



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA
CICLO XXXIV

Curriculum “LETTERATURE MODERNE”

SORBONNE UNIVERSITÉ
ÉCOLE DOCTORALE CIVILISATIONS, CULTURES, LITTÉRATURES ET SOCIÉTÉS

ARCHEOLOGIE POSTMODERNE. CRITICI E NARRATORI
NELLA BOLOGNA DEL SETTANTASETTE

Tesi presentata da / Thèse présentée par :
Erika DE ANGELIS

Tesi diretta in cotutela da / Thèse dirigée en cotutelle par :
Guido MAZZONI, Professore all'Università degli Studi di Siena
Davide LUGLIO, Professeur à Sorbonne Université

Tesi discussa presso / Thèse soutenue à :
l'Università degli Studi di Siena / l'Université de Sienne,
il 23 settembre 2022 / le 23 septembre 2022

Commissione / Jury de thèse :
Andrea CORTELLESA, professore all'Università Roma Tre
Laurent LOMBARD, maître de conférences à l'Université d'Avignon
Davide LUGLIO, professeur à Sorbonne Université
Guido MAZZONI, professore all'Università degli Studi di Siena
Claudio MILANESI, professeur à l'Université d'Aix Marseille

ABSTRACT

Il presente lavoro si propone di indagare uno spazio-tempo specifico e rappresentativo al tempo stesso, quello del Settantasette bolognese, che diviene il centro da cui poter osservare: i moventi e le pratiche del movimento di contestazione; le ricerche che in quegli anni portavano avanti i professori all'interno dell'università; la produzione narrativa di due generazioni, quella di Umberto Eco e Gianni Celati da una parte e quella di Enrico Palandri, Pier Vittorio Tondelli e Claudio Piersanti dall'altra. All'interno di questo panorama, l'archeologia rappresenta la metafora operativa scelta per tentare di ricostruire il catalogo delle idee e degli "artefatti" d'un periodo storico segnato dal capitalismo avanzato, una società del controllo e dello spettacolo e una logica culturale postmoderna.

È in risposta a questo nuovo assetto sociale che si possono spiegare le pratiche creative del movimento (del collettivo A/traverso in particolare) basate sul decentramento della contestazione nei campi del linguaggio e dei media. Dalle piazze ci sposteremo all'interno dell'università e al periodo che ricopre il decennio precedente il Settantasette, per approfondire due linee di ricerca significative: l'indagine archeologica – che si sviluppa intorno al progetto di una rivista, «Ali Babà», cui partecipano Celati, Guido Neri, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri e, fuori dal contesto universitario, Italo Calvino – che vuole recuperare il "rimosso storico" e per cui ci sarà particolarmente utile il contributo di Ginzburg sul paradigma indiziario e le sue implicazioni epistemologiche; e la cultura popolare – a partire dall'analisi che ne fa Bachtin nel libro dedicato a Rabelais – che indaga (nelle diverse declinazioni disciplinari) i soggetti, le pratiche e i saperi che sono stati ridotti al silenzio dalla storia ufficiale. Approfondiremo poi l'opera saggistica di Eco (ricostruendone le diverse teorie dell'interpretazione, applicate al segno, ai testi e alla cultura di massa) e di Celati (in particolare le riflessioni sul *novel* e sul comico), ponendoli in dialogo negli spazi di ricerca convergenti. Tratteremo infine l'opera narrativa di Celati ed Eco – rappresentanti di due diverse posture all'interno del panorama postmoderno, che fa del "recupero" la sua cifra estetica – e dei "giovani scrittori" che di quel Settantasette erano stati protagonisti, concentrandoci unicamente sui testi pubblicati negli anni Settanta e Ottanta.

Ce travail se propose d'enquêter sur un espace-temps à la fois spécifique et représentatif, celui de Bologne en 1977, qui devient le centre d'où l'on peut observer: les motifs et les pratiques du mouvement contestataire; les recherches menées dans ces années-là par les professeurs de l'université; la production narrative de deux générations, celle d'Umberto Eco et de Gianni Celati d'un côté et celle d'Enrico Palandri, de Pier Vittorio Tondelli et de Claudio Piersanti dans l'autre. Dans ce panorama, l'archéologie représente la métaphore opérationnelle choisie pour tenter de reconstruire le catalogue des idées et des « artefacts » d'une période historique marquée par le capitalisme avancé, une société de contrôle et du spectacle, et une logique culturelle postmoderne.

C'est en réponse à ce nouvel ordre social que s'expliquent les pratiques créatives du mouvement (du collectif A/traverso en particulier) fondées sur la décentralisation de la contestation dans les domaines du langage et des médias. Ensuite, nous nous déplacerons vers l'université et vers la période couvrant la décennie précédant le 1977, afin d'étudier deux lignes de recherche importantes: l'enquête archéologique – qui se développe autour du projet d'une revue, «Ali Babà», à laquelle participent Celati, Guido Neri, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri et, hors du contexte universitaire, Italo Calvino – qui vise à récupérer le « refoulé historique » et pour laquelle la contribution de Ginzburg sur le paradigme indiciario et ses implications épistémologiques sera particulièrement utile; et la culture populaire – à partir de l'analyse qu'en fait Bachtin dans son livre sur Rabelais – qui enquête (dans ses diverses déclinaisons disciplinaires) sur les sujets, les pratiques et les connaissances qui ont été réduits au silence par l'histoire officielle. Nous nous plongerons ensuite dans l'œuvre non romanesque d'Eco (en reconstruisant ses différentes théories

de l'interprétation, appliquées au signe, aux textes et à la culture de masse) et de Celati (notamment ses réflexions sur le *novel* et le comique), en les faisant dialoguer dans les espaces convergents de la recherche. Enfin, nous aborderons l'œuvre narrative de Celati et d'Eco – représentants de deux postures différentes dans le panorama postmoderne, qui fait de la « récupération » sa marque esthétique – et des « jeunes écrivains » protagonistes du 1977, en nous concentrant uniquement sur les textes publiés dans les années 70 et 80.

Indice

Introduzione.....	1
I. Bologna, 1977.....	9
I.1 La storia.....	10
I.1.1 Prologo: il nuovo soggetto desiderante	11
<i>La nuova soggettività</i>	12
<i>Il nuovo sapere e il femminismo</i>	17
<i>La rivista «A/traverso»</i>	20
I.1.2 Svolgimento, o <i>nous entrons dans l'avenir à reculons</i>	27
<i>La società del controllo e il general intellect</i>	27
<i>Riferimenti dagli anni Sessanta</i>	31
<i>Alice all'università</i>	35
I.1.3 Fine	41
I.2 Il tempo e lo spazio	47
I.2.1 Il tempo e il linguaggio	47
<i>La pluralità del tempo</i>	47
<i>Adamo cade nel tempo</i>	49
<i>La Babele moderna</i>	53
<i>La fine delle metanarrazioni</i>	55
<i>L'accelerazione del tempo di consumo e la museificazione del mondo</i>	59
I.2.2 Lo spazio	62
<i>Lo spazio del movimento (o della "libera parola")</i>	62
<i>Lo spazio situazionista</i>	66
<i>Lo spazio postmoderno</i>	69
I.3 La decomposizione del paradigma rivoluzionario	72
I.3.1 <i>Alice è il diavolo, per una letteratura minore</i>	72
<i>Stralci e analisi</i>	72
<i>Costruire una tana come quella di Kafka</i>	78
I.3.2 (Oltre) la rivoluzione di carta	81
II. I figli del re di Serendippo	87
II.1 L'archeologia.....	88
II.1.1 L'archivista e l'agrimensore.....	88
II.1.2 «Ali Babà»	93
<i>Il Protocollo del 1968</i>	94

<i>Calvino e Celati</i>	98
Il “paradigma indiziario” di Ginzburg.....	106
<i>Una lettura archeologica di Guido Neri</i>	115
II.2 Avanzi di Carnevale: la cultura popolare	117
II.2.1 Bachtin e <i>L’opera di Rabelais</i>	117
II.2.2 Rabelais all’università.....	128
<i>Tebe dalle sette porte, chi la costruì?</i>	128
<i>La cucina, i vagabondi e il Carnevale di Piero Camporesi</i>	131
<i>Visioni e pupazzi di Giuliano Scabia</i>	133
II.2.3 La rappresentazione del popolare	137
III. Ritrovare il mondo.....	143
III.1 Verso un realismo negativo: la semiotica di Eco	143
III.1.1 Parentesi strutturalista.....	146
<i>Premessa: oltre la fenomenologia</i>	147
<i>Gli attributi dello strutturalismo</i>	148
<i>Oltre lo strutturalismo</i>	151
III.1.2 Semiotica generale: per una nuova filosofia	154
<i>Archeologia del segno</i>	155
<i>La teoria dell’enciclopedia</i>	157
<i>Una semiosi illimitata ma non infinita</i>	159
<i>L’abito</i>	162
III.2 La narrazione come congettura ed esperienza.....	165
III.2.1 Ricezione e abduzione: Umberto Eco.....	165
<i>L’opera aperta come metafora epistemologica</i>	165
<i>Lector in fabula e la teoria della ricezione</i>	167
<i>Il mondo come testo, la conoscenza come congettura</i>	171
<i>Wittgenstein e l’hard boiled novel</i>	175
III.2.2 Sull’etica, l’immaginazione e l’esperienza: Gianni Celati.....	179
<i>Wittgenstein, il senso comune e la narrazione</i>	179
<i>La decadenza dell’analfabetismo e l’immaginazione</i>	182
<i>Benjamin e il racconto orale</i>	184
III.3 La cultura popolare, il romanzo e il comico	186
III.3.1 Per una storia della cultura e del romanzo popolare.....	186
<i>Cos’è la cultura?</i>	188

<i>Una lettura dell'industria culturale di massa</i>	189
<i>Livelli culturali, Kitsch e ritorno dell'intreccio</i>	192
III.3.2 Un'interpretazione delle <i>finzioni occidentali</i>	197
III.3.3 Due idee del comico	202
<i>Per l'umorismo</i>	203
<i>Contro l'umorismo</i>	206
IV. <i>Qui lo spazio del dicibile</i>	213
IV.1 La narrativa di Celati ed Eco	214
IV.1.1 Premessa	214
<i>Il Gruppo 63</i>	214
<i>Farsi spazio</i>	219
IV.1.2 Gianni Celati o la parola-vento	226
<i>Lo spazio del corpo matto 1: la maschera della follia</i>	227
<i>Lo spazio del corpo matto 2: la famiglia e l'amore</i>	234
<i>Lo spazio delle apparenze</i>	240
IV.1.3 Umberto Eco o la parola-pietra	250
« <i>Scrivere un romanzo è una faccenda cosmologica</i> »	253
<i>Costruire il postmoderno</i>	255
IV.2 Gli scrittori giovani	265
IV.2.1 Letteratura e generazione.....	265
<i>Uno sguardo panoramico sulla letteratura degli anni Settanta e Ottanta</i>	265
<i>Gli scrittori della generazione del Settantasette</i>	272
IV.2.2 I libri	276
<i>La caduta di altri libertini</i>	276
<i>La generazione che dice Io: Palandri, Piersanti, Tondelli</i>	283
<i>Le nuove trame</i>	291
Conclusioni	302
Bibliografia.....	312

Introduzione

Il movimento del Settantasette, a Bologna in particolare, rappresenta nel presente lavoro la porta d'accesso per l'analisi d'un periodo storico segnato dal capitalismo avanzato, da una società del controllo e dello spettacolo e da una produzione culturale postmoderna. Lo tratteremo seguendo l'orizzonte delle ricerche che si delinea tra il decennio Sessanta e quello Ottanta all'interno della critica e della letteratura, passando per la storia del movimento bolognese. Questo rappresenta infatti il ricettacolo delle idee circolanti negli ambienti intellettuali italiani e d'oltralpe, nonché la premessa dei cambiamenti socio-culturali degli anni a venire, quando in Italia s'apre propriamente la stagione letteraria postmoderna.

Così potremmo riassumere la funzione operativa dei termini che compongono il titolo del presente lavoro: *archeologia* ha valore tematico e metodologico, *postmoderna* è la «logica culturale del tardo capitalismo»¹ e *Bologna 1977* è la lente dal quale osservarla, in quanto ospite di fenomeni che a essa possono iscriversi.

Nelle pagine che seguono proveremo a giustificare tale approccio: perché si può parlare di archeologia postmoderna? E perché il movimento bolognese definirebbe, con tutte le sue specificità, delle coordinate significative per comprendere un fenomeno generale, una dominante culturale?

Partiamo da considerazioni preliminari sul postmoderno. Remo Ceserani offre uno specchietto che permette di riassumere l'evoluzione e le implicazioni del termine nel suo luogo di nascita, gli Stati Uniti, distinguendone cinque fasi.² La prima coincide con la fine degli anni Cinquanta, quando il termine viene usato per la prima volta, con accezione negativa, per registrare l'esaurimento della spinta sperimentale dell'*High Modernism* (rappresentato da Yeats, Eliot, Joyce, Pound) e l'incalzare della cultura di massa e del *midcult*. La seconda fase s'innesta negli

¹ F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984); trad. it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989.

² Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* (1997), Bollati Boringhieri, Torino, 2013, pp. 29-66.

anni Sessanta, al tempo del movimento generalizzato delle rivolte sociali e di costume, che si accompagnarono alle nuove tendenze emerse in campo artistico e filosofico (dalla beat generation a John Barth e Thomas Pynchon, dalla *Nouvelle vague* al *New American Cinema*, la pop art, la musica di John Cage e i saggi di McLuhan). In forme diverse tutte conversero in una ribellione verso i caratteri propri dell'ultima fase del moderno a favore di «un piacere quasi erotico di immergersi nelle forme e negli stili, di mescolare nei testi letterari, nelle costruzioni architettoniche, nei pezzi musicali e filmici generi e modi, di incorporare il *Kitsch*, le immagini, le movenze della cultura popolare»³ (del perché questo fu possibile tratteremo nel primo capitolo). La terza fase è quella in cui “postmoderno” diviene più consapevolmente l'etichetta con cui identificare i nuovi movimenti artistici, in particolare grazie a un critico quale Ihab Hassan, che ne fa un manifesto letterario in cui celebra il cambiamento (*POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography*, 1971), a riflessioni sorte in seno agli ambienti dell'architettura (*Learning from Las Vegas*, 1972), a riviste quali «Boundary2» (dal sottotitolo «A Journal Of Postmodern Literature»), fondata da William Spanos nel 1972 e all'affermarsi delle teorie di matrice heideggeriana (cui s'allinea ad esempio Spanos) o derridiana dell'atto interpretativo (entrambe in opposizione al *New Criticism* dominante fino a quel momento). Se da una parte, infatti, in questo periodo si sviluppa un grande interesse intorno all'opera di Heidegger, dall'altra il nuovo pensiero filosofico francese conosce grande diffusione negli Stati Uniti – Foucault, Derrida, Lyotard, Deleuze, Guattari, Baudrillard, nessuno dei quali però userà il termine postmoderno fino al 1979, quando Lyotard scrive *La Condition postmoderne*. Una quarta fase si può rintracciare ancora in seno agli anni Settanta, quando i discorsi sul postmoderno iniziano a moltiplicarsi in accezioni sempre più eterogenee, anche se già «a un vivace rimescolamento delle ideologie succede un'ideologia dello svuotamento delle ideologie».⁴ Tra chi coltiva una visione negativa e postuma del postmoderno v'è il sociologo Daniel Bell, applicandola a una società che definisce *postindustriale*.⁵ Tale accezione sarà quella più in voga negli anni Ottanta,

³ Ivi, p. 31.

⁴ Ivi, p. 42.

⁵ Cfr. Ivi, pp. 42-43 (D. Bell, *The Coming of Post-Industrial Society*, 1973).

corrispondente alla quinta fase, quando il postmoderno è sulla bocca di tutti, insieme ad altri tantissimi *post-*. Alla prima metà degli anni Ottanta risale anche «il primo grande, sorprendente tentativo di interpretazione complessiva del postmoderno», quello di Frederic Jameson.⁶ Alla base della lettura di Jameson v'è l'idea che i cambiamenti tecnologici portino con sé rivoluzioni estetiche, e quella attuale, che passa attraverso l'elettronica – fatta da «mezzi di riproduzione piuttosto che mezzi di produzione» –, descrive la dominante culturale postmoderna.⁷

Tra gli scrittori interni al dominio postmoderno statunitense, Barth è il primo a identificarne i caratteri distintivi in un intervento del 1967, dal titolo significativo *The Literature of Exhaustion*, nel quale analizza lo stato presente dell'arte compiendo la distinzione tra tre tipologie di artisti a lui contemporanei: uno «che usa tecniche obsolete, un non-artista che usa tecniche moderne, e un artista che invece impiega tecniche moderne».⁸ In quest'ultima tipologia individua scrittori, quali Samuel Beckett, Jorge Luis Borges e Vladimir Nabokov, che riescono efficacemente a trattare, tecnicamente e tematicamente, la percezione di senso della fine dominante all'epoca loro contemporanea. Questo per Barth può voler dire «riscoprire efficacemente gli artifici del linguaggio e della letteratura – nozioni estremiste quali la grammatica, la punteggiatura... perfino la caratterizzazione dei personaggi! Addirittura la *trama!*».⁹ Ciò a patto che si tenga ben presente quanto è venuto prima, che lo si tratti ironicamente. E da qui l'idea dell'imitazione come «qualcosa di nuovo».¹⁰ Questa tesi viene poi ripresa e in parte corretta da Barth in *The Literature of Replenishment*, del 1979, dove esplicitamente parla di letteratura postmoderna: col termine “esaurimento”, nell'intervento del 1967, Barth non alludeva a quello del linguaggio o della letteratura in sé – ché già in un papiro egizio del 2000 a.C. lo scriba

⁶ Ivi, p. 66. Rif. a F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984).

⁷ Cfr. F. Jameson, *Il postmoderno*, cit., pp. 69-73.

⁸ J. Barth, *The Literature of Exhaustion* (1967); trad. it. *La letteratura dell'esaurimento*, in Id., *L'algebra e il fuoco. Saggi sulla scrittura*, a cura di M. Testa, Minimum Fax, Roma, pp. 49-71: p. 53.

⁹ Ivi, p. 56.

¹⁰ Ivi, p. 64.

Khakhepersenb si lamenta di possedere un linguaggio stantio fatto d'espressioni note e il Don Quichotte nasce come parodia del romanzo al suo atto di nascita – ma all'esaurimento «dell'estetica dell'epoca d'oro del modernismo».¹¹

Se i modernisti, succedendo al romanticismo e continuandone il percorso, ci hanno insegnato che la linearità, la razionalità, la consapevolezza, il rapporto di causa ed effetto, l'illusionismo ingenuo, il linguaggio trasparente, gli aneddoti innocenti e le convenzioni morali della piccola borghesia non coprono tutte le possibilità della scrittura, allora dalla prospettiva di questi decenni che vanno a concludere il nostro secolo possiamo renderci conto che nemmeno il contrario di ciascuno di quei fattori copre tutte le possibilità. La disarticolazione, la simultaneità, l'irrazionalismo, l'anti-illusionismo, l'autoreferenzialità, il mezzo-come-messaggio, l'indifferenza rispetto alla politica, e un pluralismo morale che tende all'entropia morale – nemmeno questi coprono tutte le possibilità. Un programma degno di tale nome per la narrativa postmoderna credo si trovi nella sintesi o nel superamento di queste antitesi, che si possono riassumere come la modalità di scrittura premodernista e modernista.¹²

Per quel che riguarda l'Italia, bisogna aspettare l'inizio degli anni Ottanta affinché si sviluppi una riflessione esplicita sulla letteratura postmoderna, quando, nel 1982, esce un numero monografico della rivista «Calibano» dedicato al postmoderno americano (in cui è incluso, tra gli altri, il testo di Barth del 1967).¹³ L'anno successivo Eco scrive le *Postille a "Il nome della rosa"*, dove definisce i tratti propri a un'arte postmoderna («ironia, gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato»),¹⁴ e nel 1984 Peter Carravetta e Paolo Spedicato pubblicano *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*. Nel saggio che firma, Spedicato, rispetto all'operazione sottesa al libro, parla di «un atto di conoscenza-amore, di lettura-accettazione di questo tempo e della sua condizione di deriva».¹⁵ Quest'accettazione, dice, riposa sulla lezione nietzschiana dell'*amor fati* e «questo dire di sì si radica in un rinnovato assurgere della quotidianità a

¹¹ J. Barth, *The Literature of Replenishment* (1979); trad. it. *La letteratura della pienezza*, in Id., *L'algebra e il fuoco*, cit., pp. 96-120: p. 120.

¹² Ivi, pp. 113-114.

¹³ *La finzione necessaria. Il romanzo postmoderno americano*, «Calibano», 7, 1982.

¹⁴ U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"* (1983), in Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1989, pp. 507-533: p. 529.

