicate, quando con forza ponete il reddito di cittadinanza al centro della vostra riflessione economica e politica?

Il Bin-Italia è un'associazione di scopo che riunisce una pluralità di studiosi, diversi tra loro per gli ambiti disciplinari coltivati e per le prospettive politiche perseguite. Ciò che unisce tutti gli aderenti all'associazione è però il comune di scopo di arrivare all'introduzione di un *basic income*. Pertanto la battaglia culturale fondamentale – e direi strategica – che abbiamo da condurre è contro l'ideologia del lavoro, contro la tendenza ancora oggi dominante nel discorso pubblico ufficiale (anche se ampiamente contraddetta dalla realtà dei fatti e dai concreti comportamenti del corpo sociale) che fa del lavoro il criterio unico di accesso alla cittadinanza e alla distribuzione della ricchezza. Occorre invece lasciar emergere modalità nuove di partecipazione alla vita sociale, che sappiano meglio valorizzare le effettive capacità dell'individuo e le sue possibilità di "scelta". Naturalmente a questo orientamento di fondo dovranno essere accompagnati – come già sta avvenendo nella significativa corrente dei *basic income studie s*- altri campi di elaborazione scientifica, che sappiamo innovare e criticare la nostra attuale percezione dei problemi sociali, ed esempio per quanto attiene al ruolo della famiglia, al diritto del lavoro, al sistema di assistenza sociale, alla contabilità pubblica e alla finanza, alla teoria dello sviluppo, alla filosofia della giustizia, ai rapporti tra i generi, eccetera.

A cura di Gianmarco Mecozzi

Marzo 2009

Ai miei nipoti

In margine al libro di Umberto Galimberti, *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*.

Cari nipoti miei,

vi scrivo come se voi foste solo quelli lì che conosco io, non anche altri, tanti altri adolescenti fra i quindici e i venti anni, che non conosco direttamente e che non ho affatto visto crescere ma ai quali questa mia lettera è indirizzata.

Vi scrivo perché ho di recente finito di leggere un libro che forse i vostri genitori non conoscono e voi neppure, ma che è ormai alla sua quinta edizione in poco più di 2 mesi. Il titolo è suggestivo, *L'ospite inquietante*; il sottotitolo suona così: *Il nichilismo e i giovani*. E, dunque, potete immaginare, riguarda proprio voi.

L'autore è un filosofo che insegna all'Università di Venezia e che si chiama Umberto Galimberti: esempio raro, ma ormai non così tanto, di studioso che il mercato editoriale (in questo caso la casa editrice Feltrinelli) ama e promuove, forse perché capace di mettere in relazione ricerca scientifica e divulgazione, perché fornisce chiare e semplici (stiche) chiavi di lettura del mondo contemporaneo. Tanto chiare quanto pericolose.

Umberto Galimberti dà di voi e, attraverso di voi, di tutta la società in cui viviamo (perché voi ne siete parte integrante e perché voi ne sarete il futuro), una descrizione cupa, talvolta raggelante e a tratti crudamente reale. Dare un senso alla propria esistenza, sostiene l'autore, per un giovane appare oggi impresa quasi impossibile a causa del vuoto di valori da condividere e in cui riconoscersi in un mondo in cui la tecnica avrebbe sottratto ogni spazio alle passioni, sottoposto ogni aspetto della vita al principio di mera funzionalità, negato la promessa stessa di un futuro possibile a cui guardare e al quale tendere: alla domanda "quale valore ha" una determinata cosa (o persona) si sarebbe sostituita la domanda "a cosa serve"; alla domanda sul valore dunque (e sul senso), quella sull'efficacia strumentale, sulla funzionalità; alla tensione verso il futuro la paralisi nell'insignificanza di un presente precario e privo di sviluppi possibili.

In questo deserto arido, un ospite inquietante, *il nichilismo*, avrebbe così invaso le vostre vite, i vostri affetti e pensieri, avrebbe cancellato qualsiasi prospettiva di futuro da progettare, vi avrebbe resi fiacchi e demotivati nel presente, privati di volontà e di valori di riferimento, indifferenti a tutto o quasi. Per questo, sostiene l'autore, cercate nell'esuberanza e nello stordimento (dalla discoteca alla seduzione della droga, dalla violenza negli stadi al gesto estremo omicida o suicida, al consumo nevrotico) di porre rimedio all'angoscia, per questo siete affetti da una specie di "analfabetismo emotivo" che vi rende incapaci di dare un nome alle emozioni e quindi di gestirle e di canalizzarle. In parole semplici: i giovani, dice Galimberti, "anche se non sempre lo sanno, stanno male".