¹⁵ P. Spedicato, *Nel corso del testo, nel corpo del tempo* (1983), in P. Carravetta, P. Spedicato (a cura di), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano, 1984, pp. 9-31: p. 18.

griglia esistenziale dell'epoca, nella ritualità amica (e postauratica) dei gesti, nella costellazione microfisica dei desideri e delle pulsioni».¹⁶

Spedicato chiama in causa quelle che sono state le parole d'ordine del movimento del Settantasette: il quotidiano in cui affermare la microfisica dei desideri. In particolare, come detto da uno dei suoi protagonisti, Franco Berardi, il movimento rappresenta una soggettività che «non è più identificata dalla forma monolitica dell'ideologia, della politica, dell'appartenenza sociale, ma da tutta una microfisica dei bisogni, dell'immaginario, del desiderio».¹⁷ Questo nuovo soggetto politico inizia a emergere consapevolmente nel '75, in particolare a Milano, con i Circoli del proletariato giovanile, che rivendicano «pane e rose».¹⁸ Il movimento del Settantasette si concepisce infatti quale movimento *post-operaio*, calato all'interno della società post-fordista del *capitalismo cognitivo*, dove cioè l'intellettualità di massa rappresenta la principale fonte di produzione del valore, come già annunciava Marx nei *Grundrisse*.¹⁹

La crisi della militanza tradizionale va di pari passo con un mutamento produttivo e un cambio di paradigma: la «diffusione delle tecnologie microelettroniche» e il superamento dell'«etica del lavoro che aveva fondato la storia culturale del movimento comunista novecentesco».²⁰ Compresa la connessione fra le tecnologie di produzione comunicativa e le mutazioni socio-culturali, il movimento mira all'appropriazione dei risultati dello sviluppo tecnologico, che riguardano in particolare la stampa e la radio. Le basi teoriche su cui si fonda il movimento sono dunque le stesse proprie all'analisi del postmoderno di Jameson. Il piano della comunicazione diviene quindi il

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ F. Berardi, *L'anno in cui il futuro finì*, in F. Berardi, V. Bridi (a cura di), *1977 l'anno in cui il futuro incominciò*, Fandango, Roma, 2002, pp. 19-30: p. 28.

¹⁸ «Questa è la nostra voglia di comunismo, cioè pane e rose». *Sarà un risotto che vi seppellirà. Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano*, Squilibri, Milano, 1977; cit. in N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale* (1988), Feltrinelli, Milano, 2017, p. 514.

¹⁹ La definizione di «movimento post-operaio» è in F. Berardi, *L'anno in cui il futuro finì*, cit., p. 25; i concetti di capitalismo cognitivo e intellettualità di massa sono oggetto d'analisi in particolare in D. Mariscalco, *Dai laboratori alle masse. Pratiche artistiche e comunicazione nel movimento del '77*, ombre corte, Verona, 2014, e saranno trattati più estesamente nel primo capitolo.

²⁰ F. Berardi, *L'anno in cui il futuro finì*, cit., pp. 20-21.

principale terreno di lotta del Settantasette, laddove la liberazione dell'esistenza vuole darsi come eliminazione della separazione fra arte e vita – proposito già delle avanguardie storiche (ma sempre incompiuto). Quel che cercheremo di fare sarà di mostrare come i presupposti per la nascita del movimento del Settantasette (e della sua fine) sono gli stessi che portano a vedere in questi anni anche la svolta storica sottesa alla logica culturale postmoderna, che pur presentandosi come contraltare e reazione a quella d'avanguardia, tanto condivide con la produzione creativa del movimento, che all'avanguardia s'ispira.

In questo panorama, l'archeologia rappresenta la metafora operativa prescelta per provare a ricostruire una catalogazione delle idee e dei "manufatti" di un periodo storico in cui fenomeni apparentemente contraddittori vedono la luce: il movimento di contestazione e l'immediato "riflusso", la dialettica fra avanguardia e postmoderno, le ricerche sul linguaggio e la denuncia del loro esaurimento. L'archeologia – intesa non tanto nel senso di Foucault quanto in quello di Enzo Melandri e che può essere declinata, da un punto di vista epistemologico, nel paradigma indiziario di Ginzburg, da un punto di vista semiotico, nella logica dell'abduzione di Eco, e, da un punto di vista letterario, nelle ricerche di Celati – diviene modalità d'indagine di una realtà di cui sempre più si mette in discussione l'intelligibilità, un esercizio di recupero degli oggetti lasciati a margine dalla Storia, laddove questa perde ogni credibilità di ricostruzione lineare. Si potrebbe dire che l'archeologia rappresenti la *pars construens* che segue una "storia critica", per come la intende Nietzsche nella *Seconda inattuale*: affinché la storia serva la vita – e tale dovrebbe essere il suo scopo – «colui al quale una sofferenza presente opprime il petto, e che a ogni costo vuol gettare via il peso da sé, ha bisogno della storia critica, vale a dire quella che giudica e condanna».²¹ "Manifesto" dell'antistoricismo che dilaga a partire dagli anni Sessanta, decennio in cui Nietzsche diviene interlocutore privilegiato,²² la *Seconda inattuale* cerca,

²¹ F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück, Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874); trad. it. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano, 1977, p. 23.

²² Cfr. M. Foucault, *Structuralisme et poststructuralisme. Entretien avec G. Raulet*, «Telos», vol. XVI, n° 55, printemps 1983, pp. 195-211. Ora in M. Foucault, *Dits et écrits 1954-1988*, Gallimard, Paris, 1994, t. IV (1980-1988), pp. 431-457: pp. 434-435.

nell'ultimo quarto dell'Ottocento, di capire cosa s'è frapposto fra la storia e la vita, il motivo per il quale la prima nuoce alla seconda, identificandolo nella scienza, o meglio nell'«*esigenza che la storia sia scienza*».²³ Questo aspetto dell'evoluzione delle scienze umane è stato, un secolo dopo, messo in risalto da Ginzburg, che afferma però anche come, proprio alla fine dell'Ottocento, riemerge un approccio conoscitivo concorrente a quello scientifico, rispondente al paradigma indiziario (o archeologico). La storia critica si fa archeologia nella misura in cui recupera il «rimosso storico» e guarda prospetticamente al presente, ma non all'insegna del progresso storicista, ma d'un cammino che cerca in profondità i punti di unione degli eventi più superficiali, le spie per una nuova narrazione possibile.²⁴ L'approccio archeologico o indiziario che inizia a venire alla ribalta alla fine del XIX secolo, sembra definire le forme dello *Zeitgeist* dei decenni da noi presi in considerazione, in coincidenza con una logica culturale che fa del "recupero" la propria cifra estetica.

Queste sono le piste che percorreremo nei capitoli che seguono, avendo sempre come riferimento il Settantasette quale metonimia di fenomeni che investono la società e la produzione culturale, che lo precedono e trapassano.

Il lavoro è diviso in quattro capitoli, a seguire un percorso composto da insiemi in progressiva intersezione che infine chiudono ad anello, con la produzione narrativa della generazione protagonista del movimento. Se il 1977 ne rappresenta l'epicentro temporale, la parentesi storica presa in considerazione si apre negli anni Sessanta e si chiude alla fine degli anni Ottanta.

Il primo capitolo è diviso in tre sezioni che ripercorrono la storia del movimento del Settantasette a Bologna, le implicazioni aprioristiche della sua concezione del tempo e dello spazio – a confronto con quelle proprie al postmoderno – e infine la sua produzione culturale.

Il secondo capitolo tratta i nuclei tematici significativi, comuni alle ricerche dei professori che al momento delle contestazioni insegnano all'università di Bologna, ed è diviso in due sezioni che sviluppano rispettivamente i concetti di

²³ F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, cit., p. 31.

²⁴ Cfr. E. Melandri, *La linea e il circolo* (1968), Quodlibet, Macerata, 2004, pp. 65-66; M. Foucault, *Strutturalisme et poststructuralisme*, cit., p. 443.

archeologia e di cultura popolare. Questo capitolo ha infatti valore metodologico, offrendo le modalità con cui essi diventano funzioni operative non solo all'interno del contesto di riferimento ma anche per il presente lavoro.

Il terzo capitolo è dedicato alla produzione saggistica di Eco (1932-2016) e Celati (1937-2022) e conta tre sezioni, la prima delle quali ricapitola le principali ricerche semiotiche di Eco per giungere alla definizione d'una forma d'interpretazione del mondo concorrente a quella filosofica postmoderna. La seconda ospita gli approcci con cui entrambi gli autori guardano alla letteratura: quello di Eco, che vede nell'opera d'arte "aperta" una metafora epistemologica che dà adito alle teorie della lettura, e quello di Celati, che ne vuole ritrovare la funzione originaria di trasmissione d'esperienza. La terza inquadra le posture di entrambi rispetto al romanzo moderno e al tema del comico. La focalizzazione su tali aspetti è funzionale a mettere in luce come lo sguardo – seppur discorde – di questi autori si rivolga a un campo di interessi che definisce un'agenda comune al proprio tempo. Non abbiamo preso in considerazione nelle seguenti pagine l'attività di traduzione di cui hanno fatto esperienza entrambi (per Celati molto più cospicua), pur potendola prendere come metafora ermeneutica del loro lavoro: per Celati è specchio della ricerca di una voce da seguire, dell'eco del mondo che prova disperatamente a cogliere e non tradire; per Eco è sinonimo del gesto interpretativo, problematica al centro di ogni sua attività, critica e romanzesca.

Il quarto capitolo infine tratta la produzione narrativa sia di Eco e Celati che degli scrittori che abbiamo selezionato dalla fauna del movimento bolognese, cui hanno direttamente partecipato – Claudio Piersanti (1954) ed Enrico Palandri (1956) – o cui hanno guardato da spettatori immersivi, Pier Vittorio Tondelli (1955-1991). Nella definizione del *corpus*, abbiamo scelto di trattare solo le opere pubblicate fino al 1990, a chiusura del decennio che rappresenta il nostro principale campo d'indagine, sebbene solo Tondelli (causa la morte) veda chiusa la propria parabola narrativa in questo anno.

I. Bologna, 1977

Entrai dal barbiere e dissi – serio:
«Mi pettini le orecchie, per favore».
(V. Majakovskij, *Non capiscono niente*)

La rivoluzione è un blues; io ci credo una sera sì e
una no.
(*bologna marzo 1977... fatti nostri...*)

In questo capitolo raffigureremo l'affresco in cui si stagliano i personaggi protagonisti del quadro culturale e letterario che vorremmo delineare, aiutandoci a comprenderne le implicazioni iconologiche. Rispetto alla costellazione settantasettina, la stella sulla quale ci concentreremo – pur con escursioni nello spazio limitrofo – è quella rappresentata da Bologna, sede della rivista d'elaborazione teorica «A/traverso», della celebre Radio Alice, dell'innalzamento degli scontri del marzo in seguito alla morte dello studente Lorusso, e infine del Convegno sulle repressioni promosso da un gruppo d'intellettuali francesi che si tenne a settembre e che sancì precocemente la fine di quest'anno-meteora. Da tale epicentro e attraverso i suoi protagonisti e le loro analisi approfondiremo le specificità del Settantasette, rispetto al quale Bologna rappresenta una lente privilegiata per osservare una stratificazione di fenomeni di diversa natura, storico-sociale e culturale-letteraria.

Metteremo in evidenza come il movimento creativo del Settantasette si riallacci a un'idea di letteratura rispondente a un paradigma rivoluzionario, di cui cerca però di superare gli *impasse* teorici, grazie alla diffusione dei nuovi mezzi di comunicazione di massa e una rilettura “creativa” di Marx. Sarà questa la base per un confronto con un altro paradigma letterario emergente, quello postmoderno, in cui sono immersi, pur con posture diverse, tutti gli autori che tratteremo e che si trovano a Bologna o in qualità di studenti o di professori del Dams. Voremmo sottolineare come la storia dei due paradigmi è quella di un trapasso – ché parte di questa produzione postmoderna prende proprio origine dal contesto rivoluzionario – più che di una dicotomica opposizione: lo sperimentalismo letterario della fine

degli anni Settanta diviene nuovo settore di mercato, così come lo spirito trasgressivo proprio di questi anni diventa una forma di anticonformismo di sistema.

Partiremo dalla ricostruzione dello sfondo di questa storia, in cui si muove la nuova collettività giovanile, facendo risaltare i due soggetti peculiari alla nuova ondata contestataria, il proletariato intellettuale e il femminismo. Tratteremo poi le specificità percettive rispetto allo spazio e al tempo implicite ai due paradigmi per poi soffermarci sull'*exploit* e l'esaurimento di quello rivoluzionario, che ci lasceremo alle spalle nei capitoli successivi.

I.1 La storia

Tra i curatori del libro-testimonianza *bologna marzo 1977... fatti nostri...*, uscito nell'immediato '77 per Bertani editore, insieme a Enrico Palandri, Claudio Piersanti, Maurizio Torrealta e "tanti altri compagni", c'è anche Carlo Rovelli. Rovelli era studente di fisica all'università di Bologna, dove ha avuto inizio la sua indagine su quanto accade «alle scale piccolissime dove spazio e tempo smettono di essere quello che sono»,¹ come testimonia in un libro di decenni successivo, *L'ordine del tempo*. Ma Rovelli era, appunto, anche parte attiva del movimento settantasettino, scriverà infatti in un articolo:

[...] c'è stato qualcos'altro che ho trovato a Bologna: l'incontro con quella parte della mia generazione che voleva cambiare tutto, che sognava di inventare modi nuovi di pensare di vivere insieme e di amare. A Bologna ho incontrato gli amici di Radio Alice, le occupazioni universitarie, le case dove si viveva insieme il sogno adolescenziale di ripartire da zero e rifare da zero il sapere, rifare da zero il mondo. Rifarlo diverso e più giusto. Sogno ingenuo, sempre destinato a scontrarsi contro le secche del quotidiano. Sempre destinato a grandi delusioni.²

Nello stesso articolo Rovelli compie un parallelismo fra il fermento bolognese degli anni Settanta in cui era immerso e quello in cui la rivoluzione eliocentrica di Copernico è sbocciata, studente della stessa università di Bologna al fiorire del

¹ C. Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano, 2017, p. 77.

² C. Rovelli, *Il Rinascimento di Copernico*, «Il Sole 24 Ore», 19 luglio 2015, https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2015-07-19/il-rinascimento-copernico-081332.shtml?uuiid=ACkGh8T&refresh_ce=1 (consultato il 17 agosto 2021).

Rinascimento. Sintetizzando il parallelismo nella percezione metaforica degli stessi protagonisti del Settantasette, di rivoluzione copernicana si potrebbe parlare per il rivolgimento interno alla logica politica degli anni Settanta. Questa mette al centro un “nuovo sapere” e con esso la persona, il dato particolare dal quale si parte induttivamente per superare l’ipertrofia ideologica dell’analisi politica della sinistra tradizionale, bloccata alla divisione materialista e scolastica fra struttura e sovrastruttura. Franco Berardi, in un articolo del 1976, parla infatti di “rivoluzione copernicana” rispetto al sovvertimento di tale binomio: «per quale ragione il linguaggio, la sessualità, la famiglia, i rapporti interpersonali, la dislocazione territoriale sarebbero sovrastrutturali rispetto alla fabbrica?».³

C’acostiamo ora agli abitanti e ai territori alieni di questo nuovo universo rivoluzionario.

I.1.1 Prologo: il nuovo soggetto desiderante

E mentre la storia sempre prosciuga l’ormai secco pozzo dell’invenzione una affannosa e debole preghiera cerca di rimandare la continuazione: «il resto la prossima volta». «QUESTA È LA VOLTA!» urlavano le voci felici. Nacque così il paese delle meraviglie lentamente così uno per uno i bizzarri eventi furono spiegati.⁴

La citazione da *Alice in Wonderland* apre a epigrafe la documentazione riguardante il giorno 12 marzo di *bologna marzo 1977*. I bizzarri eventi che hanno come scenario le strade di Bologna esplodono con la morte dello studente e militante di Lotta Continua Francesco Lorusso, avvenuta per mano d’un carabiniere il giorno precedente, l’11 marzo.

Il mese di marzo ha rappresentato l’apice del movimento, «credevo fosse uno sprazzo, era invece un inizio», scriveva Andrea Pazienza nella tavola datata 16 marzo 1977 inclusa in *Pentothal*.⁵ In realtà era l’inizio della curva discendente di una parabola che ha iniziato a delinearsi nel ’75, quando l’eterogeneo “soggetto

³ F. Berardi, *La trama che tesse il soggetto*, settembre 1976; cit. in C. Salaris, *Il movimento del Settantasette*, AAA Edizioni, Bertolo, 1997, p. 74.

⁴ L. Carroll, *Alice in Wonderland* (1865); cit. in autori molti compagni, *bologna marzo 1977... fatti nostri...*, Bertani Editore, Verona, 1977, p. 63.

⁵ A. Pazienza, *Le straordinarie avventure di Pentothal* (1977-1978), Fandango libri, Roma, 2014.

antagonista”, protagonista di questa seconda metà degli anni Settanta, comincia a esprimersi.

La nuova soggettività

Da un punto di vista terminologico, ci richiamiamo alle puntualizzazioni fatte da Danilo Mariscalco nel libro *Dai laboratori alle masse. Pratiche artistiche e comunicazione nel movimento del '77*. Per il nuovo soggetto protagonista di questi anni, Mariscalco predilige l'appellativo “antagonista”, rispetto a denominazioni alternative legate ai termini di “avanguardia” e “creatività”, che schiacciano la dimensione politico-sociale del movimento sulla sola produzione culturale, letta alla luce, nel primo caso, della ripresa di esperienze artistiche del primo Novecento e, nel secondo, di quell'ala cui corrisponde una scrittura-pratica “trasversale”.⁶ Noi, che su quest'ultimo aspetto principalmente ci concentreremo, non ci esenteremo dall'utilizzare, all'occorrenza, la formula “movimento creativo”, come fa anche Claudia Salaris, in *Il movimento del Settantasette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, e uno dei suoi protagonisti, Franco Berardi, che parla di “Movimento creativo bolognese”.⁷

Guardando al movimento del Settantasette *tout court* chiariamo, con Lanfranco Caminiti, che con questa formula si intendono due cose: «l'esposizione di un insieme di soggetti sociali che nella dinamica del conflitto trovano un'*idea pubblica* che li rappresenta unitariamente e l'individuazione di un periodo storico preciso in cui questo movimento riesce ad agire come soggetto politico».⁸ Partendo da quest'ultima accezione, i limiti cronologici del Settantasette sono: ad apertura, le mobilitazioni studentesche contro l'applicazione della circolare del ministro della pubblica istruzione Malfatti (datata al 3 dicembre 1976), che, per quanto concerne gli studenti, taglia le sessioni d'esame e riduce la libertà nella scelta dei piani di studio (acquisizione sessantottina); a chiusura, gli scontri di novembre concentratisi a Roma e Milano, nonostante, secondo il bolognese

⁶ Cfr. D. Mariscalco, *Dai laboratori alle masse*, cit., pp. 12-13.

⁷ F. Berardi, Postfazione. *25 anni dopo*, in Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, a cura di Bifo e Gomma, ShaKe Edizioni, Milano, 2002, pp. 155-173: p. 165.

⁸ L. Caminiti, *Settantasette*, in S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, DeriveApprodi, Roma, 1997, pp. 35-53: p. 41.

Berardi, il Settantasette si chiuderebbe precocemente a settembre, con il “convegno contro le repressioni” tenutosi a Bologna.⁹ Per chiarire invece cosa sia il movimento, dal punto di vista dell’aggregazione e della rivendicazione di soggetti particolari, ci appelliamo ancora a Mariscalco, che raccoglie sinteticamente definizioni tratte da una bibliografia primaria e secondaria:

Il movimento antagonista del ’77 è questo “strato sociale che si muove”, è la prassi politica e culturale dei “giovani proletari” e degli studenti in quanto forza-lavoro cognitiva, di soggetti economicamente *subalterni*, esclusi dalla rappresentazione istituzionale, “non garantiti” ma intellettualizzati, coscienti della propria collocazione sociale e perciò in grado di “autorappresentarsi”, di attivare un processo di emancipazione, di affermare la politicità del “personale” nella “fabbrica diffusa”.¹⁰

Dunque si tratta di: uno «strato sociale che si muove», vale a dire, come già si legge in un testo del settembre 1975 della rivista «A/traverso», lo «strato vastissimo di proletariato giovanile mobile, che si aggira per le metropoli dell’area europea» che è stato cacciato dalla fabbrica e rispetto al quale «è stata messa in funzione la cassa integrazione, la disoccupazione, il lavoro saltuario, la sottoccupazione»;¹¹ soggetti che rispondono alla categoria gramsciana e a una condizione reale di *subalternità*;¹² “non garantiti” dal Partito comunista, nell’accezione che ne dà Klemens Gruber, dal momento in cui «l’iscrizione al Pci garantiva, perlomeno nelle grandi città industrializzate del nord, un posto di lavoro fisso»;¹³ l’operaio sociale della fabbrica diffusa, terminologia usata da Toni Negri e dall’Autonomia operaia.¹⁴

⁹ Cfr. D. Mariscalco, *Dai laboratori alle masse*, cit., p. 33.