Mi verrebbe da chiedervi se sia vero. E voi mi rispondereste, come già in altro momento mi avete risposto, che è un po' vero e un po' no. Ecco, infatti, non vi chiedo questo, perché so che avete ragione voi: è un po' vero e un po' no.

Ma poi, sapete? Alla fine del libro ho pensato che era tutto sbagliato, che il punto da cui muoveva l'analisi di Galimberti era sbagliato. Di più: che era falso e pericoloso. Al suo quadro manca completamente la profondità di campo. La storia soprattutto, il perché della condizione di oggi che è il frutto di processi anche lunghi e complessi, di scelte fatte, di responsabilità che sarebbe bene assumersi: e un quadro che non ha profondità non può avere prospettive, e vie di fuga e futuro.

Non interrogarsi realmente sulle cause porta Galimberti a proporvi una soluzione che è sconcertante anche se a voi potrebbe apparire assolutamente giusta e razionale: essere se stessi, appassionarsi a se stessi, essere incuriositi da sé e dalle proprie virtù. L'esistenza, scrive, è giustificata non dalla ricerca di un senso, ma dall'arte del vivere che consiste nel riconoscere le proprie doti e nel saperle mettere a frutto approdando così a "quell'espansione della vita a cui per natura tende la giovinezza e la sua potenza creativa". "Come un fiore che ha voglia di fiorire per la stagione che gli è data". Altrove Galimberti ha teorizzato "l'etica del viandante": un modo di vivere che sarebbe sottratto al ricatto della meta da raggiungere, dice lui, per abitare al contrario, il mondo nella casualità delle sfide contingenti, per risolvere i problemi di volta in volta per come si presentano, senza avere alcuna prospettiva. In altri termini: non mi occupo di sapere perché le torte vengano tutte bruciate quando escono dal forno (Sarà il forno? Sarà un difetto di fabbricazione? Sarà il misuratore della temperatura che si è rotto? Sarà che le mie torte sono troppo sottili e le mie teglie tutte troppo grandi...), ma solo di grattare via il nero dalla superficie e mangiare quel che resta. Non mi preoccupo di comprendere perché la scuola e l'università abbiano gradualmente smesso nel corso degli anni di essere luoc-

go di formazione e abbiano sempre più ridotto la loro funzione educativa e sociale (le riforme che si sono susseguite, la precarietà a cui vengono costretti la maggior parte dei giovani insegnanti e giovani studiosi, la tendenziale rimozione dello spirito critico e della prospettiva storica anche dalla scuola, l'impoverimento della dimensione sociale e civile e di conseguenza della responsabilità nei confronti della collettività tutta che proprio la scuola dovrebbe innanzitutto insegnare...), ma solo constato che i ragazzi non la vivono come luogo di formazione, che non hanno il senso dell'istituzione e dell'autorità, che sono apatici e privi di interessi.

Constatare e quindi accettare significa assimilare il dato che la realtà non è trasformabile perché tale, in fondo, la si vuole.

E mi viene voglia di dirvi e vi dico: distruggete il quadro che traccia Galimberti, il quale non si assume alcuna responsabilità del mondo che vi ha lasciato in eredità e che non sembra avere alcuna intenzione di darvi strumenti per comprendere ma solo escamotage per fingere di sopravvivere. E sopravvivere da soli. E vorrei dirvi ancora e soprattutto: non chiedetevi tanto chi siate, e che senso abbiate e come possiate essere creativi, come possiate essere "fiori per una stagione" e come sentirvi "liberi".

Non siete né fiori né liberi.

Piuttosto chiedetevi DOVE siate e che gioco sia quello che state facendo. E diffidate di chiunque vi rinchioda in definizioni rigide tanto appaganti per chi le fa quanto aride per voi.

In fondo voi come me come tutti siete in un campo da giochi in cui siete stati precipitati senza averlo chiesto (non si chiede di nascere, e dove e in quale tempo e nazione e famiglia). Diffidate da chi vi insegna che è l'unico gioco possibile e che le regole non si potranno mai mutare, da chi vi dice che, al massimo, ed è il consiglio di Galimberti, potete ritagliarvi uno spazio nel quale guardare le vostre scarpe da ginnastica, fare qualche palleggio da soli e sentirvi appagati per la vostra bravura e finta libertà. Rassegnati, sì, se accetterete il ricatto di una cultura che vi vuole vuoti capaci solo di difendervi, appiattiti sul presente. Bisogna imparare le regole e la STORIA che hanno e poi farle saltare in aria, semmai.

Non sapere nulla del passato rende l'uomo incapace di comprendere il presente, inetto ad agire, a vivere e a provare piacere; incapace di indignarsi anche. Soprattutto di provare piacere e di indignarsi.

Vi direi: appassionatevi alla storia delle regole e delle loro modificazioni. Alla storia dei "giochi": quello della scuola per esempio. Mica è sempre stata così, ovviamente. Chiedetevi cosa volete dalla scuola per esempio, dai vostri insegnanti, chiedetevi e chiedete a chi è più vecchio come era la scuola anni fa: cercate di capire confrontando voci diverse quello che state vivendo. Per vivere e non per sopravvivere. Magari per cambiare le regole del gioco.

E, più in generale, appassionatevi alla storia di tanti uomini e donne che prima di voi hanno vissuto, lottato, gioito, costruito, fallito, amato, creduto e sono morti e alcuni non invano. Perché sapere che le cose di oggi sono il risultato di percorsi complessi, stratificati, lunghi forse può aiutarvi a conoscere dove si è, a convincervi che il mondo di oggi può essere cambiato, forse, con fatica e in un lungo periodo, e che chiusi in piccole realtà individuali presto vi sentirete impotenti.

Perché il senso non è detto che in questi tempi si trovi, se non incerto, precario, da ridiscutere di volta in volta, ma la tensione alla ricerca, quella sì, quella vale la pena di cercarla.

E poi. Invadete la buca delle lettere di Galimberti e di tutti quelli che fanno su di voi discorsi chiamandovi "giovani" senza distinzione di provenienza sociale e culturale e chiudendovi così in una categoria generica e astratta che fa comodo a loro ma impedisce a voi di guardare bene nelle e fra le cose. Di comprenderle. E, così facendo, vi abitua a pensarvi impotenti.

Quali giovani, di che provenienza, con quale tipo di formazione alle spalle: fra i quindici e i venti anni certo si hanno in comune un'età e soprattutto un contesto culturale complessivo di formazione (stessi programmi televisivi, stesso sistema scolastico, stesso modo politico intorno, stessi giornali, stessa moda...), stessa aria insomma. Chi è stato adolescente negli anni trenta del Novecento e all'inizio della guerra ha certamente molto a che spartire con i suoi coetanei; ma poi alcuni di loro sono diventati partigiani e altri conniventi con il regime fascista. Ed erano giovani in entrambi i casi. La categoria dei giovani generici non aiuta a comprendere e soprattutto non aiuta voi a cercare la direzione in cui andare, vi chiude entro una gabbia e vi invita a sentirvi simili ad altri che probabilmente hanno interessi e volontà diverse dalle vostre, esperienze e problemi diversi e vi fa sentire lontani da tanti che forse avrebbero e hanno ideali e desideri, punti di vista simili ai vostri: altri più vecchi e anche.

Certo, il nostro mondo mira all'omologazione anche in questo caso, anche rendendo la rappresentazione della realtà molto più omogenea e omologata di quanto non sia. Ditelo, ditelo anche voi. Non mi rassegnò all'idea della vostra impotenza, come non mi rassegnò alla mia.

Il 20 ottobre 2007 in piazza a Roma c'era un foltissimo gruppo di studenti delle scuole medie superiori che, come molti moltissimi altri, erano lì a manifestare insieme una rabbia, un dissenso, una volontà di cambiamento sociale e politico: erano lì non genericamente come giovani, pur essendolo, ma come studenti (qualcosa che concretamente li lega l'uno all'altro, nei fatti, nella vita) ed erano lì accanto ad altri simili nella tensione culturale e politica ma di età, professione, ruolo sociale esperienza diversi. Non mi è parso di vedere vuoto nei loro occhi. Non mi sono sembrati né liberi né fiori. Mi sono parsi vivi.