¹⁰ Ivi, p. 19.

¹¹ «A/traverso», settembre 1975; cit. in D. Mariscalco, *Dai laboratori alle masse*, cit., p. 16.

¹² Categoria intesa, alla stregua degli “studi culturali” internazionali che a Gramsci si rifanno, come «camera ottica per mezzo della quale è possibile tratteggiare i lineamenti di ogni ‘scienza della cultura’ che si proponga con intenzionale efficacia nei processi sociali di trasformazione ed emancipazione». Ivi, p. 7.

¹³ K. Gruber, *Die zerstreute Avantgarde. Strategische Kommunikation im Italien der 70er Jahre* (1989); trad. it. *L’avanguardia inaudita, comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta*, Costa & Nolan, Milano, 1997, p. 19.

¹⁴ «L’operaio sociale rappresenta il soggetto produttivo nella realtà economica caratterizzata dalla fabbrica diffusa, cioè dalla struttura produttiva che supera l’organizzazione classica (fordista) della fabbrica». M. Grispigni, Glossario, in Id., *Il Settantasette*, il Saggiatore, Milano, 1997, pp. 118-121; p. 120. Per approfondire vd. T. Negri, *La fabbrica diffusa. Dall’operaio di massa all’operaio sociale*, Collettivo editoriale libirossi, Milano, 1977.

La consapevolezza sociale di tale soggetto gli «permette di mettere all'ordine del giorno questioni teorico-politiche legate alla formazione dell'esistenza, al bisogno di liberazione del quotidiano, alla collettivizzazione della scrittura come intervento formativo sulla realtà», e riposa sul riconoscimento di «questa nuova realtà – la formazione di questo esercito proletario scolarizzato, irriducibile alla categoria di esercito industriale di riserva».¹⁵

Abbiamo così già tirato in ballo diversi complementi utili al quadro che continuiamo a delineare a passo d'aragosta. Ma prima di approfondirli, ci sembra necessario che il nostro discorso involva un confronto con il Sessantotto, da cui l'orizzonte di possibilità degli anni Settanta deriva ma rispetto al quale emergono anche differenze inerenti al soggetto, al linguaggio e alle prospettive dei due movimenti.¹⁶

Il Sessantotto si presenta come un movimento policentrico e transnazionale la cui peculiarità è rappresentata dalla coesistenza di universalismo e particolarismo: esploso in maniera e tempi diversi su scala planetaria, con una grande attenzione alle differenze (generazionali, sessuali e sociali), promuove al contempo una comune identificazione di “specie” resa possibile, in particolare, dall'incidenza della televisione nell'immaginario sociale, iniziata alla fine degli anni Cinquanta. Le specificità di questo movimento rispetto ai precedenti storici riguardano sia le premesse che i mezzi della contestazione: la volontà di andare “oltre l'epoca del pane” e l'invenzione di un nuovo modo di fare politica che corrispondeva con un nuovo modo di vivere. Gli studenti sono il soggetto privilegiato che realizza, con le occupazioni, sia un rovesciamento continuo dell'ordinamento istituzionale che la creazione di uno spazio comunitario alternativo. C'è stata inoltre una volontà di gestione della comunicazione che, diffidando dei mezzi tradizionali (ivi compresi quelli del movimento operaio ufficiale), portò a crearne di nuovi: materiali cartacei (in particolare, l'invenzione del volantino), uso “controinformativo” dei mezzi audiovisivi, radiofonici e grafici, fino ai viaggi come circolazione dei corpi.

¹⁵ «A/traverso», settembre 1975; cit. in D. Mariscalco, *Dai laboratori alle masse*, cit., p. 24.

¹⁶ Per la sintetica ricostruzione del '68 che segue, cfr. N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, cit., pp. 222-226.

Si era sedimentata la necessità di andare oltre l'idea tradizionale di rivoluzione economico-istituzionale, dal momento che il sistema capitalistico non ha potere centrale ma diffuso, capace com'è di «colonizzare le menti, di corrompere le coscienze, di creare conformismo e apatia». La rivoluzione doveva dunque essere totale e ininterrotta, e riguardare in primis le persone. Ma accanto a quest'anima, in principio maggioritaria, ve ne era un'altra nel movimento, e quando esso inizia a uscire dall'università per investire l'intera società ne emergono le contrastanti prospettive: da una parte l'idea della “lunga marcia attraverso le istituzioni”, col lento cambiamento di tutte le relazioni sociali, dall'altra la volontà di concentrarsi sul rapporto tra capitale e lavoro, propria di quella sinistra eterodossa – fatta da anarchici, marxisti-leninisti, filomaoisti, operaisti, ecc. – che nel movimento s'era riversata. Tale divaricazione si esacerba, a favore di quest'ultima corrente, con l'accelerazione degli scontri che segue al Maggio francese, che ha richiesto il sostegno di tutto l'apparato teorico e pratico della «“classicità” rivoluzionaria, da quella più ortodossa del marxismo-leninismo a quella più rinnovata dell'operaismo», da cui deriva il ripristino delle strutture organizzative a carattere partitico e la rinnovata centralità dell'incontro tra studenti e operai.

Ora, come sottolinea Toni Negri, è proprio il rapporto fra movimento rivoluzionario e movimento operaio ufficiale, che si era incrinato durante il Sessantotto e che conosce radicale rottura nel Settantasette, a creare il grande potenziale innovatore di quest'ultimo. E ciò accadde solo in Italia: solo in Italia il Sessantotto ha avuto una seconda vita, e questo, dice Negri, è probabilmente dovuto alla situazione di arretratezza da cui partiva il paese, imbrigliato in un «socialismo primario e conservatore, permeante la vita quotidiana».¹⁷ In particolare, a partire dal Sessantotto il movimento inizia a sviluppare un'autonomia sociale che nel Settantasette si fa fenomeno di massa e che implica una politica trasversale e un esercizio diretto di contropotere reso possibile anche dall'acquisizione degli strumenti di comunicazione di massa.

Se per alcuni aspetti il Settantasette è stato complementare al Sessantotto, per altri ha anticipato le lotte allo sfruttamento per come si sarebbero declinate più

¹⁷ T. Negri in N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, cit., pp. 631-638: p. 631.

tardi, cioè quelle «contro l'esproprio della comunicazione e l'organizzazione capitalistica dell'informazione»,¹⁸ di cui parleremo.

A creare le premesse di rottura rispetto al Sessantotto vi sono ragioni di natura economico-politica risalenti ai primi anni Settanta, rintracciabili:

nella fase di "crisi" della società fordista, annunciata dal crollo del sistema di Bretton Woods, dallo *shock* petrolifero del 1973, dalla tendenziale saturazione del mercato dei prodotti durevoli e dall'affermazione sociale di prassi e atteggiamenti alternativi al capitale incarnati da riconfigurate soggettività *subalterne*, alla quale corrisponde una "crisi", "interna" alla sinistra, della rappresentanza istituzionale e un arretramento delle organizzazioni politiche extra-parlamentari.¹⁹

È stata tale crisi economica e la conseguente politica dei sacrifici richiesta dal governo a creare quella massa di non-garantiti che rappresenta l'insieme delle istanze protagoniste del movimento del Settantasette: gli studenti senza prospettive di lavoro future, i lavoratori in nero e i disoccupati, gli operai ai quali la progressiva automatizzazione delle macchine non ha dato nessun vantaggio se non quello di essere spossessati di un saper fare specializzato per essere ridotti ancor più a ingranaggi, i lavoratori intellettuali e le donne.

Alla sfiducia rispetto alle condizioni materiali di vita si aggiungeva la sfiducia politica: «il '77 è il primo grande movimento di massa nell'Italia repubblicana [...] che si muove nella consapevolezza irreversibile dell'atroce fallimento della rivoluzione comunista nel mondo».²⁰ Tale fallimento ha radici più antiche ed aveva già sortito delle conseguenze: l'anno '56, quando Kruscev al XX Congresso del Pcus svela i crimini di Stalin e, a sua volta, reprime sanguinosamente la rivoluzione ungherese, porta a una forte crisi ideologica dei comunisti dell'Europa occidentale. Molti intellettuali, in Italia, metteranno in discussione la funzione del partito e se ne allontaneranno sempre più per produrre quella "cultura del marxismo critico" che sarà alla base delle esperienze della sinistra extra-parlamentare e che metterà al centro «l'indagine sulla memoria e la soggettività operaia».²¹ Inoltre:

¹⁸ Ivi, p. 636.

¹⁹ D. Mariscalco, *Dai laboratori alle masse*, cit., pp. 33-34.

²⁰ M. Grisigni, *Il Settantasette*, cit., pp. 23-24.

²¹ Cfr. N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, cit., pp. 31-33.

il '68 viveva ancora nel pieno rigoglio della speranza nell'avanzata del processo di liberazione internazionale, e aveva ben saldi come suoi punti di riferimento, più o meno mitici, la Cina di Mao, il Vietnam di Ho Chi Minh, la Cuba del Che e di Fidel Castro. Nessuno di questi miti resiste fino al '77. Mao è morto e la "banda dei quattro", la sinistra del partito comunista cinese, è in carcere; il Vietnam, ormai libero, si è trasformato nella "solita" grigia caserma comunista; dalla vicina Cambogia iniziano a giungere le notizie sull'orrendo mattatoio di Pol Pot e addirittura, alla fine dell'anno, Cina e Vietnam entreranno in guerra proprio per il controllo della Cambogia.²²

In Italia, la mancanza di punti di riferimento internazionali andava di pari passo con una politica istituzionale di sinistra ormai lontanissima da possibili rivendicazioni rivoluzionarie: interno alla maggioranza di governo del compromesso storico,²³ il Partito comunista perde la sua forza di rappresentanza sovversiva e finisce per assecondare lo sviluppo capitalistico, adottando una politica riformista di sacrifici e rifugiandosi dietro un marxismo ideologico che procrastina la promessa rivoluzionaria a un futuro mai pronto.

Il nuovo sapere e il femminismo

Al soggetto antagonista corrisponde la rivendicazione di un sapere antagonista, quello al centro della citata rivoluzione copernicana settantasettina. Un esempio di produzione di questo nuovo sapere è la rivista «L'erba voglio» – anche casa editrice, che pubblicherà vari titoli legati al movimento del Settantasette bolognese, come la prima edizione di *Alice disambientata* e il testo del collettivo A/traverso *Alice è il diavolo* (analizzeremo entrambi).

La rivista, fondata da Elvio Facchinelli, psicoanalista eterodosso, e Lea Melandri, una delle voci teoriche del femminismo, uscirà dal 1971 al 1977 e nasce sul solco delle problematichità portate alla superficie dal Sessantotto – vale a dire i bisogni legati all'autorealizzazione dell'individuo – rispetto alle quali l'involuzione del movimento rivoluzionario in una reiterata politica settaria aveva lasciato orfani di soluzioni. «L'erba voglio», infatti, «si colloca costantemente nel

²² M. Grispigni, *Il Settantasette*, cit., p. 23.

²³ «Strategia politica disegnata da Enrico Berlinguer nel settembre del 1973 in una serie di articoli apparsi su "Rinascita" dopo il golpe cileno. Il compromesso storico presuppone l'impossibilità del PCI di andare al governo con un fronte di sinistra senza con questo suscitare spinte golpiste. La strategia di Berlinguer riprende e sviluppa pienamente il disegno politico di Togliatti sulle possibili intese con il partito dei cattolici». M. Grispigni, *Glossario*, cit., p. 119.

vivo del dibattito culturale che oppone i comportamenti esistenziali alle rigide teorizzazioni ideologiche»,²⁴ e si fa catalizzatore di una «critica della sopravvivenza che tenesse conto di tutte le condizioni materiali del vivere, prima fra tutte quella che la storia aveva cercato di dimenticare: il corpo, la sessualità, la vita affettiva, la storia particolare di ogni individuo». ²⁵ L'antologia *Il desiderio dissidente*, che ne raccoglie alcuni testi, risulta interessante poiché esemplifica la trasversalità di questo nuovo sapere, che fa della rivendicazione della centralità del corpo un minimo comun denominatore, che si parli di pedagogia, psicoanalisi, scrittura, teatro o femminismo. In particolare, dai testi firmati da Fachinelli (*Il desiderio e le fortzze*, diviso in tre parti) possiamo estrapolare delle indicazioni di metodo di carattere generale che esemplificano l'allure seguita non solo dalla rivista ma dalla produzione teorica dell'intero movimento del Settantasette. Questa si concretizza nella messa in discussione delle dicotomie ancora vigenti nelle teorie dominante, a partire da quella che oppone natura e cultura (ma anche individuo e collettivo, corpo e mente, biologia e storia), per puntare, non a un loro superamento dialettico in termini hegeliani, bensì a una deviazione verso la definizione di un nuovo campo teorico-pratico, che include entrambi gli elementi dicotomici senza ridursi ad alcuno. Un campo siffatto è rappresentato per esempio dal desiderio, che «ha per supporto una realtà biologica, ha dunque come precedente il bisogno, ma si costruisce sulla base di una relazione che coinvolge un universo simbolico». ²⁶ La stessa formula “proletariato giovanile” risponde alla creazione di un nuovo campo, infatti in tal modo si esprime la soggettività senza esaurirla completamente né alla dimensione del ruolo di classe né a quella della persona individuale, riferendosi al contempo alla collocazione nel ciclo (“proletariato”) e alla realtà del corpo (“giovanile”). ²⁷

Il femminismo ha contribuito moltissimo in questo decennio a fare strada verso i nuovi campi teorico-pratici, infatti, come scrive Ida Dominijanni, le donne

²⁴ N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, cit., p. 601.

²⁵ L. Melandri, Prefazione, in L. Melandri (a cura di), *Il desiderio dissidente. Antologia della rivista «L'erba voglio» (1971-1977)* [1998], DeriveApprodi, Roma, 2018, p. 12.

²⁶ E. Fachinelli, *Il desiderio e le fortzze (prima parte)* (luglio 1971), in L. Melandri (a cura di), *Il desiderio dissidente*, cit., pp. 40-44: p. 43.

²⁷ Cfr. G. Manfredi, cit. in L. Melandri, Prefazione, cit., p. 19.

arriveranno al Settantasette, per la prima e forse ultima volta, non come soggetto imitativo ma come soggetto da imitare.²⁸ Anche per questo vale la pena aprire una parentesi sulle peculiarità della cosiddetta seconda ondata del femminismo, che esplode tra gli anni Sessanta e Settanta, di cui troviamo preziosa testimonianza in *Manifesti femministi. Il femminismo radicale attraverso i suoi scritti programmatici (1964-1977)*, curato da Deborah Ardilli.²⁹

La lente rivolta al femminismo “radicale”, per quanto si tratti di una frangia minoritaria rispetto a un movimento che aveva raggiunto una dimensione di massa, è giustificata dal suo essere attivissimo sul piano della produzione teorica e della creatività militante. Dalla seconda metà degli anni Sessanta alla seconda metà degli anni Settanta, con i suoi epicentri tra Usa, Francia e Italia, si crea, accanto alle organizzazioni femminili ancora a impronta emancipazionista (NOW negli Usa, UFF in Francia, UDI in Italia), lo scarto dell’ala radicale. Questa si basa, non più «sull’allargamento della cittadinanza democratica giocata intorno al paradosso differenza sessuale/uguaglianza politica, bensì sul riconoscimento dell’impossibilità sociale dell’uguaglianza all’interno di un sistema patriarcale o, per meglio dire, etero-patriarcale». Con lo scoppiare del Sessantotto le contraddizioni proprie dei rapporti tra femminismo, movimento studentesco e nuova sinistra si fanno evidenti, sollevando l’urgenza di riorientare la militanza dando priorità al movimento di liberazione delle donne (in Francia, e solo successivamente negli Usa e in Italia). In Italia è nel 1971 che inizia a farsi strada l’autonomia della liberazione femminile, col gruppo trentino del Cerchio Spezzato: l’oppressione delle donne non può essere ridotta ai rapporti sociali capitalistici, quindi al rapporto salariale, da cui consegue la necessità di ridimensionare la centralità assoluta del conflitto operaio nel movimento italiano (e qui già sentiamo le risonanze col più ampio soggetto antagonista). I vari gruppi radicali (Rivolta femminile a Roma, DEMAU e Anabasi a Milano) condividono, rispetto al maggioritario Lotta femminista, «l’esigenza di una comunicazione che

²⁸ Cfr. I. Dominijanni, *Le donne oltre la critica della politica*, in M. Bascetta (a cura di), *Millenovecentosettantasette*, manifestolibri, Roma, 1997, pp. 87-98: p. 91.

²⁹ Da qui, ricostruzione tratta da D. Ardilli, Introduzione, in Id. (a cura di), *Manifesti femministi. Il femminismo radicale attraverso i suoi scritti programmatici (1964-1977)*, VandA.ePublishing, Milano, 2018.

muova dal racconto di sé e vada oltre l'ufficialità di interventi strutturati intorno alla separazione tra soggetto militante e oggetto della discussione».

La battaglia per il salario contro il lavoro domestico potrebbe racchiudere in sé tutte le battaglie femministe emerse negli anni Settanta. Essa implica quello che, «più vicino a una sensibilità contemporanea, potremmo definire una *teoria materialistica della performatività di genere*: poiché per comprendere le implicazioni del lavoro domestico è necessario considerare gli effetti che produce sul soggetto che lo svolge. In particolare, la gratuità del lavoro domestico è anche il motore nascosto di una reificazione, il mezzo con cui la matrice sociale del genere viene occultata e naturalizzata: «il femminile addomesticato, complementare e subordinato al maschile, altro non è che lavoro servile che non osa pronunciare il proprio nome». Chiedere salario, precisa Federici, «*significa già rifiutare questo lavoro come espressione della nostra natura* e quindi rifiutare proprio quel ruolo femminile che il capitale ha inventato per noi», andare oltre quella divisione del lavoro che ha permesso al capitale stesso di prosperare. «Quando l'operaio salariato – scrive Federici – lotta per avere un aumento salariale attacca il suo ruolo sociale ma ne rimane all'interno. Quando noi lottiamo per il salario lottiamo direttamente e senza ambiguità contro il nostro ruolo sociale». In realtà, la battaglia del “rifiuto del lavoro” rientra proprio all'interno di questa ottica, le rivendicazioni operaie stesse nel Settantesimo si distanziano dal sindacalismo, proprio in nome di una mancata identità fra lavoro e persona. Un altro elemento di congiunzione può essere ben espresso dalla formula coniata da Carla Lonzi, “Sputare su Hegel”, rappresentando una sfida all'autorità e al sapere costituito. Nelle intenzioni della Lonzi, però, lo slogan ha una connotazione più specifica, manifesta cioè l'accusa verso i “sistematici del pensiero” per aver giustificato nella metafisica ciò che era invece ingiusto nella vita della donna, pretendendo di parlare di un “universale-neutro” che in realtà era un “particolare-maschile”.

La rivista «A/traverso»

Nel '75 nasce «A/traverso», rivista sperimentale fondata dal collettivo omonimo di cui fa parte, tra gli altri, Franco Berardi, e la cui pratica di scrittura

viene definita dai suoi membri “maodadaista”, basata sulla teoria del “trasversalismo”. Sulle caratteristiche e implicazioni di tale scrittura torneremo nell’ultimo paragrafo, quel che ci interessa ora è conoscere il retroterra di «A/traverso», che si estende dalle riviste futuriste a quelle della controcultura e dei gruppi della sinistra extraparlamentare, per comprendere il bagaglio di temi, pratiche di scrittura e metodologie d’indagine sul quale si innesta.³⁰

Sono le avanguardie storiche ad aver rivoluzionato per prime la funzione della rivista, portando a decentralizzare l’elemento contenutistico-informativo a favore della continua sperimentazione formale. Diventano, in altre parole, laboratori, oggetti elitari e autoreferenziali che rendono il desiderio di superamento della separazione di arte e vita proprio dell’avanguardia velleitario in partenza. Sarà con l’ondata contestataria che percorre l’Italia nel decennio 1968-1977 che la rivista diventa concreto strumento di lotta. La spinta verrà d’oltreoceano, infatti negli anni Sessanta la controcultura americana «si riappropria in particolare della forma scritta, scegliendo quest’ultima come arma non violenta con cui combattere la “società a una dimensione” che negli stessi anni Herbert Marcuse viene a teorizzare proprio in America».³¹ Tra le prime riviste underground c’è il «San Francisco Oracle» (1966-1968), che si presenta con «colori sgargianti, immagini psichedeliche a metà tra il liberty europeo e il fumetto, inchiostri di tutti i colori, anzi, inchiostri color arcobaleno come la bandiera della pace».³² Poi ci penseranno gli Hippies e Yippies a raccogliere concretamente le teorie delle riviste controculturali «(amore libero, vita in comune, abolizione della proprietà privata, uso delle droghe come mezzo di conoscenza, rifiuto della leva obbligatoria)»,³³ trasformandole in un fenomeno sociale di massa. La controcultura arriva anche in Italia, si diffondono i “capelloni” di cui parlava Pasolini in un articolo del gennaio 1973 (in maniera non benevola, perché espressione di una sottocultura d’opposizione inglobata dal potere e trasformata in moda),³⁴ la musica beat che parla di “vagabondi” nostrani e di cui in principio si occupano solo le riviste

³⁰ Per la ricostruzione del panorama di riviste vd. L. Chiurchiù, *La rivoluzione è finita abbiamo vinto. Storia della rivista «A/traverso»*, DeriveApprodi, Roma, 2017, cap. 1, pp. 9-49.

³¹ Ivi, p. 17.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 18.

³⁴ Cfr. P.P. Pasolini, *7 gennaio 1973. Il “Discorso” dei capelli*, in Id., *Scritti corsari* (1975), Garzanti, Milano, 2013, pp. 5-11.

underground,³⁵ ma che, al contrario di queste ultime, sarà ben presto risucchiata dalla cultura ufficiale. La prima rivista contro culturale è «Mondo Beat» che nasce a Milano nel 1966, i cui articoli sono caratterizzati dall'uso frequente dello pseudonimo o anonimato (già proprio ai dadaisti, in particolare a Duchamp, e ai situazionisti), finalizzato a superare le gerarchie intrinseche al rapporto fra scrittore e lettore, alla cui funzione assolverà, all'interno del movimento, la pratica della scrittura collettiva. Altre specificità italiane legate alla rivista sono rappresentate da «Quaderni Rossi», «Quindici», «Lotta continua» e «Re Nudo».

Fondata nel 1961, la rivista dei «Quaderni Rossi» diventa un punto di riferimento della sinistra extraparlamentare, poiché utilizzava, come strumento pratico, il metodo dell'inchiesta che aveva permesso di individuare la nuova soggettività operaia e le sue problematiche dall'interno, e, come strumento teorico, un marxismo "critico". Questo opponeva alla lettura ideologica di Marx (come teoria oggettiva di sviluppo capitalistico), la lettura detta "creativa", che intende il marxismo come scienza dell'antagonismo di classe nei vari passaggi dello sviluppo capitalistico, di cui lo sviluppo tecnologico fa parte. All'interno di esso è risultato infatti evidente come la liberazione dell'uomo tramite la macchina fosse un'illusione – questa non libera l'operaio dal lavoro, ma ne espropria il contenuto – smascherata la quale si apre la tematica del "rifiuto del lavoro".³⁶

«Quindici» è la rivista attiva dal 1967 intorno alla quale si riuniscono gli scrittori del Gruppo 63, con l'intento di «rinnovare la scena letterario-culturale italiana, ancora troppo legata ai canoni del neorealismo consacrato dallo stesso Pci».³⁷ Contemporanea all'ondata contestataria alla quale vuole dare voce, con essa si estinguerà nel 1969, a seguire la convinzione per cui fosse necessario spostare il conflitto dalla pagina alla fabbrica (Nanni Balestrini, che della rivista è stato anche direttore, sarà uno dei pochi a cercare di «coniugare la sperimentazione letteraria con la rivoluzione sociale e politica in atto»,³⁸ infatti nel 1971 esce il romanzo *Vogliamo tutto*, sintagma proprio al Sessantotto che rientra anche nel formulario del Settantasette).

³⁵ Cfr. N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, cit., pp. 59-61.

³⁶ Cfr. *ivi*, pp. 37-41.

³⁷ L. Chiurchiù, *La rivoluzione è finita*, cit., p. 22.

³⁸ *Ivi*, p. 23.

«Lotta continua» sarà il giornale più venduto della sinistra extraparlamentare, il cui successo è dovuto a più fattori: la sua facile reperibilità di quotidiano a basso prezzo, la fruibilità di un linguaggio che tende all'oralità e, soprattutto, la pratica della controinformazione. Con l'avvento della comunicazione di massa e la diffusione delle teorie di Packard e McLuhan sulla non neutralità delle notizie dei mezzi di informazione, la controinformazione diviene strumento fondamentale per opporsi al monopolio informativo del potere. Rispetto alla controinformazione, «A/traverso», e le altre riviste del movimento, si distaccherà, prediligendo la pratica delle *Informazioni false che producono eventi veri* (nome di un articolo uscito nel febbraio 1977), vedendo in essa una scappatoia reale al discorso del potere, che invece è ripreso, seppur ribaltato di segno, nella controinformazione. Oltre che per il suo carattere sostanzialmente ventriloquo, il movimento tende a mettere in discussione la pratica controinformativa anche per la sua ingenua fiducia verso le tesi di verità, mentre la produzione parodica del falso implica la cognizione della propria parzialità e permette di smascherare ciò che invece si spaccia per oggettivamente vero e universale.³⁹

«Re Nudo» nasce a Sessantotto compiuto, post-acme rivoluzionario, nel 1970 (e avrà vita fino al 1980), con esso viene riposta al centro la pratica contro culturale scansata nel biennio precedente a favore del politico. Non che rinunci all'impegno, ma lo declina in altra forma, cioè viene inserito all'interno della cosiddetta "cultura della festa", intesa come momento di scambio e di riconoscimento. Almeno fino all'estate del 1976, quando al festival di Parco Lambro, organizzato annualmente a Milano dalla rivista, si presenteranno 100000 giovani, il cui numero si farà però moltiplicatore di solitudine e violenza – è «un tranquillo festival pop di paura», cantava Gianfranco Manfredi – facendo implodere tutte le contraddizioni insite all'ideologia della festa. Ne dà una lettura anche «A/traverso», secondo cui, se abitata da soggetti privi di autocoscienza di classe in trasformazione, l'ideologia della festa risulta «consolatoria, cattolica, e in ultima analisi funzionale al disegno di ghettizzazione ed emarginazione degli

³⁹ Sulla pratica della falsificazione cfr. F. Berardi, *La barca dell'amore s'è spezzata*, SugarCo Edizioni, Milano, 1978, pp. 167-169.

strati di tempo sociale liberato dal lavoro».⁴⁰ Da un componimento uscito nello stesso numero:

Guarda quanta gente lungo il lago!

[...]

Parco Lambro scotta un casino, le lingue sono secche di chiasso, miseria, violenza, solitudine, purismo.

Tutto questo riassunto nel cloppete cloppete delle lattine battute ritmicamente, con paranoia

Il predicatore sul pulpito: creatività! rapporti nuovi! nuovi comportamenti! 100000 sotto che siamo il movimento delle separazioni che si fa la festa, lo spettacolo della festa, la fiera dello spettacolo, il supermarket dei desideri inscatolati nell'ideologia. E siamo usciti da Bologna per la Grande Lamentazione, la carovana che attraversa l'Italia, Alice ovunque, siamo usciti e siamo scivolati al buio.⁴¹

Parco Lambro ha aperto uno squarcio all'interno del movimento bolognese, una crisi espressa in un trittico di testi che va sotto il titolo di *Cloacale*. Ma prima di accelerare la nostra storia, rispetto al panorama delineato, dove si collocava «A/traverso»? «Foglio del '77 per eccellenza» ed «esperienza-pilota»⁴² per gli altri fogli dell'ala creativa (*Zut* a Roma dal '76, *Viola* e *Wow* a Milano rispettivamente dal '76 e dal '77),⁴³ «A/traverso» si pone sul solco delle avanguardie, dalle quali però si distacca per rivendicare una pratica concretamente rivoluzionaria. Il collettivo che dà vita alla rivista viene, infatti, da una formazione sia estetico-semiotica – da cui deriva l'attenzione alle teorie semiotiche del post-strutturalismo e l'ammirazione per le avanguardie storiche e il Situazionismo debordiano – che legata alle esperienze della sinistra extraparlamentare, da cui riprende la lezione operaista.⁴⁴

Nato a Bologna, una delle poche città ad avere un sindaco comunista e ritenuta un esempio virtuoso dall'opinione pubblica progressista, il collettivo vorrebbe smascherarne le contraddizioni, evidenti agli occhi degli studenti fuori sede⁴⁵ e dei

⁴⁰ «A/traverso», luglio 1976; cit. in N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, cit., p. 520.

⁴¹ «A/traverso», luglio 1976; ora in Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo*, cit., p. 78.

⁴² Cit. in L. Chiurchiù, *La rivoluzione è finita*, cit., p. 39.

⁴³ Per un'esautiva panoramica dei fogli di movimento vd. C. Salaris, *Il movimento del Settantasette*, cit., in particolare cap 5, *Cento fogli*, pp. 65-122.

⁴⁴ Cfr. L. Chiurchiù, *La rivoluzione è finita*, cit., p. 55.

⁴⁵ Nella prefazione scritta da Celati ad *Alice disambientata* si legge: «Era una città di studenti vaganti, che spesso andavano alle lezioni più che altro per mettersi a sedere. Dato il sovraffollamento delle camere d'affitto, molti avevano il problema di dove ciondolare per tutto il giorno, soprattutto nei mesi freddi». G. Celati, *Sull'epoca di questo libro*, Gruppo Alice/DAMS,

lavoratori emigrati dal sud che non riescono a pagare gli affitti. Anche qui, come nelle più grandi città italiane, si erano create infatti periferie marginalizzate, che avrebbero trovato in «A/traverso», e poi in Radio Alice – come si vede nel film *Lavorare con lentezza* –⁴⁶ un punto di riferimento autonomo. Si stupirà infatti Eco nel constatare che «i teorici del movimento degli emarginati sottoproletari parlino, tra tutti i linguaggi possibili, il più colto e raffinato», riconoscendogli un vitalismo estetico di matrice futurista che però, a differenza dell'avanguardia di primo secolo, è realmente in contatto con questa fascia “bassa” a cui il linguaggio di A/traverso pare, nella sua vitalità, istintivamente accessibile.⁴⁷

«A/traverso. Giornale per l'autonomia» si pone sulla scia delle analisi di Toni Negri, vedendo nei marginali del proletariato giovanile il nuovo soggetto rivoluzionario, nella città quale fabbrica diffusa il nuovo centro dello sfruttamento e nella crisi un espediente neocapitalista per neutralizzare quanto guadagnato nelle lotte degli anni precedenti. In questo panorama, la scrittura viene considerata al contempo mezzo di aggregazione e di risoluzione. Tutto ciò è già presente nel primo numero della rivista del maggio 1975, in *Piccolo gruppo in moltiplicazione*:

Il soggetto di movimento sta altrove: si disloca in uno spazio oggi difficilmente definibile, impossibile da ridurre dentro le categorie muffite dell'istituzione, ma anche dell'extraparlamentarismo gradualista e perbenista. [...] Dissolutezza sfrenatezza festa. Questo il livello a cui si sta assestando il comportamento dei giovani, degli operai, degli studenti, delle donne. E se per i burocrati questa non è politica, ebbene, è la nostra politica; e magari la chiameremo in un altro modo. Appropriazione e liberazione del corpo, trasformazione collettiva dei rapporti interpersonali sono il modo in cui oggi ricostruiamo un progetto contro il lavoro di fabbrica, contro qualsiasi ordine fondato sulla prestazione e sullo sfruttamento. La pratica del piccolo gruppo è il terreno sul quale si riconosce l'autonomia, il livello di minimo al quale si è fermato il processo di disgregazione. [...] Ci occorre una scrittura che ripercorra trasversalmente tutto lo spaccato dell'esistenza, tutte le figure in cui il soggetto-classe si specifica.⁴⁸

Il titolo della rivista è il risultato dell'assemblaggio delle lettere dei principali giornali dell'epoca, una parodia iconografica che ne mostra la volontà di

Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza (1978), a cura di G. Celati, Le Lettere, Firenze, 2007, pp. 5-11: p. 6.

⁴⁶ *Lavorare con lentezza*, G. Chiesa, Italia, 2004.

⁴⁷ U. Eco, *Anno Nove* (1977), in Id., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 1983, pp. 59-63: p. 62.

⁴⁸ *Piccolo gruppo in moltiplicazione*, «A/traverso», maggio 1975.

superamento. C'è inoltre il rimando ad Alice di *Through the Looking-Glass* di Carroll di cui la barra mima l'attraversamento. La barra è già di per sé una dichiarazione di poetica: da una parte, allude a una pratica di scrittura che attraversa trasversalmente quanto di norma si considera separato (a partire da linguaggio, politica e inconscio); dall'altra, implica una riflessione critica sul linguaggio, infatti – spiega Salaris – rappresenterebbe un rimando a Lacan e alla sua interpretazione dell'algoritmo di matrice saussuriana S/s (significante su significato), in cui la barra segna la natura distinta dei due elementi, mettendone così in discussione l'unità interpretativa,⁴⁹ il percorso lineare che normativamente e arbitrariamente impone la loro corrispondenza. La barra non compare solo nel titolo della rivista ma ricorre sovente anche all'interno dei testi, e il suo uso reiterato può essere interpretato anche come «l'equivalente dei segni matematici o musicali inseriti nella scrittura dai futuristi, l'immissione di un elemento visivo che scardina il discorso a senso unico, indicando *semaforicamente* più direzioni».⁵⁰ La parola non è inerte e neutrale, la funzione della barra è di mimarne la “messa in azione” e, sottolineando tautologicamente questo concetto, è spesso inserita proprio nei termini che con essa si chiudono («red/azione, disgreg/azione, liber/azione»)⁵¹ A noi viene anche in mente un'altra barra, quella del titolo *S/Z* di Barthes – che di Lacan non era certo digiuno – uscito nel 1970, che analizza il racconto *Sarrasine* di Balzac facendone risuonare la pluralità di voci dietro l'apparente coerenza del testo. Questo libro rappresenta un tornante nella riflessione di Barthes, ormai lontano dall'esaltazione dell'*écriture neutre* di *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), denuncia ora il carattere ideologico e oppressivo della frase, che gerarchizza e rimuove, portando con sé il discorso d'ordine del potere, per celebrare invece l'incompiuto e il discontinuo come elementi sovversivi e autentici. Riconosce dunque un carattere rivoluzionario alla scrittura laddove questa porta con sé la pluralità dei significati e dei discorsi.⁵²

Tornando alla rivista, terminiamo con delle considerazioni sulla sua impostazione grafica, che farà da modello agli altri fogli del movimento. Questa si

⁴⁹ Cfr. C. Salaris, *Il movimento del Settantasette*, cit., p. 73.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Cit. *ibidem*.

⁵² Cfr. L. Jenny, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Belin, Lassay-les-Châteaux, 2008, pp. 174-178.

risolve nel montaggio di parti dattiloscritte dai diversi caratteri, testi scritti a mano e foto, a formare un insieme che non conosce alcun ordine, compreso quello della verticalità della pagina. Tale veste formale ha una doppia matrice, epigonale e pratica. L'affastellamento di testi e immagini guarda al *cut-up* neodadaista, che deriva dalla tecnica dell'assemblaggio casuale teorizzato da Tristan Tzara.⁵³ Questo metodo viene tra l'altro anche «praticato nella cosiddetta estetica del bricolage che alimentò nello stesso periodo il movimento punk».⁵⁴ Inoltre, una pagina così costruita non sarebbe stata possibile – come neanche l'uso degli inchiostri colorati – con il ciclostile, strumento della comunicazione sessantottina, ma lo diventa grazie alla macchina da stampa “offset”, che in questo periodo inizia a diffondersi per il suo basso costo e la facilità d'utilizzo.⁵⁵

I.1.2 Svolgimento, o *nous entrons dans l'avenir à reculons*

La società del controllo e il general intellect

Franco Berardi scrive: il 1977 «può essere descritto come il punto di separazione tra l'epoca industriale e delle grandi formazioni politiche, ideologiche e statali – e quella successiva, l'epoca proliferante delle tecnologie digitali, della diffusione molecolare dei dispositivi trasversali del potere».⁵⁶ Approfondiamo adesso i caratteri di questa società che fanno sì che la tensione rivoluzionaria passi ora attraverso «l'appropriazione delle diverse funzioni dell'agire intellettuale» e riconosce nella parola e nell'immaginario «effettivi strumenti di produzione».⁵⁷ Tale allargamento del campo d'azione verso la dimensione della produzione “astratta” si spiega coi meccanismi propri della “società del controllo”:

La società che prende forma negli ultimi decenni del secolo ventesimo ha un carattere del tutto diverso da quelle che con Foucault possiamo chiamare società disciplinari. Funzionano sulla base di controlli inseriti nel genoma stesso delle relazioni sociali: automatismi informatici, tecnologici, automatismi psichici, automatismi linguistici e finanziari. Apparentemente questa società garantisce il massimo di libertà ai suoi componenti: ciascuno può fare quello che gli pare, non c'è

⁵³ T. Tzara, *Pour faire une poème dadaïste* (1916); cit. in L. Chiurchiù, *La rivoluzione è finita*, cit., p. 61.

⁵⁴ F. Liperi, *Il sogno di Alice. Creatività e suoni 1976-1977*, manifestolibri, Roma, 2015, p. 35.

⁵⁵ F. Berardi, Postfazione. *25 anni dopo*, cit., p. 168.

⁵⁶ F. Berardi, *L'anno in cui il futuro finì*, cit., p. 24.

⁵⁷ N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, cit., p. 615.

più imposizione di alcuna regola, non si pretende più di disciplinare i comportamenti individuali né i percorsi collettivi. Ma il controllo è inserito nel dispositivo del cervello umano, nei dispositivi che rendono possibili le relazioni, il linguaggio, la comunicazione, lo scambio. Il controllo ha carattere pervasivo, non politicamente centralizzato.⁵⁸

Nel *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle* Deleuze riconduce il concetto di “controllo” a William Burroughs, che infatti è il primo a formalizzare – in chiave narrativa – una società di questo tipo nel romanzo *Naked Lunch*, uscito per la prima volta nel 1959 in Francia.⁵⁹ Il movimento del Settantasette è consapevole di abitare questo nuovo terreno sociale e si impegna nella produzione di una comunicazione alternativa autonoma e nella trasformazione dei rapporti interpersonali, attraverso una battaglia che coinvolge l’immaginario collettivo. Il Settantasette supera l’ingessato materialismo storico che fa della cultura un elemento sovrastrutturale per considerarla il terreno stesso di trasformazione del reale, di «produzione simbolica che entra a formare l’immaginario, cioè l’oceano di immagini, di sentimenti, di attese di desideri e di motivazioni, su cui si fonda il processo sociale, con i suoi mutamenti e le sue svolte».⁶⁰ È necessaria, dunque, la creazione di una comunicazione alternativa autonoma: «Che cento fiori sboccino, che cento radio trasmettano, che cento fogli preparino un altro ’68 con altre armi».⁶¹

Con il movimento si moltiplicano, infatti, i media, attraverso la fondazione di riviste, ciclostilati e radio libere, tra le quali Radio Alice, che nasce nel febbraio del ’76 in via del Pratello a Bologna. Il movimento, infatti, puntava a una dimensione di massa – ché, come scriveva Franco Berardi, «la pratica della felicità è sovversiva quando si collettivizza» – la quale poteva essere raggiunta grazie all’appropriazione delle nuove tecnologie legate ai media, in particolare la stampa e la radio.

Per evidenziare l’importanza della diffusione dei mezzi di riproduzione sui movimenti sociali, Berardi fa riferimento all’invenzione della stampa che, nel

⁵⁸ F. Berardi, *L’anno in cui il futuro finì*, cit., p. 25.

⁵⁹ Cfr. G. Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, «L’autre journal», 1990, 1.

⁶⁰ F. Berardi, *L’anno in cui il futuro finì*, cit., p. 29.

⁶¹ Sulla prima pagina di «A/traverso», febbraio 1977; cit. in Chiurchiù, *La rivoluzione è finita*, cit., p. 99. L’invito echeggia il motto di Mao Tze Tung: “Che cento fiori sboccino, che cento scuole gareggino” (cit. *ibidem*).

momento in cui la scrittura ha iniziato a essere padroneggiata da buona parte della società, permise la formazione della borghesia produttiva e l'esercizio di massa della politica. Gli altri mezzi di riproduzione tecnica che si sono sviluppati tra la fine del Diciannovesimo e il Ventesimo secolo, dalla fotografia fino alla televisione, passando per il cinema e la radio, conoscono una vera propagazione di massa tra gli anni Sessanta e Settanta, facendo circolare con un'estensione senza precedenti cultura e informazione. La diffusione del ciclostile – che permetteva in tempi rapidi la riproduzione di un messaggio in migliaia di copie – è ciò che sta dietro la pervasività dei messaggi politici del Sessantotto.⁶²

Per quel che riguarda il Settantasette, la già citata stampa offset ha permesso la nascita delle tantissime riviste di questo periodo. Mentre la proliferazione delle radio libere era resa possibile sia da una sentenza della corte costituzionale del '74, che aboliva il monopolio statale della comunicazione, sia dalla riduzione dei prezzi delle apparecchiature. L'uso rivoluzionario di questo mezzo – come voce autorappresentativa del movimento – dipendeva anche dall'utilizzo complementare di un altro mezzo di comunicazione, il telefono: con la pratica del *phone in* si rompeva la distinzione fra emittente e ricevente e si autoproduceva il vissuto collettivizzato, considerato l'unico garante della comunicabilità.