Un abbraccio,
la zia

Marzo 2008

All'egregio prof. Galimberti

In risposta alla lettera *Ai miei nipoti* sul libro di Umberto Galimberti, *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*.

Egregio Prof. Galimberti,

E' una studentessa di Torino a scriverle; recentemente ho letto il suo libro *Il Nichilismo e i giovani* e sono rimasta colpita.

Ho quindici anni e mi sento dunque presa in causa. Lei sostiene che il nichilismo sia una patologia diffusa tra i giovani della mia generazione e che sia portato dalla società moderna.

Mi rendo conto di non vivere in un ambiente del tutto sano e che ci sono molti aspetti della vita dei giovani che possono indurre a sostenere la sua teoria.

Ma credo che se potesse rivivere la sua adolescenza oggi si ricrederebbe; sono entrata da solo un anno al liceo, nel vero mondo adolescenziale, e ho ancora un sacco di cose da imparare e vivere, ma non ho mai pensato che la mia fosse una generazione smorta; anche se rispetto a tutti i movimenti studenteschi del passato non c'è ovviamente paragone.

A un certo punto del suo libro Lei parla di analfabetismo emotivo e passività dei giovani, io piuttosto definirei il tutto come spaesamento. Provi a valutare la situazione come se avesse quindici o sedici anni: mi sembra ovvio che un ragazzo di quest'età si trovi disperso, la sicurezza arriva poi con il tempo.

Insomma pensi a come si deve sentire un adolescente che senza nessuna convinzione su quello che è, pochi punti di riferimento e scarsi ideali viene catapultato nella società moderna: una società selettiva, competitiva, che non si ferma mai e che in parte ci ha tolto gli strumenti critici e ideali per pensare che il mondo possa essere cambiato.

Tutto questo però parlando dell'individuo preso personalmente; perché, fortunatamente, il vecchio detto "l'unione fa la forza" non si smentisce mai!

Le è mai capitato di assistere a una manifestazione organizzata da liceali? Non credo, perché altrimenti non avrebbe scritto un libro intero sulla passività e la mancanza di ideali di noi giovani!

Infine Le chiedo solo di avere un po' più di speranza e fiducia in quelli che faranno il futuro; e Le chiedo inoltre se non Le viene mai in mente che la sua generazione abbia anche in parte la responsabilità della fragilità di alcuni aspetti della nostra condizione.

Cordiali Saluti.

Camilla Fogli

Aprile 2008

La storia ci iNpara, I: Generazioni I (Diadochi)

Con la morte di Alessandro Magno (13 giugno del 323 a.C.) ebbe inizio una lotta senza satrapia tra i suoi Diadochi per accaparrarsi più porzioni possibili dell'immenso territorio che il megalomane macedone si era preso a colpi di scorribande, rincorse all'imperatore di Persia e battaglie campali. Ci vollero decenni per arrivare a un assetto stabile, anch'esso peraltro destinato a vita relativamente breve, prima di diventare oggetto di predazione da parte di altri professionisti del potere e della sopraffazione quali i Romani. Di tutti i Diadochi il più furbo fu Tolemeo: sceltosi il museo a cielo aperto egiziano, impreziosito dalla nuova città di Alessandria, la cui biblioteca sarebbe divenuta il centro del sapere ellenistico, egli non vi si mosse più. Se la spartizione dei cinque milioni di chilometri quadrati lasciati da Alessandro era stata una partita a Risiko, Tolemeo si era preso il settore con la rendita migliore, impiantandovi una dinastia che si sarebbe protratta per quasi tre secoli.