Mariscalco riconosce nella produzione del Settantasette «oggetti significativi di una *tendenza* sociale»⁶³ che trova un appiglio nel nostro presente; o, invertendo l'ordine temporale, citando Benjamin: “Si tratta [...] di determinare il luogo esatto del presente cui la mia costruzione storica si riferirà come al suo punto prospettico”⁶⁴ (il contraltare del «*nous entrons dans l'avenir à reculons*» di Valéry). Il presente cui Mariscalco guarda prospetticamente è la società postfordista del “capitalismo cognitivo”, in cui «l'*intellettualità di massa*, o *diffusa*, è nel contempo la fonte principale di produzione di valore e la qualità che caratterizza i nuovi soggetti *subalterni*».⁶⁵ Tale concetto trova il suo antecedente nel *general intellect* dei *Grundrisse* di Marx, di cui viene tradotto e pubblicato in Italia un frammento nei «Quaderni Rossi» nel 1964, poi pubblicati integralmente

⁶² F. Berardi, Postfazione, cit., pp. 166-167.

⁶³ D. Mariscalco, *Dai laboratori alle masse*, cit., p. 11.

⁶⁴ Cit. *ivi*, p. 9.

⁶⁵ *Ivi*, p. 127.

nel 1968 su «La Nuova Italia»,⁶⁶ divenendo patrimonio teorico dei giovani del Settantasette. Infatti, testimonia Caminiti:

quel movimento era seccione: le lotte fra le diverse anime, fazioni, strutture si combatteva soprattutto a colpi di citazioni dai *Grundrisse*. E i *Grundrisse*, spesso solo delle fotocopie, stavano negli zainetti e nelle borse di tolfà, fra un volantino da distribuire, il giornale del gruppo, fresco di stampa, e la bottiglia molotov.⁶⁷

Nei *Grundrisse* si legge: «Lo sviluppo del capitale fisso mostra fino a qual punto il sapere sociale accumulato, *Knowledge*, è diventato forza produttiva immediata, e quindi le condizioni del processo vitale stesso della società sono passate sotto il controllo del *general intellect*, e rimodellate in conformità ad esso».⁶⁸ Questo stesso passaggio viene citato in *Alice è il diavolo* e giustifica la scelta del sapere e della comunicazione quali campi di battaglia del movimento. Il lavoro tecnico-scientifico trova la sua oggettivazione nel sapere sociale accumulato che produce il macchinario, capace a sua volta di elaborare «l'informazione produttiva» e produrre materialmente l'oggetto. In tal modo tanto il lavoro tecnico-scientifico quanto quello manuale si trovano espropriati del proprio oggetto e asserviti rispettivamente alla macchina e al sapere sociale accumulato (che si fa macchinario), i quali invece sono sempre più autonomi.⁶⁹ «Di fronte a questa sussunzione del lavoro intellettuale nel processo di valorizzazione», lavoratore intellettuale e manuale si uniscono nel rifiuto politico che «si manifesta sotto forma di attacco all'organizzazione del lavoro tecnico-scientifica» e «di disgregazione del ciclo produttivo di informazioni».⁷⁰

La *pars construens* di tale guerriglia corrisponde con «l'appropriazione degli strumenti dell'informazione» e «l'organizzazione collettiva della conoscenza e della scrittura».⁷¹ Analizzeremo poi nel terzo paragrafo come si esemplifica questa produzione collettiva, possiamo intanto concordare con Mariscalco che dice:

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 21, nota 36.

⁶⁷ L. Caminiti, *Settantasette*, cit., p. 53.

⁶⁸ K. Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (1957-58); trad. it. *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica. 1857-1858*, La Nuova Italia, Firenze, 1997; cit. in Mariscalco, *Dai laboratori alle masse*, cit., p. 127.

⁶⁹ Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo*, cit., p. 118.

⁷⁰ *Ivi*, p. 119.

⁷¹ *Ibidem*.

Negli anni Settanta in Italia erano maturate le condizioni di una possibilità d'incontro [...] tra "proletariato giovanile", "guardaroba" avanguardistico e mezzi di comunicazione di massa, tra marxismo e desiderio, tra Mao e Dada, e insieme a esse le circostanze che hanno definito i caratteri della società del "capitalismo cognitivo".⁷²

Il legame tra ricostruzione storica e presente offre le basi per un nuovo rilancio: «Ciò che allora poteva essere, nelle forme "politiche" ipotizzate dal movimento, non è stato; ma ciò che è, "praticamente", potrebbe non essere».⁷³ Questa frase strizza l'occhio alle parole di Foucault che giustificano l'impegno intellettuale rispetto al problematico compito di analisi del presente: questa funzione «ne consiste pas à caractériser simplement ce que nous sommes, mais, en suivant les lignes de fragilité d'aujourd'hui, à parvenir à saisir par où ce qui est et comment ce qui est pourrait ne plus être ce qui est» poiché «c'est toujours au confluent de rencontres, de hasards, au fil d'une histoire fragile, précaire, que ce sont formées les choses qui nous donnent l'impression d'être les plus évidentes».⁷⁴ I fragili fossili della storia posti sotto teca dalla storia ufficiale e riportati nel loro contesto dall'archeologia.

Riferimenti dagli anni Sessanta

Le parole di Foucault potrebbero rappresentare l'indicazione esplicita alla base del lavoro di analisi critica che del proprio presente fa Marcuse ne *L'uomo a una dimensione* (1964) e che trova appiglio nel futuro Settantasette. Già faro teorico della generazione sessantottina – la quale fa della "immaginazione al potere" le proprie parole d'ordine – Marcuse compie un'analisi che mira a restituire all'uomo la possibilità di una "trascendenza storica", cioè di immaginare una realtà che vada al di là di quella presente, spacciata come la sola pensabile, nonché – nonostante il paradosso logico – la migliore, cioè quella in cui gode del massimo grado di libertà possibile. Si può sentire l'eco di quanto scrive nei discorsi sopra trattati:

⁷² D. Mariscalco, *Dai laboratori alle masse*, cit., pp. 131-132.

⁷³ Ivi, p. 149.

⁷⁴ M. Foucault, *Structuralisme et poststructuralisme*, cit., pp. 448-449.

Le capacità (intellettuali e materiali) della società contemporanea sono smisuratamente più grandi di quanto siano mai state, e ciò significa che la portata del dominio della società sull'individuo è smisuratamente più grande di quanto sia mai stata. La nostra società si distingue in quanto sa domare le forze sociali centrifughe a mezzo della Tecnologia piuttosto che a mezzo del Terrore, sulla duplice base di una efficienza schiacciante e di un più elevato livello di vita.⁷⁵

Infatti, nonostante la società industriale avanzata, col suo livello di meccanizzazione, potrebbe sollevare l'uomo da parte del lavoro portandolo a una nuova forma di libertà, questo non accade, al contrario, la società impone le sue regole sia al tempo del lavoro che al tempo libero. In questo senso Marcuse definisce la società industriale a lui contemporanea come "totalitaria", in quanto organizzazione economico-tecnica «che opera mediante la manipolazione dei bisogni da parte di interessi costituiti»,⁷⁶ impedendo la possibilità di un'opposizione emergente. Esistono infatti per Marcuse bisogni veri (come quelli vitali) e bisogni falsi, repressivi, che riguardano la produzione e il consumo dello spreco. L'individuo riproduce spontaneamente tali bisogni secondo un precondizionamento che, prima di essere mediatico, è l'effetto del «livellamento delle distinzioni di classe»⁷⁷ che lo porta a identificarsi in toto con la società. Rispetto a essa l'uomo stabilisce un rapporto di mimesi e non d'adattamento, tanto che Marcuse stenta a parlare di "introiezione" del controllo sociale – la quale implicherebbe una distinzione tra interiore ed esteriore, privato e pubblico, che è già caduta – poiché «la produzione e la distribuzione di massa reclamano l'individuo *intero*, e la psicologia industriale ha smesso da tempo di essere confinata alla fabbrica».⁷⁸

Chiurchiù sottolinea nel pensiero di «A/traverso» anche l'eredità di Marcuse e applica il discorso della monodimensionalità al linguaggio di cui la rivista si fa promotrice: come Marcuse smaschera la finta libertà imposta dal sistema, facendo emergere le altrimenti occultate possibilità di sviluppo dell'uomo e della società,

⁷⁵ H. Marcuse, *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (1964); trad. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino, 1999, p. 4.

⁷⁶ Ivi, p. 17.

⁷⁷ Ivi, p. 22.

⁷⁸ Ivi, p. 24

così «A/traverso» libera il linguaggio della veste di codice sterile, di pura convenzione al servizio dell'unico mondo possibile.⁷⁹

Tre anni più tardi rispetto all'*Uomo a una dimensione* esce il *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* del situazionista Raoul Vaneigem, nel 1967, in concomitanza con un altro testo situazionista, *La société du spectacle* di Guy Debord. Nel *Traité* troviamo condensate le parole chiave del movimento che potrebbero essere riassunti nella centralità teorica del desiderio e quella pratica del linguaggio.

Anche Vaneigem parte dalla consapevolezza del vivere in una società che apparentemente garantisce a tutti felicità e libertà, che non sono altro in realtà che «l'idéologie du bonheur et de la liberté»⁸⁰ creata dalla civiltà tecnicistica – l'ideologia che Debord vedeva incarnata nelle “vedettes” –⁸¹ dove l'individuo si ritrova a vivere solo «une liberté d'apathie, un bonheur dans la passivité».⁸² Ciò che permette questa diffrazione è la divisione dell'io al proprio interno ed è proprio in essa che si rintraccia l'origine dell'oppressione: «Ce qui sépare de soi et affaiblit unit par de faux liens au pouvoir, ainsi renforcé et choisi comme protecteur, comme père»⁸³ – di nuovo, diremmo, la società del controllo. Per superare lo scarto tra vita e ideale è necessario far cadere tutte le dicotomie che ancora ci abitano, di pensiero e azione, teoria e pratica, reale e immaginario, attraverso, la *creazione* di passione e desideri, «le déchaînement du plaisir sans restriction [qui] est la voie la plus sûre vers la révolution de la vie quotidienne, vers la construction de l'homme total ».⁸⁴ A questa azione individuale – di chi non abdica più se stesso per risolvere la propria identità in una ragione che è al di fuori

⁷⁹ Cfr. L. Chiurchiù, *La rivoluzione è finita*, cit., p. 88.

⁸⁰ R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967), Gallimard, Paris, 1992, p. 60.

⁸¹ «La condition vedette est la spécialisation de vécu apparent, l'objet de l'identification à la vie apparente sans profondeur, qui doit compenser l'émiettement des spécialisations productives effectivement vécues. Les vedettes existent pour figurer des types variés de styles de vie et de styles de compréhension de la société, libres de s'exercer globalement. [...] La vedette de la consommation, tout en étant extérieurement la représentation de différents types de personnalité, montre chacun de ces types ayant également accès à la totalité de la consommation, et y trouvant pareillement son bonheur». G. Debord, *La société du spectacle*, Éditions Buchet-Chastel, Paris, 1967, §§ 60-61.

⁸² R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre*, cit., p. 60.

⁸³ Ivi, p. 123.

⁸⁴ Ivi, p. 159.

di sé –⁸⁵ va aggiunta la lotta alla falsa comunicazione dominante, il campo semantico è infatti «un des principaux champs de bataille où s'affrontent la volonté de vivre et l'esprit de soumission»⁸⁶ e, coerentemente con la fine della dualità teoria-prassi, l'agitatore è colui che dà alle proprie parole il peso della realtà vissuta. Il suo linguaggio sarà il nuovo linguaggio totale che, alla maniera situazionista, “deturna”, cioè ribalta le prospettive sulla realtà attraverso una tattica ludica, come ha fatto il movimento Dada. Vaneigem suggerisce tre “armi” da utilizzare nella lotta per la decomposizione – inaugurata da Dada – e successiva formazione di un linguaggio “totale”, inerenti rispettivamente all'informazione, al dialogo e a una specifica connotazione verbale: la decodificazione e traduzione delle notizie; ogni forma di discussione aperta e non spettacolare; l'identità dell'erotico e della comunicazione, resa da un linguaggio “sensuale”.⁸⁷

Il discorso sulla corporeità del linguaggio apre a un altro referente del movimento, Artaud, in particolare – testimonia Klemens Gruber – per la sua «riabilitazione del linguaggio del corpo nello spazio linguistico» e per il trattamento di una parola che non fa «differenza fra linguaggio ed inconscio servendosi di musica, sogni, nonsenso, balbettio, delirio – segni incomprensibili, intraducibili nei codici riconosciuti dalla società».⁸⁸ Nel *Théâtre et son double*, Artaud scrive che è dal Rinascimento che il teatro è «purement descriptif et qui raconte, qui raconte de la psychologie»⁸⁹ e non interessa la folla; a questo oppone il “teatro della crudeltà”: un teatro che riguarda *tutti*, che si pone come esperienza collettiva che permetta di recuperare «une idée de la connaissance physique des images et des moyens de provoquer des transes».⁹⁰ Ma il recupero di tale potere

⁸⁵ «Avec quelle passivité, quelle inertie on accepte de vivre pour quelque chose, d'agir pour quelque chose, tandis que le mot “chose” l'emporte partout de son poids mort. Parce qu'il n'est pas facile d'être soi, on abdique allégrement ; au premier prétexte venu, l'amour des enfants, de la lecture, des artichauts. Le désir du remède s'efface sous la généralité abstraite du mal. [...] Aucun problème ne vaut pour moi celui qui pose à longueur de journée la difficulté d'inventer une passion, d'accomplir un désir, de construire un rêve comme il s'en construit dans mon esprit, la nuit». Ivi, p. 144.

⁸⁶ Ivi, p. 130.

⁸⁷ Cfr. ivi, pp. 132-135.

⁸⁸ K. Gruber, *Guerriglia comunicativa e poetiche di liberazione*, Intervista di Alessandro Marucci, in F. Berardi e V. Bridi (a cura di), 1977, cit., pp. 123-128: p. 126.

⁸⁹ A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938, p. 82 (su <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k856920z/f131.image.r=j>).

⁹⁰ Ivi, p. 86.

d'azione può essere solo successivo alla riappropriazione di un linguaggio che non sia quello eminentemente scritto, ma «une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée».⁹¹ Anche qui, il linguaggio come codice predefinito è messo da parte, in quanto paralizzante per il pensiero, a favore di uno inteso come espressione dinamica nello spazio, che include oggetti e gesti: «j'ajoute au langage parlé un autre langage et j'essaie de rendre sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités».⁹² La parola-*fascino* o la *settima funzione del linguaggio* (per usare la formula che dà il titolo al romanzo che indaga sul presunto omicidio che sta dietro la morte di Roland Barthes, e di cui Bologna rappresenta uno degli scenari).⁹³

Alice all'università

Tra il novembre del 1976 e quello del 1977 Gianni Celati ha tenuto al Dams di Bologna, per la cattedra di Letteratura angloamericana, un corso sull'Alice di Lewis Carroll. Il corso è un precipitato degli interessi di Celati stesso per la letteratura comica e del *nonsense* confluiti già nell'opera saggistica *Finzioni occidentali*, uscita nel 1975, e riflessioni legate ad autori che rientravano nei discorsi propri dello spirito del tempo, come Baudrillard, Deleuze e Guattari. Dallo stesso corso nasce l'opera *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza* firmata dal collettivo A/Dams e curata da Celati. Non solo all'interno di questo testo, ma per l'intero movimento del Settantasette, in particolare bolognese, Alice è la figura-guida per una riflessione anti-autoritaria e alternativa intorno alla vita quotidiana, che come abbiamo visto è il sintagma cardine per definire il campo in cui s'innestano gli obiettivi propri di quest'ondata contestataria. L'eroina di *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio* è la stessa che dà il nome alla radio libera di via del Pratello e quella al centro del libro di Gilles Deleuze, *Logique du sens* (1969), ma non solo. Il suo lungo percorso di personaggio referente è spiegato in parte da Celati nell'introduzione all'edizione del 2007 di *Alice disambientata*:

⁹¹ Ivi, p. 95.

⁹² Ivi, p. 119.

⁹³ L. Binet, *La Septième Fonction du langage*, Éditions Grasset, Paris, 2015.

Il nome di Alice era stato messo in giro dalla controcultura americana, ed era diventato una parola d'ordine per riferirsi a quel tipo di aggregazione sparsa e senza gerarchie che è stato chiamato "movimento". Nel libro di Lewis Carroll, grazie al fungo magico, Alice ingrandisce e rimpicciolisce di continuo fino a perdere il senso della propria identità; per questo la sua figura era associata a esperienze d'instabilità come quella dell'acido lisergico. Ma dietro la sua sagoma bambinesca si profilava anche l'idea d'un individuo nuovo, per lo più destabilizzato, coinvolto in continue mutazioni, ma liberato dai precetti del "come si deve essere", e più avvertito sull'importanza del "come ci si sente".⁹⁴

Alice rappresenta l'alterità temporale dell'infanzia, dove vige il riso e il gioco, elementi il cui statuto rivoluzionario è richiamato da tutte le avanguardie confluite nel movimento del Settantasette: dal futurismo, al dadaismo, all'Internazionale Situazionista.⁹⁵ Tale alterità trae maggiore forza dal contesto in cui s'iscrive, la società ingessata e normativa dell'Inghilterra vittoriana in cui Carroll viveva.

Ci immergiamo ora nel discorso qui svolto intorno ad Alice per trarne piste da seguire. Come si legge nelle prime pagine, Alice «non è un simbolo, è una figura di movimento. In mezzo ai grandi sistemi la bambina circola a lato, come un non sistema». ⁹⁶ Alice è la figura che non si lascia imbrigliare in un sistema simbolico prestabilito, in primis quello costruito dalla psicoanalisi in cui «l'analista deve sempre ricorrere alla traduzione degli atti in termini di rappresentazione simbolica: questo rappresenta quest'altro, e si arriva sempre al cerchio magico padre-pene-madre». ⁹⁷ Questa è la trappola in cui cade spesso la psicoanalisi, la quale creando interpretazioni univoche – a un certo comportamento equivale la relativa pulsione inconscia – finisce per adottare la «tautologia come autofondazione». ⁹⁸ La formula è di Enzo Melandri, a sua volta professore di Filosofia all'Università di Bologna, usata rispetto agli *impasse* cognitivi cui possono andare incontro sistemi quali l'evoluzionismo, il marxismo e, per l'appunto, la psicoanalisi, spesso ridotti a una dialettica intesa come logica formale, in cui una volta definito uno schema operativo lo si applica a ogni situazione, senza più un necessario riscontro coi fatti. Sul saggio di Melandri,

⁹⁴ G. Celati, *Sull'epoca di questo libro*, cit., p. 8-9.

⁹⁵ Cfr. C. Salaris, *Il movimento del Settantasette*, cit., p. 44.

⁹⁶ Gruppo A/Dams, *Alice disambientata*, cit., p. 13.

⁹⁷ Ivi, pp. 16-17.

⁹⁸ E. Melandri, *La linea e il circolo*, cit., p. 804.

uscito nel 1968, torneremo nel capitolo successivo, ma la sua considerazione rispetto alla psicoanalisi trova pieno sviluppo nel testo-schizo, dal linguaggio filosofico molto più eterodosso, di Deleuze e Guattari, *l'Anti-Edipe*, uscito in Francia nel 1972 e in edizione italiana nel 1975, che rappresenterà la punta del bagaglio teorico del movimento.

Il participio aggettivale “disambientata” riferito ad Alice è usato in maniera sinonimica proprio rispetto a una parola-chiave dell'*Anti-Edipe*: “deteritorializzazione”. Questo libro muove da una critica della psicoanalisi freudiana che, nonostante abbia il pregio di aver scoperto l'inconscio come produzione desiderante, l'ha poi occultato riducendolo a uno schema fisso: «à l'inconscient comme usine, on a substitué un théâtre antique»,⁹⁹ dove Edipo recita sempre la stessa parte. La figura tragica diviene la formula metafisica proposta dalla psicoanalisi: se Edipo ne è il Dio, l'inconscio è fatto a sua immagine e somiglianza, da cui deriva una patologia mentale espressa nei termini di «un discours familial et moralisé».¹⁰⁰ In tal modo, «au lieu de participer à une entreprise de libération effective, la psychanalyse prend part à l'œuvre de répression bourgeoise la plus générale, celle qui a consisté à maintenir l'humanité européenne sous le joug de papa-maman, et à ne pas en finir avec ce problème-là».¹⁰¹ Il desiderio assume così un carattere mortifero, è «production de fantasme» e non «production “industrielle”» di reale (ché «si le désir est producteur, il ne peut l'être qu'en réalité, et de réalité»),¹⁰² e perde dunque il suo carattere intrinsecamente sovversivo. Il desiderio è, infatti, rivoluzionario in essenza, per questo la società e la sua organizzazione devono reprimerlo, o meglio, fare in modo che la repressione, e con essa la gerarchia e lo sfruttamento, siano essi stessi desiderati. La psicoanalisi diviene strumento per rafforzare la repressione con la rimozione, che – essendo Edipo l'immagine dell'inconscio – si risolve nella rimozione delle pulsioni incestuose: «En lui tendant le miroir déformant de l'inceste (hein, c'est ça que tu voulais?), on fait honte au désir, on le stupéfie, on le met dans une situation sans issue, on le persuade aisément de renoncer à “soi-

⁹⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipe. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972-1973, p. 31.

¹⁰⁰ Ivi, p. 58.

¹⁰¹ Ivi, p. 59.

¹⁰² Ivi, pp. 33, 34.

même” au nom des intérêts supérieurs de la civilisation». ¹⁰³ Demistificare l’inconscio edipico è dunque di preliminare importanza, e lo si fa attraverso la pratica della schizoanalisi, intesa come «une psychanalyse politique et sociale, une analyse militante», ¹⁰⁴ che libera l’inconscio restituendolo all’immanenza dei suoi criteri e, conseguentemente, il desiderio, che dall’essere solo rappresentazione torna a essere produzione di reale.

Ora, tornando ad *Alice disambientata*, il libro prende snodo dall’analisi storico-sociologica dell’epoca vittoriana, in cui è calato l’uomo moderno inevitabilmente scisso: frustrato dalla gabbia della serietà adulta, demanda la soddisfazione dei propri desideri a un altrove separato. In particolare, la società inglese, a seguito della rivoluzione industriale e conseguente urbanizzazione, aveva conosciuto uno «sradicamento culturale collettivo» che ha favorito «il diffondersi di una morale di classe, spacciata per legge di natura», ¹⁰⁵ che ruota attorno ai valori matrimoniali della famiglia borghese, di cui fa vece essenzialmente la donna. Agli altri due lati del triangolo familiare troviamo zone di trasgressione disciplinata: da una parte l’infanzia, dall’altra l’uomo, cui vengono riconosciute e tacitamente accettate le voglie fisiologiche legate al sesso (non a caso, in questo periodo vi è uno sviluppo senza precedenti sia della letteratura per l’infanzia sia di quella pornografica). ¹⁰⁶ Come «Deleuze e Guattari dicono: per evitare i triangoli oppressivi (padre-madre-figlio) bisogna trovare linee di fuga», ¹⁰⁷ poiché rimanere chiusi all’interno di questo circuito geometrico implica l’impelagarsi nel cattivo infinito della felicità. Tali linee di fuga sono un’alternativa alla «Dialettika della trasgressione», ¹⁰⁸ funzionale solo a mantenere lo *status quo* bloccato al «diskorso di kontrollo dello spazio sociale». ¹⁰⁹ Dal momento in cui «non porti alla positività un no producendo un contrasto con un sì», è necessario «restituire alle cose la loro biologica positività», ¹¹⁰ cioè depolarizzarle, svincolarle da una dialettica

¹⁰³ Ivi, p. 142.

¹⁰⁴ Ivi, p. 117.

¹⁰⁵ Gruppo A/Dams, *Alice disambientata*, cit., p. 55.

¹⁰⁶ Cfr. ivi, pp. 55-56.

¹⁰⁷ Ivi, p. 63.

¹⁰⁸ Ivi, p. 29.

¹⁰⁹ Ivi, p. 30.

¹¹⁰ Ivi, p. 32.

mummificante. Ciò vuol dire anche uscire dagli automatismi linguistici, ch  il nostro linguaggio non   neutrale,   innervato d'un sistema concettuale culturalmente connotato e, direbbero Lakoff e Johnson, di natura metaforica.¹¹¹ Ne sono un esempio quelle che chiamano metafore dell'orientamento – avendo a che fare con l'orientamento spaziale – come su-gi , dentro-fuori, davanti-dietro, profondo-superficiale, centrale-periferico: prendendo ad esempio la prima diade risulta familiare la polarizzazione che prevede per “gi ” l'associazione a concetti negativi e viceversa per “su” (contento   su, triste   gi ).¹¹²

Il primo movimento di Alice, la prima linea di fuga da lei disegnata,   la caduta, che perde la sua accezione culturalmente – metaforicamente – negativa per divenire accesso verso il nuovo mondo, infatti   dalla caduta che scaturiscono le sue avventure (che non a caso nel primo manoscritto andavano sotto il titolo di *Alice's Adventures Underground*). La caduta implica una casualit , un'apertura inaspettata del possibile. Infatti:

Il buco di Alice non   mai dove pensi che sia. Un buco stabile, che sai gi  dov' ,   solo spettacolo, finzione teatrale o turistica. Le strategie di controllo ti propongono buchi stabili che sono li per portarti lontano, come i viaggi turistici. Ma la questione sta nell'avvenimento che ti passa vicino; non ti accorgi neanche che sta per succedere, poi succede, allora vedi aprirsi una possibilit  del tuo essere al mondo. L'accadere   un'apertura della comprensione.¹¹³

Mentre cade Alice si cerca senza trovarsi, e lo fa provando ad attingere alla propria conoscenza scolastica, della quale si trova inaspettatamente sprovvista, fino a porsi la domanda «chi sono io?». ¹¹⁴ Alla figura della caduta, in *Alice disambientata* si fa seguire quella della non-coincidenza: di fronte a un avvenimento inaspettato ci si pu  sentire inadeguati, come Alice che   sempre troppo piccola o troppo grande rispetto a quanto richiesto dalla situazione in cui si trova. Ma questa non-coincidenza   necessaria per rilanciare l'avvenimento, «introduce una sospensione, sospensione dell'identit . Per  non   un dramma,  

¹¹¹ Cfr. G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By* (1980); trad. it. *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano, 2007, pp. 21-22.

¹¹² Cfr. *ivi*, pp. 33-34.

¹¹³ Gruppo A/Dams, *Alice disambientata*, cit., p. 66.

¹¹⁴ L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie* (1865); cit. in Gruppo A/Dams, *Alice disambientata*, cit., p. 74.

un'intermittenza che è anche una nuova attesa. Scioglimento del dramma: l'identità è solo una formula linguistica». ¹¹⁵

Vi è una corrispondenza tra l'analisi delle avventure di Alice e la forma che essa assume, che è centrifuga e nemica di verità perentorie, infatti il libro si costruisce attraverso una scrittura che mira a non arrestare il flusso speculativo in alcuna oasi di conoscenza, ma piuttosto a creare «una comunità possibile, senza “messaggi”». ¹¹⁶ Tale flusso non segue necessariamente nessi logici ed è il cinema il suo referente formale, per una scrittura che vuole descrivere un movimento fatto di «cortocircuiti minimi in progressione». ¹¹⁷ «Alla fotografia, al “cogli l'attimo”, “ferma il tempo”, opporre la progressione collettiva del movimento cinematografico», al fine di «ricomporre quello che è separato, e prima di tutto sessualità e linguaggio, intensità e linguaggio». ¹¹⁸ Così si realizza in *Alice disambientata* un linguaggio collettivo e inclusivo, che rompe «il buon senso della parola», il quale «non è che una certa sonorità vuota per mantenere le distanze interumane». ¹¹⁹

Al di là di questa dichiarazione interna di poetica, Celati spiega così nell'introduzione la natura irregolare del libro: «come uno che si metta una maschera da sapiente, ma si stanchi subito di portarla e la butti alle ortiche, tra scherzi e lazzi». ¹²⁰

Il carattere centrifugo di questa scrittura e del pensiero che porta con sé può essere ben reso dal seguente passo, per quanto ne è autore solo un Io lirico («uno di noi ha scritto»):

Alice è la storia di una storia che è una storia d'amore, di movimento, delle idee che scappano cercando altre storie, decolonizzando i pensieri e lasciandoli scriversi sui muri. Amore per una fantasia che può cambiare i fatti, per il possibile impossibile amore, amore per la testa che può andare dove non si può. ¹²¹

¹¹⁵ Ivi, p. 74.

¹¹⁶ G. Celati, *Sull'epoca di questo libro*, cit., p. 11.

¹¹⁷ Gruppo A/Dams, *Alice disambientata*, cit., p. 98.

¹¹⁸ Ivi, p. 25.

¹¹⁹ Ivi, p. 82.

¹²⁰ G. Celati, *Sull'epoca di questo libro*, cit., p. 10

¹²¹ Gruppo A/DAMS, *Alice disambientata*, cit., p. 102.

Questa scrittura, come si dice, può sostare anche sui muri, e i muri delle facoltà occupate di Bologna, come della casa di Radio Alice, erano pieni di scritte, secondo la tramandata tradizione sessantottina. «Non mancò la consapevolezza che su quelle mura, e negli spazi che quelle mura circoscrivevano, era in corso una decostruzione/ricostruzione in primo luogo delle regole che il linguaggio, a volte tacitamente, osserva: anche – se non soprattutto – in condizioni estreme come quelle»,¹²² scrive Andrea Cortellessa, e *Alice disambientata* rappresenterebbe proprio «la stele di Rosetta di quella rivoluzione retorica».¹²³ In questo libro sono anche riprodotte delle fotografie che mostrano muri con su scritto: «Abaso glin teletuali», «M gli psicanalisti che fanno diventare tristi», «La donna senza l'uomo è come un pesce senza bicicletta», dando un'idea del formulario ironico del movimento e delle principali correnti di riflessione che lo attraversano, l'antidogmatismo, l'antipsichiatria e il femminismo.

I.1.3 Fine

«Credevo fosse uno sprazzo, era invece un inizio»: era l'inizio, ma l'inizio della fine, per fattori esterni e interni al movimento. Di lì a poco avrebbe cominciato ad agire la repressione, sia fisica che mediatica.

Già la notte del 12 marzo, mentre Bologna è occupata dalle autoblindo, Radio Alice viene chiusa dalla polizia e i suoi redattori fermati. Questi momenti sono stati trasmessi in diretta dalla Radio e sono stati commentati da Eco, in particolare la narrazione del ragazzo al microfono che per restituire quanto stava accadendo – la polizia che picchiava alla porta cercando di sfondarla – si riferisce alla scena di un film. Se le interpretazioni possibili a questo comportamento sono due, cioè che «la vita viene vissuta come opera d'arte» o che «è l'opera visiva (il cinema, il video-tape, l'immagine murale, il fumetto, la foto) che fa ormai parte della nostra memoria»,¹²⁴ Eco propende per la seconda. E cioè, «le nuove generazioni hanno

¹²² A. Cortellessa, *What a curious feeling*, in Gruppo A/DAMS, *Alice disambientata*, cit., pp. 131-146: p. 135.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ U. Eco, *Una foto* (1977), in Id., *Sette anni di desiderio*, cit., pp. 96-99: p. 96.

proiettato come componenti del loro comportamento una serie di elementi filtrati dai mezzi di massa».¹²⁵

Il 12 maggio muore in piazza a Roma, per un colpo di pistola della polizia, la ventenne Giovanna Masi, stava partecipando a una manifestazione pacifica che celebrava la vittoria del referendum sul divorzio del 1974. Ma non ne seguirà la stessa reazione che si è avuta all'indomani dell'uccisione di Francesco Lorusso: «la consapevolezza che il livello raggiunto dallo scontro mette in gioco l'esistenza di chiunque osi scendere in piazza comincia a dare i suoi frutti in termini di deterrenza terroristica».¹²⁶

A questa si aggiunge la repressione mediatica, che livellò l'intero movimento sotto la falce del terrorismo, ancor più dopo la morte di Aldo Moro nel maggio 1978. Ricorda Beppe Ramina: il terrorismo «diede armi fortissime in mano ai nostri avversari, e soprattutto ci separò e mandò a casa tanta gente sfinita».¹²⁷ Non a caso, una delle foto divenute simbolo del '77 (scattata il 14 maggio a Milano), quella dell'uomo col passamontagna che tiene a braccia tese una pistola, ne rappresenta proprio il *côté* violento e porta con sé una simbologia estranea alla maggioranza del movimento, per quanto la sua intelligibilità sia legata allo stesso bagaglio mediatico-simbolico con cui Eco interpretava le registrazioni della chiusura di radio Alice.

Quella foto non assomiglia a nessuna delle immagini in cui si era emblemizzata, per almeno quattro generazioni, l'idea di rivoluzione. Mancava l'elemento collettivo, vi tornava in modo traumatico la figura dell'eroe individuale. E questo eroe individuale non era quello dell'iconografia rivoluzionaria, che quando ha messo in scena un uomo solo lo ha sempre visto come vittima, agnello sacrificale: il miliziano morente o il Che ucciso, appunto. Questo eroe individuale invece aveva la posa, il terrificante isolamento degli eroi dei film polizieschi americani (la Magnum dell'ispettore Callaghan) o degli sparatori solitari del West – non più cari a una generazione che si vuole di Indiani.¹²⁸

La foto sembra dunque registrare un cambio di paradigma che risulta ben lontano da quello collettivo incarnato dagli “Indiani metropolitani”, nome del

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, cit., p. 574.

¹²⁷ B. Ramina, *Sto abbastanza bene, grazie*, in F. Berardi, V. Bridi (a cura di), *1977*, cit., pp. 85-87: p. 86.

¹²⁸ U. Eco, *Una foto*, cit., p. 98.

gruppo creativo romano con cui anche i media facevano riferimento ai giovani del movimento. La maschera rivoluzionaria ha infatti creato queste due figure complementari: l'una dionisiaca, l'altra criminale, da una parte la creatività, dall'altra la violenza. A lungo termine la maschera dionisiaca si è radicalizzata come tale e depotenziata di qualunque valore sovversivo. Gli "indiani metropolitani" vestivano nominalmente il loro futuro destino di falsificazione: i veri indiani sono confinati nelle riserve, gli altri sono mascherati per carnevale. In altre parole, quelle di Enrico Palandri: «lo spazio della rivolta è stato fatalmente invaso da nuovi conformismi, che rendevano commercializzabile anche la ricerca di una diversità. Anzi soprattutto quella, quasi che il movimento non fosse altro che la scoperta (e lo scopritore) di un nuovo settore di mercato».¹²⁹ Celati ha registrato questo nuovo sguardo verso il movimento a partire dal convegno sul dissenso tenutosi a Bologna in settembre, per iniziativa del sindaco Zangheri, in cui «tutta la città ha assunto un'aria da spettacolo consacrato ai servizi giornalistici».¹³⁰

A sua volta il numero di «A/traverso» di settembre registra una crisi, affermando la necessità di ripensare in maniera ancora diversa la rivoluzione e sottolineando l'urgenza paradossale di «non prendere il potere». Da questo momento le uscite si diraderanno, i numeri del '78 registrano la sconfitta del movimento di liberazione e ne individuano le cause nelle repressioni statali a livello sociale e culturale e nel ritorno a «schemi di lotta di tipo politico-paranoico-leninista», come s'era reso evidente durante il convegno di settembre.¹³¹ Gli strumenti utilizzati finora si rivelano inadeguati per affrontare questo periodo, in cui: «la realtà di ogni giorno è quella dei compagni che si uccidono e che impazziscono, delle rapine che finiscono male, dell'eroina e dell'angoscia, dei compagni in carcere e dell'impossibilità di stare in strada senza incontrare le armi spianate dello stato».¹³² Chiudono l'esperienza di «A/traverso» due numeri "random" dell'inverno 1980-1981, in particolare nell'articolo *La*

¹²⁹ E. Palandri, *Pier. Tondelli e la generazione*, Laterza, Roma, 2005, p. 29.

¹³⁰ G. Celati, *Sull'epoca di questo libro*, cit., p. 8.

¹³¹ Cfr. L. Chiurchiù, *La rivoluzione è finita*, cit., p. 190.

¹³² Senza titolo, «A/traverso. Nuova serie», maggio 1978; cit. in L. Chiurchiù, *La rivoluzione è finita*, cit., p. 178.

traversata del deserto leggiamo, dietro la postura nichilista, l'amarissima conclusione:

L'idea della transizione non ha più alcun fondamento: il Capitale è insuperabile, non ci sarà mai un superamento di questo universo. Ma a noi che ce ne fotte? Perché dobbiamo pensare che la nostra sorte sia legata a questa umanità? L'umanità che elegge Reagan e subisce Breznev e acclama Wojtila per quel che ci riguarda può anche scomparire.¹³³

Quel che l'esperienza di Radio Alice aveva scatenato – definito *a posteriori* da Berardi, «il primo passo consapevole verso la formazione di un processo di organizzazione autonoma del lavoro sociale» –¹³⁴ ha introdotto a una società in cui, non solo le ideologie del comunismo novecentesche, ma anche l'antagonismo non può più creare alcuna alternativa. Questo perché «la pretesa dialettica dell'abbattimento (o abolizione) non significa più niente nell'epoca della pervasività».¹³⁵ Radio Alice è stata «l'ambiente di formazione del lavoro creativo ad alta tecnologia, che alla fine del secolo tende a divenire il fattore decisivo della trasformazione produttiva dell'Occidente».¹³⁶ Anche se tale assorbimento nel ciclo di produzione dominante ha implicato una conversione della forza creativa nei settori della moda, della pubblicità, della televisione e, in altre parole, ha portato a una «sottomissione delle idee e dei linguaggi creativi entro un sistema di produzione di imbecillità a mezzo di lavoro mentale».¹³⁷

Quindi la creatività esplosa e diffusasi mediaticamente nel Settantasette si è trasformata nella catena di produzione consumistica d'idee per il mercato. È interessante accompagnare la considerazione di questa evoluzione con un'analisi che era stata fatta quasi in tempo reale dallo storico d'arte Maurizio Calvesi. Nel libro *Avanguardia di massa*, Calvesi prende le mosse dalla coincidenza cronologica di due fenomeni che si caricano di risposdenze: l'apertura e il grande successo di visite del Centre Pompidou, «alias Beaubourg, “supermarket”

¹³³ *La traversata del deserto*, «A/traverso. Random», inverno 1980-1981; cit. in L. Chiurchiù, *La rivoluzione è finita*, cit., p. 187.

¹³⁴ F. Berardi, *Postfazione*, cit., p. 170.

¹³⁵ *Ivi*, p. 171.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 166-167.

¹³⁷ N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, cit., p. 607.

dell'avanguardia»,¹³⁸ e l'insorgere del movimento studentesco del Settantasette. Se da una parte guarda a entrambi come effetti complementari di una progressiva massificazione della cultura, li vede anche connessi alla logica interna delle avanguardie stesse. Infatti in quest'ultime è presente: sia l'elemento di "creatività protestataria", che poi diviene una modalità di ribellione propria del Settantasette (ma già del Sessantotto); sia, dal momento in cui rispondono a una logica di distruzione e superamento, un modello "astratto" di consumo, che si concretizza nella cultura quale consumismo rappresentata dal Beaubourg. Il *trait d'union* tra la massificazione della cultura e le avanguardie storiche può essere rappresentato dalla diffusione dei mezzi di comunicazione, che ha favorito quel primo processo e di cui già i futuristi si volevano appropriare attraverso l'arte. Infatti «alle nuove comunicazioni "senza fili", corrispondeva, in Marinetti, un'immaginazione senza fili: "per immaginazione senza fili, io intendo la libertà assoluta delle immagini e delle analogie, espresse con parole slegate e senza fili conduttori sintattici"». ¹³⁹ Riecheggia qui la descrizione di quel nuovo linguaggio di cui parlava il collettivo A/traverso, che a sua volta puntava all'appropriazione dei mezzi comunicativi del proprio tempo. Troviamo una dialettica simile nelle ragioni interne alla pratica futurista e del movimento: le parole in libertà futuriste, parte per il tutto della pratica avanguardista, sono anche sintomo dei malanni propri dell'artista dopo la seconda rivoluzione industriale – ovvero la «"disoccupazione" dell'artista, artigiano di lusso nell'età delle macchine» che della propria «separatezza vive il dramma e il privilegio»;¹⁴⁰ come il linguaggio protestatario del movimento è frutto di una gioventù con un grado di scolarizzazione senza precedenti storici, e del conseguente bisogno di una creatività diffusa a livello basso, ma è anche connesso alla consapevolezza di un futuro non garantito, di quella crisi della società moderna che si stigmatizza nel *no future* del punk, esploso in Inghilterra nel 1976.

¹³⁸ M. Calvesi. *Avanguardia di massa. Compaiono gli indiani metropolitani* (1978), Postmedia Books, Milano, 2018, p. 7.

¹³⁹ Ivi, p. 50.

¹⁴⁰ Ivi, p. 8.