Una, tra le mosse di Tolemeo, spicca per abilità. Guarda il caso, si tratta di un'operazione di immagine, efficacissima in un territorio schiavo del proprio passato faraonico, dunque incapace di immaginare: accaparrarsi la memoria (e le reliquie) di un faraone, il fantomatico Sesostri, «emblema dell'inesistente espansione egiziana verso oriente» (A. Coppola, *I misteri e la politica dei primi Tolemei*, in AA.VV., *Religions Orientales -Culti misterici: neue Perspektiven*, Stoccarda, 2006: 212), e diventarne agli occhi del popolo l'erede legittimo: «Arrivati come capi di soldati macedoni, i Tolemei assunsero anche il ruolo di eredi dei Faraoni; come tale, il re ellenistico è figlio di Ammon-Ra, e perciò proprietario del suolo e dei sudditi» (D. Musti, *Storia Greca*, Roma-Bari, 1999: 736). E così fu, tra vicissitudini politiche e soprattutto dinastiche, per una quindicina di sovrani, fino all'ultimo di essi, l'ammaliante, acuta, scaltra, leggendaria Cleopatra. Il crollo del regno fu grandioso, tra seduzioni e promesse, innamoramenti e regalie, amori e morti, secondo la migliore tradizione dei da-costa-a-costa mediterranei, da Paride/Elena a Enea/Didone solo per rimanere nel classico. Ma quelli, si sa, erano miti. Qui lo scandalo s'ebbe, e il suicidio della regina fu la catarsi (30 a.C.). Ottaviano, preso definitivamente il potere – dacché suicida con Cleopatra morì anche il suo rivale, il sedotto e sconfitto Antonio –, poté ammantarsi di augusta pietà, veli bianchi e ramoscelli d'ulivo, inaugurando un'altra, efficacissima, politica dell'immagine (cfr. Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino, 1989). Non è un mistero che il potere delle immagini fosse enorme anche nel mondo antico.

Il fatto è che il potere delle immagini è enorme in ogni epoca: solo che oggi le immagini ci bombardano, e districarsi tra esse è diventato più difficile. Ma se ripensiamo distesamente a tre secoli di Egitto macedone abbiamo qualche pezza d'appoggio in più nel valutare: l'odierno commercio delle reliquie; l'attribuzione *post mortem* di paternità a leggi controverse; le giornate per la famiglia organizzate da pluridivorziati e puttani; la costituzione di *pantheon* ideologici in cui giovinili precursori del moderno malcostume scalzano tetri moralisti isolani; da ultimo, l'immenso giro di cleopatre che, pur essendo molto meno affascinanti, molto meno potenti, molto meno intelligenti della regina d'Egitto, sono però sufficienti a ringalluzzire - previa prebende - nani ossessionati dal complesso d'inferiorità ed invidiosissimi epigoni e lacchè vari.

La prospettiva del racconto storico offre una via di fuga dall'eterno presente a cui la civiltà dell'informazione ci condanna: la storia ci iNpara.

Lorenzo Filipponio

Novembre 2009



n. 13

- I. Libri e prostitute si possono portare a letto.
- II. Libri e prostitute intrecciano il tempo. Dominano la notte come il giorno e il giorno come la notte.
- III. Libri e prostitute non fan vedere a nessuno che per loro i minuti sono preziosi. Se però si entra in confidenza con essi, si finisce con l'accorgersi di quanta fretta abbiano. Mentre noi ci sprofondiamo in loro, non la smettono di contare.
- IV. Libri e prostitute hanno da sempre un amore infelice gli uni per gli altri.
- V. Libri e prostitute: entrambi hanno un loro genere di uomini che vivono di loro e li maltrattano. I libri, i critici.
- VI. Libri e prostitute in case pubbliche. Per studenti.
- VII. Libri e prostitute: di rado vede la loro fine uno che li ha posseduti. Sono soliti scomparire prima del disfaccimento.
- VIII. Libri e prostitute raccontano così volentieri e così bugiardamente come sono divenuti tali. In realtà, spesso neanche loro se ne accorgono. Per anni si corre dietro a tutto "per amore", e un giorno ecco che quale corpus bene in carne si trova sul marciapiede, quel che "per motivi di studio" si era sempre librato sopra di esso.
- IX. Libri e prostitute amano girare il dorso quando si mettono in mostra.
- X. Libri e prostitute figliano molto.
- XI. Libri e prostitute: "Vecchia beghina - giovane puttana". Quanti dei libri, su cui oggi la gioventù è tenuta a studiare, erano un tempo malfamati!
- XII. Libri e prostitute mettono in piazza le loro beghe.
- XIII. Libri e prostitute: le note a piè di pagina sono per gli uni quel che sono per le altre i soldi nella calza.

Walter Benjamin, da *Strada a senso unico*, 1926.

Febbraio 2010