Anche sotto il punto di vista delle lotte femministe, la mediatizzazione della vita avrà un effetto dissipatore rispetto alle tensioni che erano state tanto produttive a livello di discorsi e di pratiche alla fine degli anni Settanta. Cristina Lasagni in una ricostruzione delle esperienze dei gruppi di autoscienza diffusi in questi anni – un'altra pratica che ha a che fare col linguaggio, e che ne rivendica un effetto concreto sul reale, nelle ricadute che la percezione di sé ha sul modo d'agire e sulla propria capacità critica – così spiega l'involuzione dei decenni successivi:

dal privato-politico si è passati al privato-mediatico, nel senso che del privato si occupano i media, nel modo a loro congeniale: attraverso la spettacolarizzazione, il consumismo, il voyeurismo, esibendo le false trasgressioni, censurando quelle vere. La sessualità è prodotto di consumo, e come tale perde ogni carica eversiva.¹⁴¹

Viene poi chiamata in causa un'altra motivazione al riassorbimento da parte del sistema della spinta sovversiva del femminismo, legata alla riproposizione di vecchie dicotomie che solo apparentemente erano state superate, e che invece avevano spesso solo portato a un "cambio di guardia", cioè alla sostituzione di «donne a uomini, problematiche femminili a contenuti "neutri", senza discutere le strutture portanti delle molteplici forme in cui si è espresso il potere materiale e simbolico degli uomini».¹⁴²

Già nello stesso '77 si misura una crisi nel passaggio dalla prima persona plurale a quella singolare con cui viene redatto il secondo Manifesto di Rivolta Femminile, dove Carla Lonzi dice "io", a mostrare la sfiducia nel "noi" e nel successo mondano del femminismo, che implica una promessa di riconoscimento che avrebbe potuto portare – come è stato – ad addomesticare la voce autoscienze.

Alice, speranza d'un'umanità nuova, darà nome a tante figlie di questa generazione settantasettina, la cui nascita però segnerà simbolicamente l'arresto del movimento che, tutto insieme, correva dietro al coniglio bianco:

¹⁴¹ C. Lasagni, *Non dare nulla per scontato*, in F. Berardi, V. Bridi (a cura di), 1977, cit., pp. 71-87: p. 77.

¹⁴² Ivi, p. 81.

Ad un certo punto comincia a manifestarsi come una lacerazione, come una paura, come una depressione, un senso di insicurezza dolorosa, e questo momento coincide proprio con la comparsa dei bambini, con la comparsa di questo nuovo mondo che è veramente per noi l'altro mondo. Con la nascita di Alice in questa casa comincia a manifestarsi quel senso di ansia del futuro che poi esploderà del tutto nel corso degli anni ottanta.

Testimonia Berardi in un documentario, *Il trasloco* di Guido Chiesa. Come abbiamo visto non si tratta solo di questo, ma si inizia a fare strada, come si legge ancora in un articolo di «A/traverso» del maggio 1978, il «problema della sopravvivenza». Termine sempre lasciato fuori dai discorsi sulle possibilità trasformative di vita, se non come specchio negativo dell'esistenza, si presenta adesso come un'urgenza. L'immanenza fiduciosa del Settantasette lascia spazio a un ateismo privo di appigli, né presenti, né futuri. Il futuro è un deserto e il presente è quello della disoccupazione strutturale (tutto l'Occidente industrializzato è investito dopo il '77 da un'ondata di licenziamenti causati dalle nuove macchine tecnologiche) e della diffusione dell'eroina. Da tale situazione conseguirà una ribalta dell'individualismo e della competizione, che scacciano il collettivismo straripante appena sperimentato.

I.2 Il tempo e lo spazio

I.2.1 Il tempo e il linguaggio

La pluralità del tempo

Vorremmo riprendere il parallelismo scientifico da cui eravamo partiti, appoggiandoci all'opera divulgativa *L'ordine del tempo* di Rovelli. Potremmo dire, in termini già agostiniani, che la distinzione fra passato, presente e futuro è una convenzione che risolve in coniugazioni grammaticali la forma del presente. Il presente stesso, *stricto sensu*, può essere visto come il frutto di una miopia, d'una carenza prospettica di visione, essendo in realtà un'entità plurale, fisicamente inesistente per come comunemente lo intendiamo; d'altra parte Rovelli ci dice che «nelle equazioni elementari del mondo, la freccia del tempo

appare *solo* quando c'è il calore»,¹⁴³ poiché il calore può passare solo da corpi caldi a corpi freddi e non viceversa – un corpo non può, senza un intervento esterno, divenire da freddo a caldo, non può quindi “tornare indietro” – e a questo fenomeno è stato dato il nome di entropia. La formula che esprime l'entropia – il secondo principio della termodinamica – corrisponde a «l'equazione della freccia del tempo»,¹⁴⁴ l'unica che da un punto di vista fisico ci parli indirettamente del suo fluire. Il movimento, da parte sua, ha smesso di credere al futuro come proiezione astratta – mettendo così in crisi i tempi della rivoluzione socialista – e ha proiettato sul presente ogni energia di cambiamento, rappresentando, con la sua produzione entropica, un acceleratore temporale. In una terminologia non più fisica ma sociale, il movimento promuove la «reinvenzione degli orologi che scandiscono la modernità: il lavoro e lo Stato. Qualcosa dunque che stava fra i colpi di fucile della Comune di Parigi contro i campanili e gli orologi molli di Dalì».¹⁴⁵

Questa reinvenzione era resa possibile dai fattori di natura culturale, tecnologica, economica e politica che abbiamo già trattato. Adesso vorremmo partire da questi per soffermarci sulle implicazioni temporali di una cesura storica all'interno della quale il Settantasette si inserisce e dalla quale è sormontato, vale a dire quella che apre il periodo problematicamente definito postmoderno.

Così, d'altra parte, si apre *L'Archéologie du savoir* di Foucault, del 1969: nel riconoscere che, se gli storici negli ultimi decenni hanno iniziato a interrogarsi sulla lunga durata e a moltiplicare i livelli di analisi, per quel che riguarda la storia delle idee, delle scienze, della filosofia o della letteratura, la ricostruzione degli storici di queste discipline tende, non più verso una storia lineare, ma verso le sue interruzioni, i fenomeni di rottura, rispetto ai quali il carattere “politeistico” del tempo risulta più evidente. Le rotture portano a una moltiplicazione degli scenari, allo svelamento della parzialità di una storia monolitica, rendono evidente che è lo stato presente del sapere a determinare la cornice della sua storia e la sua teleologia. Dunque se non esiste un passato esauriente vale la pena soffermarsi sulle discontinuità, per esempio, sulle «*seuils épistémologiques*», o sui

¹⁴³ C. Rovelli, *L'ordine del tempo*, cit., p. 30.

¹⁴⁴ Ivi, p. 31.

¹⁴⁵ L. Caminiti, *Settantasette*, cit., p. 43.

cambiamenti d'applicazione di un tale concetto all'interno della sua storia, o sugli impatti differenti di una nuova scoperta a «*les échelles micro et macroscopiques de l'histoire des sciences*».¹⁴⁶ Un'altra operazione epistemologicamente valida nella consapevolezza della moltiplicazione delle linee del tempo è soffermarsi sui sistemi relativi che si possono costruire all'interno delle discontinuità, le loro «*unités architectoniques*», le coerenze interne.¹⁴⁷ Così, all'interno della storia letteraria, concentrarsi sull'importanza della struttura interna di un testo più che il suo inserimento in un'epoca o un movimento.

La moltiplicazione dei passati è il risultato di una storia che tende all'archeologia, che non considera i suoi documenti come memoria *tout court*, ma oggetti da catalogare da cui costruire singoli sistemi relativi: «Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit *mémoire*; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas».¹⁴⁸

La rielaborazione della memoria – la qualità temporale che Agostino definisce «il presente del passato» – sotto forma di narrazione, che in quanto tale è relativa, è d'altronde l'unica replica alla speculazione sul tempo che, dice Ricœur, altrimenti è solo una ruminazione inconcludente: «Qu'est-ce que donc le temps, demande Augustin? Si personne ne me pose la question, je sais; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus»,¹⁴⁹ ma «le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative».¹⁵⁰

Adamo cade nel tempo

Il Settantasette, Giano bifronte, è figlio delle contestazioni del 1968-1973 e, al contempo, premonitore d'un futuro già presente. È proprio rispetto alla percezione del tempo che potremmo dire riposi la grande differenza strutturale fra i due: a differenza del Settantasette, il Sessantotto crede ancora nel futuro. Nato grazie e in seno alla società del benessere, i suoi protagonisti condividevano un orizzonte

¹⁴⁶ M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p. 11.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Ivi, p. 14.

¹⁴⁹ Cit. in P. Ricœur, *Temps et récit. Tome I*, Édition de Seuil, Paris, 1983, p. 13.

¹⁵⁰ Cit. ivi, p. 17.

d'attesa positivo rispetto al proprio avvenire e così non è più per i giovani del Settantasette.

Per loro, la creazione di una nuova vita è la creazione presente, la gioia rivoluzionaria non è più la “gioia avvenire”: «La scuola della gioia è piena di pianto e sangue / Ma anche di eternità / E dalle bocche sparite dei santi / Come le siepi del marzo brillano le verità». Questa la poesia di Franco Fortini, inserita nella raccolta *Foglio di via e altri versi* uscita nel 1967, che rappresenta l'ideale rivoluzionario declinato al futuro. L'eternità non esiste per i settantasettini, un credo privo di aldilà che non si nutre di promesse di redenzione e sostituisce al futuribile il culto del presente. «Il movimento del Settantasette si trovò a essere *oltre la sinistra*, oltre la rivoluzione e il riformismo, per via della trasformazione del tempo, ovvero dell'*idea di lavoro* e dell'*idea di potere*». ¹⁵¹ Come visto, da una parte, il lavoro non viene più percepito quale catalizzatore dell'identità soggettiva e di classe, creando uno scarto di linguaggio rispetto alla predica lavorista dell'austerità e dei sacrifici perseguita dagli stessi sindacati e dal PC. Dall'altra, il Settantasette reagisce a un vuoto di potere lasciato dal compromesso storico, che «come altro potrebbe definirsi [...] se non come una sospensione del tempo della politica, dove la dialettica dei poteri, la rappresentazione dei conflitti perdono la possibilità di configurarsi in concretezze normative, in rimescolamenti istituzionali, in *visibilità?*». ¹⁵² Questa “clandestinizzazione” del potere ha portato le forze di classe a farsi soggetto di socializzazione, a intrecciare cioè il proprio conflitto di fabbrica con quello di altri soggetti, soggetti di non-lavoro, di nuove forme produttive e di relazione, divenendo «un'opzione di potere», diversamente dal Sessantotto che «aveva sviluppato la sua critica antiautoritaria come illusione del non-potere, dell'estinzione dei poteri». ¹⁵³

Ora, è interessante notare come questa percezione del tempo, tutto declinato al presente, è interna al periodo definito postmoderno e connessa alle riflessioni sul linguaggio che erano scaturite dallo strutturalismo e dal formalismo di inizio

¹⁵¹ L. Caminiti, *Settantasette*, cit., p. 44.

¹⁵² Ivi, pp. 47-48.

¹⁵³ Ivi, p. 48

secolo, poi ripreso e problematizzato all'interno di altri campi del sapere a partire dagli anni Sessanta.

David Harvey in *The Condition of Postmodernity* parla della frammentazione del tempo in «una serie di tempi presenti puri e non collegati»¹⁵⁴ come conseguenza della rottura della catena significativa propria del postmoderno. Il passaggio da un'età moderna a una postmoderna può essere letto infatti rispetto a un nuovo rapporto col linguaggio, il quale non è più percepito secondo la distinzione saussuriana tra significante e significato, essendo questi due elementi non in esclusivo rapporto biunivoco ma mattoni di varie combinazioni possibili. Ciò perché, in linea col pensiero decostruzionista, ogni parola è il precipitato di tutte le occorrenze della stessa, a cui di volta in volta lo scrittore e poi il lettore può attribuire una sfumatura diversa sulla base delle proprie esperienze linguistiche.

In tutti i suoi cammini verso l'oggetto, in tutte le direzioni la parola s'incontra con la parola altrui e non può non entrare con essa in una viva interazione piena di tensione. Solo il mitico Adamo, che si accostò con la prima parola al mondo vergine non ancora nominato, solo il solitario Adamo poté effettivamente evitare fino in fondo questo reciproco orientamento dialogico con la parola altrui nell'oggetto. Alla concreta storica parola umana ciò non è dato: essa può prescindere solo convenzionalmente e solo fino a un certo punto.¹⁵⁵

Queste parole sono state scritte alla metà degli anni Trenta da Michail Bachtin: solo Adamo poteva credere nella linearità del percorso della parola verso l'oggetto della propria significazione, a noi invece la parola – la parola concreta, che Bachtin chiama *enunciazione* – è data come stratificata. Fra sé e l'oggetto essa trova, infatti, l'ostacolo della parola altrui, che si articola sia intorno all'oggetto stesso – come pluridiscorsività, cioè l'insieme dei pensieri, dei punti di vista e degli accenti altrui in cui la parola si rifrange – sia intorno all'ascoltatore, come sfondo appercettivo gravido di risposte, che rappresenta il contesto condiviso dai parlanti, garante della comunicabilità e campo di studio della pragmatica

¹⁵⁴ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity* (1990); trad. it. *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano, 2010, p. 74.

¹⁵⁵ M. Bachtin, *Slovo v romane. K voprosam stilistiki romana* (1934-1935) in Id., *Voprosy literatury i estetiki* (1975); trad. it. *La parola nel romanzo. Questioni di stilistica del romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 67-230: p. 87.

linguistica. Infatti la dialogicità immanente alla parola non si esaurisce solo nell'atto di concepimento dell'oggetto, ma coinvolge anche la previsione della futura parola-risposta. Nei primi scritti degli anni Venti e poi alla fine degli anni Cinquanta, Bachtin sviluppa la propria teoria dell'enunciato, oggetto di quella disciplina che egli ha chiamato metalinguistica (da alcuni tradotto come translinguistica). L'enunciato è composto da una parte verbale – la proposizione in senso stretto – e una parte non verbale che corrisponde al contesto d'enunciazione, che è sempre di natura ideologico-sociale.¹⁵⁶

La dannazione dei nipoti di Adamo in un certo senso è però doppia, il rapporto postmoderno alla parola è quello d'un Narciso disilluso: lui sa che per non ricadere nel proprio destino di morte deve depistare il proprio amor di sé, così la parola postmoderna consapevole della traiettoria rifratta dal proprio oggetto la dissimula in partenza. Metafora simile a quella offerta da Eco nelle *Postille a "Il nome della rosa"* del 1983: l'uomo colto e innamorato non può dire ingenuamente «ti amo disperatamente» alla propria amata, ché frasi del genere le ha scritte Liala. Potrà però farlo in maniera non innocente usando l'ironia e dicendo: «Come direbbe Liala, ti amo disperatamente».¹⁵⁷ Il discorso di Eco è metaforico rispetto alla letteratura postmoderna, se quindi utilizziamo la parola come cellula metonimica per la letteratura possiamo dire che, all'interno di questo specifico gioco linguistico, la sua stratificazione corrisponde alle occorrenze che entrano nella tradizione letteraria. Rispetto a essa, continuare a fare letteratura in maniera non ingenua è possibile attraverso l'uso dell'ironia, per quanto questo non riscatti del tutto il lutto della parola adamitica – della parola priva di memoria letteraria – che ritroviamo espresso già in Šklovskij, in *Zoo o lettere non d'amore* (1923) dove scrive all'amata Alja:

Tu non sai – ed è giusto così – che molte parole sono proibite.

Sono proibite le parole sui fiori. È proibita la primavera. In generale, tutte le parole belle hanno perso i sensi. Mi hanno stancato le cose intelligenti e l'ironia.

La tua lettera ha suscitato la mia invidia.

Come vorrei descrivere semplicemente gli oggetti come se la letteratura non fosse mai esistita, e si potesse ancora scrivere in modo letterario.

¹⁵⁶ Cfr. T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981, p. 67 et ss.

¹⁵⁷ U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., p. 529.

Inoltre, sarebbe bello scrivere, con lunghe frasi, qualcosa del tipo: “Stupendo è il Dnepr quando è bel tempo”. Anch’io voglio scrivere d’una ghirlanda “imperitura”, no, meglio “immortale”.¹⁵⁸

La Babele moderna

Un altro binomio che Bachtin considera nel linguaggio ha a che fare con le forze che agiscono su di esso sia in maniera centripeta che centrifuga. Forze di natura simile a quelle interne ai termini della linguistica strutturalista di de Saussure, *langue* e *parole*, cioè rispettivamente la lingua nella sua forma grammaticale astratta e la sua realizzazione individuale. Bachtin però trasforma questo sistema dialettico di opposizione binaria – che aveva portato gli strutturalisti a concentrarsi solo sul primo termine – in sistema dialogico che metta in luce le relazioni fra i due campi di forze.

Da una parte c’è la lingua unitaria, che è «l’espressione teorica dei processi storici dell’unificazione e della centralizzazione linguistica»¹⁵⁹ che si risolve sia in una serie di norme linguistiche, sia, essendo la lingua *ideologicamente satura*, in una concezione del mondo. In quanto tale, la lingua unitaria «esprime le forze della concreta centralizzazione ideologico-verbale, che si svolge in un indissolubile legame coi processi della centralizzazione politico-sociale e culturale»¹⁶⁰ – in altre parole la lingua della cultura ufficiale – e crea così un terreno comune che assicura un massimo di reciproca comprensione e che si cristallizza nella lingua colloquiale e nella letteratura dominante.

Dall’altra parte abbiamo il campo della pluridiscorsività fattuale che si dispiega nei dialetti propriamente detti e nelle «lingue ideologico-sociali: di gruppo sociale, “professionali”, di “genere”, di generazione, ecc. Anche la lingua letteraria da questo punto di vista è soltanto una delle lingue della pluridiscorsività».¹⁶¹ Ebbene, «ogni enunciazione partecipa alla lingua unitaria e contemporaneamente alla pluridiscorsività sociale e storica».¹⁶² Sulla base di questa tensione centripeta o centrifuga, Bachtin distingue anche i generi poetici da

¹⁵⁸ V. Šklovskij, *Zoo. Pis'ma ne o lûbvi ili Tret'â Èloiza* (1923); trad. it. *Zoo o lettere non d'amore*, Sellerio, Palermo, 2002, p. 108.

¹⁵⁹ M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 78.

¹⁶⁰ Ivi, p. 79.

¹⁶¹ Ivi, p. 80.

¹⁶² *Ibidem*.

quelli prosastici, i primi tendenti a rispondere alle forze centripete, i secondi a quelle centrifughe, in particolare:

mentre la poesia nei ceti dirigenti ideologico-sociali ufficiali risolveva il compito della centralizzazione culturale, nazionale e politica del mondo ideologico-verbale, nei ceti inferiori, sul palco dei saltimbanchi e delle fiere risuonava la pluridiscorsività buffonesca, si rifaceva il verso a tutte le “lingue” e i dialetti, [...] tutte le “lingue” erano maschere e non c’era un volto linguistico autentico e indiscutibile. La pluridiscorsività, organizzata in questi generi inferiori, [...] era parodica e polemicamente indirizzata contro le lingue ufficiali del tempo. Era pluridiscorsività dialogizzata.¹⁶³

Potremmo ritrovare la stessa dialettica riprodotta nel ciclo storico che dal moderno porta al postmoderno. La funzione “saltimbanco” corrisponderebbe a quella adottata dai movimenti controculturali degli anni Sessanta, in contrasto con l’ultima fase del modernismo del secondo dopoguerra. In questo periodo diventa egemone un modernismo “universale” o “alto” che si esprime in un’arte istituzionalizzata. Come nota Harvey, il passaggio all’espressionismo astratto portò a una depoliticizzazione del modernismo, rendendolo più permeabile per essere inglobato dall’establishment politico e culturale, divenendo «un esempio dell’impegno americano in difesa della libertà di espressione, dell’individualismo e della libertà creativa».¹⁶⁴ Al contempo, per opposizione, la controcultura «esplorava i campi dell’auto-realizzazione individualizzata attraverso una politica di “nuova sinistra”, con l’adozione di gesti antiautoritari, abitudini iconoclastiche e con la critica della vita quotidiana».¹⁶⁵ Ma all’interno di questo contesto storico sembra la stessa lingua unitaria, per come la intende Bachtin, a implodere, ché la lingua ufficiale è diventata essa stessa Babele di linguaggi, come effetto dell’evoluzione tecnologica nel settore della comunicazione e conseguente interesse capitalistico nel campo dell’informazione e dei servizi. Questa situazione ha una duplice ricaduta.

¹⁶³ Ivi, p. 81.

¹⁶⁴ D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit., p. 54.

¹⁶⁵ Ivi, p. 55.

La fine delle metanarrazioni

La prima è l'impossibilità di credere alle metanarrazioni, ai grandi racconti sul mondo capaci di rappresentarlo e metterne in relazione le parti. Sono in particolare Lyotard e Foucault che hanno attaccato esplicitamente tale postura ermeneutica: gli ampi schemi interpretativi forniti ad esempio da Marx o da Freud – per citare quelli che ancora rientrano nell'orizzonte degli anni Settanta fornendo, con la terminologia foucaultiana, epistemi – sono “totalizzanti”, a essi va opposta la pluralità delle formazioni discorsive, nel caso di Foucault, e dei giochi linguistici, nel caso di Lyotard (che riprende Wittgenstein).

Foucault parte dal presupposto che esista un rapporto strettissimo fra sapere e potere, tra i sistemi di conoscenza e l'esercizio del controllo sociale in ambienti specifici (la prigione, il manicomio, l'ospedale, la scuola). Infatti in tutti questi luoghi si crea un'organizzazione di potere indipendente da ogni strategia sistematica di dominio di classe, dunque quanto vi succede non può essere spiegato attraverso una teoria generale sovrastante. Conseguentemente sarà necessario agire – per combattere le repressioni del capitalismo – laddove si costituiscono i singoli saperi, «nei luoghi particolari in cui prevale un potere-discorso localizzato»,¹⁶⁶ secondo attacchi plurimi che agiscono sulle specifiche istituzioni, tecniche e linguaggi della repressione (come effettivamente iniziavano a fare i vari movimenti sorti negli anni Sessanta: femministe, omosessuali, gruppi etnici e religiosi, sostenitori di autonomie locali, ecc.).

Lyotard parla della fine delle metanarrazioni come carattere precipuo al postmoderno nel libro *La Condition postmoderne*, del 1979. Il sottotitolo del saggio è *Rapport sur le savoir* e mira ad argomentare l'ipotesi per cui il sapere cambia statuto nel momento in cui le società entrano nell'età detta post-industriale e le culture in quella detta postmoderna, vale a dire alla fine degli anni Cinquanta, cioè alla fine della ricostruzione post-bellica in Europa (con tempi differenti in base ai paesi). In particolare, con l'egemonia informatica, il rapporto tra produttori e fruitori di conoscenza cambia rispetto a quest'ultima, sotto l'effigie di una nuova logica, che è quella dello scambio. Il sapere è divenuto infatti la principale forza produttiva – come già, abbiamo visto, anticipava Marx nei *Grundrisse* –

¹⁶⁶ Ivi, p. 65.

modificando la composizione della popolazione attiva nei paesi più sviluppati. Ora che le nuove tecnologie rischiano d'essere il principale campo di battaglia dei conflitti politici, anche secondo Lyotard, il legame tra sapere e politica si fa sempre più evidente. Lyotard procede considerando questo problema attraverso la lente dei fatti linguistici, riprendendo in particolare la terminologia di Wittgenstein che fa rientrare le diverse tipologie di enunciati (diverse sulla base degli effetti che sortiscono) all'interno del sistema dei giochi linguistici, sottolineando, con questa nomenclatura, il fatto che ciascuna categoria rispetti delle regole d'uso. Ne consegue che «parler est combattre, au sens de jouer, et que les actes de langage relèvent d'une agonistique générale», dunque «le lien social observable est fait de "coups" de langage».¹⁶⁷ In altre parole, il legame sociale è linguistico. Questo richiamo al linguaggio per Lyotard è necessario poiché la società non può essere più rappresentata secondo i due modelli vigenti nella prima metà del Novecento, secondo cioè la teoria tradizionale e la teoria critica.¹⁶⁸ Secondo la prima, incarnata dalla figura di Talcott Parsons, la società è un tutto funzionale, da considerare sempre come un unico organismo, all'interno del quale anche le innovazioni – per quanto le crisi, le rivoluzioni politiche, gli scioperi possano far pensare diversamente – sarebbero solo arrangiamenti interni, il cui risultato è quello di migliorare la vita del sistema. Secondo la teoria critica della corrente marxista (poi ripresa, tra gli altri, dalla Scuola di Francoforte), la società è invece irriducibilmente dualistica nella forma della lotta di classe. Se nei paesi a gestione liberale o *libérale avancée* queste lotte e i loro organi si sono trasformate nei regolatori del sistema, nei paesi comunisti, tornati a un modello totalizzante, hanno perso diritto d'esistere. La riorganizzazione economica al momento in cui Lyotard scrive, influenzata appunto da nuove tecniche e tecnologie, fa in modo che la società non possa più essere descritta in questi modi. Come scriveva Berardi rispetto al passaggio da una società molare a una molecolare, così Lyotard: «la nouveauté est que dans ce contexte les anciens pôles d'attraction formés par les États-nations, les partis, les professions, les institutions et les

¹⁶⁷ J-F. Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979), Les Éditions de Minuit, Paris, 2016, pp. 23-24.

¹⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 24-29.

traditions historiques perdent de leur attrait»: ¹⁶⁹ il fine della vita è lasciato a ciascuno, ciascuno è rinviato a se stesso. Questo sé è poco, come tutti percepiscono, ma non isolato, perché coinvolto in una rete di relazioni più complesse e mobili che mai. Ora, essendo la relazione linguistica il collante sociale di grado zero, ed essendo la componente comunicazionale all'interno della nostra società sempre più evidente come realtà e come problema, l'elemento linguistico prende nuova importanza. Per comprendere i rapporti sociali sotto questa lente è necessaria non solo una teoria della comunicazione, ma una teoria dei giochi, che include l'agonistica nei suoi presupposti (perché, nella metafora di Lyotard, ogni partner nell'uso del linguaggio riceve dei "colpi" che lo portano a uno spostamento e ai quali deve rispondere con dei colpi non solo "di reazione", ma disorientanti o di rilancio – come ne possiamo fare esperienza nella nostra comunicazione quotidiana). Se le istituzioni creano regole supplementari al gioco (e la burocratizzazione è il limite estremo di questa tendenza), oggi sappiamo che queste non oppongono mai un limite stabilito al gioco del linguaggio, che è semmai un risultato provvisorio della continua tensione tra ciò che è dentro e ciò che è fuori l'istituzione (un esempio che fa Lyotard: i giochi di sperimentazione sulla lingua possono avere posto all'interno dell'università? Sì, se questa si apre a un corso di scrittura creativa). ¹⁷⁰ La possibilità di spostare il limite sempre più in là senza far saltare il sistema sembra una caratteristica propria del capitalismo avanzato, dove per l'appunto anche quel linguaggio che buttava all'aria ogni regola, qual era quello del movimento, è stato infine inglobato nelle tecniche comunicative pubblicitarie.

Ai vari giochi linguistici appartengono diverse comunità interpretative che a loro volta generano istituzioni. Dunque, tornando alla sintesi che fa Harvey, ogni gruppo ha diritto di parlare per sé, determinando la posizione pluralistica tipica del postmoderno, cui faceva riferimento anche Foucault. Che senso ha allora agire nel mondo se non possiamo rappresentarlo in maniera unitaria? Ha senso infatti, per i postmoderni, solo l'azione all'interno di un determinismo locale, «poiché le azioni e le rappresentazioni coerenti sono repressive oppure illusorie». ¹⁷¹

¹⁶⁹ Ivi, p. 30.

¹⁷⁰ Cfr. ivi, pp. 29-35.

¹⁷¹ D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit., p. 72.

La frammentazione del linguaggio ricade nella frammentazione dell'individuo, scrive infatti Jameson nell'articolo *Postmodernism* del 1984:

Concetti come quelli di angoscia e alienazione (e le esperienze cui corrispondono, come ne *Il grido*) non sono più adeguati nel mondo del postmoderno. I grandi ritratti di Warhol – Marilyn stessa, o Edie Sedgwick – casi famosi di persone che si sono “bruciate” o autodistrutte negli ultimi anni Sessanta, e le esperienze largamente dominanti della droga e della schizofrenia – sembrano non avere quasi niente in comune né con gli isterici e i nevrotici dell'epoca di Freud né con quelle esperienze canoniche di isolamento radicale e solitudine, anomia, rivolta personale, follia (come quella di Van Gogh), che hanno dominato il periodo del moderno avanzato. Questo cambiamento nella dinamica della patologia culturale può essere caratterizzato come sostituzione del soggetto alienato con il soggetto frammentato.¹⁷²

Il referente psicoanalitico infatti non è più Freud, ma Lacan, che per l'appunto rientra all'interno della compagine strutturalista che ha fatto del linguaggio uno strumento d'analisi e di cui Jameson riprende il legame tra schizofrenia e disfunzione linguistica. Partendo dal presupposto per cui il senso d'un enunciato, quello che generalmente chiamiamo “significato”, è in realtà un miraggio al quale s'approssima il movimento da significante a significante, la schizofrenia risulta dalla rottura di questa relazione fra significanti. Dunque «l'identità personale è essa stessa l'effetto di una certa unificazione temporale di passato e futuro con il presente» e «questa unificazione temporale attiva è essa stessa una funzione del linguaggio, o meglio ancora della proposizione, del suo spostarsi temporalmente nel circolo ermeneutico».¹⁷³

È il linguaggio – la narrazione attraverso il linguaggio – che permette di situarci, come scriveva Ricœur, di dare alle nostre vite una coerenza temporale, ma «con il collasso nella catena significante, lo schizofrenico è ridotto a un'esperienza di Significanti puramente materiali o, in altre parole, di una serie di presenti puramente irrelati nel tempo».¹⁷⁴ Tale condizione implica un'incapacità proiettiva, quindi anche un'impossibilità a rappresentarsi un futuro alternativo,

¹⁷² F. Jameson, *Il postmoderno*, cit., p. 31.

¹⁷³ Ivi, p. 54.

¹⁷⁴ Ivi, p. 55.

che segna uno iato tra periodo postmoderno e moderno, il quale credeva ancora nel perseguimento di futuri migliori.

Questa consapevolezza deve portare con sé nuove strategie, «se qui resta un qualche realismo, è un “realismo” inteso come derivante dallo shock di aver compreso il proprio stato di reclusione, e dalla lenta presa di coscienza di una situazione storica nuova e originale». ¹⁷⁵ Questa, in quanto tale, non può essere considerata in termini moraleggianti (ne risulterebbe un errore categoriale), Jameson invita dunque a guardare all’evoluzione culturale del tardo capitalismo in maniera dialettica, cioè, in termini forse anacronistici, «come catastrofe e insieme come progresso». ¹⁷⁶

L’accelerazione del tempo di consumo e la museificazione del mondo

Per quanto concerne la seconda ricaduta cui avevamo accennato, la penetrazione capitalistica a partire dalla metà degli anni Sessanta in molti settori della produzione culturale va di pari passo con l’accelerazione non solo del consumo di beni – in seguito alla «mobilitazione della moda nei mercati di massa» – ¹⁷⁷ ma anche del consumo di servizi, la cui “vita” ha una durata molto inferiore a quella dei beni materiali, ponendo così meno limiti alla loro accumulazione e rotazione. Ciò ha portato a un’altra grande conseguenza che aiuta a dipingere il quadro postmoderno, cioè un effetto di accentuazione della «fuggevolezza e della caducità delle mode, dei prodotti, delle tecniche di produzione, dei processi di lavorazione, delle idee e ideologie, dei valori e delle pratiche consolidate». ¹⁷⁸ Assumono importanza valori quali l’istantaneità e l’eliminabilità, che contribuiscono a creare una società “usa e getta”, in cui a essere buttati via non sono solo prodotti, ma anche stili di vita e relazioni affettive. Le risposte psicologiche degli individui bersagliati dall’enorme quantità di stimoli legati al consumo non sono lontane da quelle che, a inizio Novecento, aveva individuato Georg Simmel in rapporto alla vita metropolitana: «blocco degli stimoli sensoriali, rifiuto, adozione di un atteggiamento di indifferenza,

¹⁷⁵ Ivi, p. 51.

¹⁷⁶ Ivi, p. 89.

¹⁷⁷ D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit., p. 348.

¹⁷⁸ Ivi, p. 349.

specializzazione miope, ritorno a immagini di un passato perduto (di qui l'importanza dei cimeli, dei musei, delle rovine), eccessiva esemplificazione (nella presentazione di sé o nell'interpretazione degli eventi)». ¹⁷⁹ Tali effetti si sono però intensificati e diffusi trasversalmente, ivi compreso il recupero del passato, declinato nella forma della sua riproduzione in immagini.

La proliferazione di immagini ha trasformato il mondo «in una residenza secondaria», creando quel che Baudrillard nel 1988 chiama «il campo transestetico del reale» dove «tutto, anche il più insignificante, il più marginale, il più osceno, si culturalizza, si museifica, si estetizza». ¹⁸⁰ Ne consegue che la nostra produzione culturale a sua volta sia una rappresentazione al quadrato, come nel mito della caverna platonica, fatta di simulacri che hanno perso il loro referente reale. Non solo tutto è estetico, ma a partire dal Sessantotto, tutto ha iniziato a prendere un senso politico – la vita quotidiana, il linguaggio, i media, la follia, il desiderio – entrando nel programma di liberazione e nei processi collettivi di massa. Al contempo tutto è sessuale, perché «tutto è oggetto di desiderio: il potere, il sapere, tutto è interpretato in termini di fantasmi e rimozione, lo stereotipo sessuale è passato ovunque». ¹⁸¹ Vediamo bene, alla luce della precedente analisi, che il movimento del Settantasette si incanala in questa stessa direzione, nonostante il suo sforzo teorico andasse verso una problematizzazione di tali temi – del politico, del sessuale e dell'estetico – in maniera tale da voler schivare il pericolo dell'indifferenziazione: tutto è politico non in senso astratto, ma perché rispondente a una pratica consapevole di critica, riappropriazione e rovesciamento; tutto è sessuale perché il corpo e il desiderio sono al centro ma non per rendere il mondo un'estensione del teatro edipico; tutto s'estetizza ma nella chiave della non separatezza tra arte e vita, per non lasciare che la prima resti un altrove privilegiato e la seconda la sede d'un grigio spirito di sopravvivenza, e, ancora, non nei termini di un estetismo dal sapore ottocentesco, ma in modo da aprire al progetto *politico* d'un'umanità nuova e creativa. All'esaurirsi del movimento, però, tutte le proposizioni avversative sono cadute.

¹⁷⁹ Ivi, p. 350.

¹⁸⁰ J. Baudrillard, *Transestetica*, in Id., *La sparizione dell'arte* (1988), Abscondita, Milano, 2012, pp. 37-58: pp. 49-50.

¹⁸¹ Ivi, p. 40.

Infine, strettamente connesso a quanto detto finora, l'attenzione capitalistica alla cultura come settore produttivo di servizi legati al tempo libero ha portato anche a un avvicinamento fra la cultura popolare e la cultura "alta". Tale accostamento era già stato proprio, in chiave rivoluzionaria, di movimenti quali «il dadaismo e il primo surrealismo, il costruttivismo e l'espressionismo [che] cercarono di portare la loro arte al popolo quale parte integrante di un progetto modernista di trasformazione sociale».¹⁸² Come questo, e con quali implicazioni, sia stato anche un obiettivo perseguito dal movimento creativo lo vedremo nell'ultimo paragrafo, intanto sottolineiamo che una caratteristica tipica dell'opera postmoderna è proprio – all'insegna del livellamento temporale – quella del missaggio di elementi del passato, di accostamenti che trasformano la successione diacronica in un *trompe-l'œil* sincronico. Ma:

Il superamento del divario fra la cultura popolare e la produzione culturale nel periodo contemporaneo, pur dipendente in misura notevole dalle nuove tecnologie di comunicazione, sembra mancare di impulsi avanguardisti o rivoluzionari, e molti accusano il postmodernismo di arrendersi semplicemente e incondizionatamente alla mercificazione, alla commercializzazione e al mercato. Gran parte del postmoderno è, comunque, consapevolmente "anti-auratico" e anti-avanguardista e cerca di esplorare i *media* e le arene culturali aperte a tutti.¹⁸³

Ora vorremmo traghettare il discorso verso l'analisi della dimensione complementare al tempo, quella spaziale, che Jameson, come anche il sociologo Daniel Bell, sono concordi nel considerare egemone all'interno dell'esperienza psichica postmoderna, dei nostri linguaggi culturali e interessi estetici, come il tempo lo era nel periodo del moderno avanzato.¹⁸⁴ Questa idea trova corrispondenza anche in un passo del libro *Logique du sens* di Deleuze, dove si legge:

On dirait que l'ancienne profondeur s'est étalée, est devenue largeur. [...] Il n'y a donc pas *des* aventures d'Alice, mais une aventure: sa montée à la surface son désaveu

¹⁸² D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit., pp. 80-81.

¹⁸³ Ivi, p. 81.

¹⁸⁴ Cfr. F. Jameson, *Il postmoderno*, cit., p. 34; D. Bell, *The Cultural Contradiction of Capitalism* (1978), cit. in D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit., p. 247.

de la fausse profondeur, sa découverte que tout se passe à la frontière. [...] La continuité de l'envers et de l'endroit remplace tous les paliers de profondeur.¹⁸⁵

I.2.2 Lo spazio

Lo spazio del movimento (o della "libera parola")

Sempre seguendo il nostro doppio binario, partiamo dalle considerazioni della percezione dello spazio da parte del movimento, per il quale assume un'importanza senza precedenti, che si manifesta nel segno dell'appropriazione.

Esperienza fondativa del Settantasette è la creazione dei Circoli del proletariato giovanile di Milano che, a partire dal '75, rappresentano l'epicentro d'una presa di consapevolezza collettiva, della condivisione di un disagio non solamente di classe, ma generazionale. Sono le panchine i primi luoghi a ospitare i discorsi condivisi sulla miseria del quotidiano trasformati ben presto in istanze di cambiamento – «Davanti alla stazioncina ferroviaria di Limbiate, hinterland milanese, ci sono alcune panchine. "Le panchine hanno ormai i colori dei nostri jeans", disse Vincenzo a una ventina di giovani che per anni, giorno dopo giorno, in attesa di lavoro o dopo il lavoro, si radunavano nella piazzola», si legge in un testo raccolto nel volume *Sarà un risotto che vi seppellirà. Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano*.¹⁸⁶ Su quelle panchine si crea il nucleo dei Circoli da cui verrà l'iniziativa dell'occupazione di altri spazi – vecchie fabbriche abbandonate, chiese sconsacrate, case sfitte, ecc. – da trasformare in centri sociali.

Spostare il luogo di socialità e di conflitto al di fuori delle fabbriche fa sì che il «Settantasette è il primo movimento metropolitano nella storia di questo Paese» e la piazza ne è il «genius loci»,¹⁸⁷ come Piazza maggiore nel romanzo *Boccalone* di Enrico Palandri, che ne diventa a tutti gli effetti un personaggio corale.

Il Settantasette intuisce la metropoli come rete di produzione, come dislocazione della fabbrica, come grande circolazione e scambio tra moneta e libertà politica, luogo di omologazione dei comportamenti e di riproduzione rapida dei conflitti, della disgregazione sociale, dell'alienazione, dell'impazzimento ma anche della solidarietà, dell'antagonismo. Luogo proprio della cooperazione sociale eccedente, quella che si

¹⁸⁵ G. Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969, pp. 19-21.

¹⁸⁶ *Sarà un risotto che vi seppellirà. Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano*, Squilibri, Milano, 1977; cit. in N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*, cit., p. 510.

¹⁸⁷ L. Caminiti, *Settantasette*, cit., p. 51.

era diffusa dalla fabbrica, per via della crescita della società, per via dell'industrializzazione, per via dell'innalzamento dei consumi, e soprattutto per via delle forme particolari che lo scontro di classe aveva avuto in Italia.¹⁸⁸

La smaterializzazione della politica va di pari passo con la conquista materiale della città e dei suoi servizi, attraverso le case e le università occupate, le autoriduzioni al cinema e al teatro, le barricate nelle strade e i pianoforti a cielo aperto:

Un pianoforte suona Chopin. È nel mezzo della strada, portato fuori da un bar. Subito a ridosso di una barricata. Ubriachi. Oggi nessuno comanda. Domani? Domani arriveranno con i carri armati. Ci schiacceranno di nuovo. Ma oggi per qualche ora questa terra è libera. Chopin. Vino. Rabbia e Gioia.¹⁸⁹

Parlare di appropriazione dello spazio in contesto rivoluzionario è quasi pleonasma, ma quel che cambia nella volontà del movimento è fare della città non tanto il simbolo della presa del potere quanto un'estensione dell'inconscio liberato, dove il desiderio si esprime e le parole si scrivono ovunque. Berardi riconosce già un tentativo di questo tipo nell'esperienza della rivoluzione russa, per lo meno attraverso la figura di Majakovskij, di cui cita: «La rivoluzione ha rovesciato nelle strade il ruvido linguaggio di milioni di uomini, e il gergo della periferia s'è riversato nei viali del centro [...] La lingua entra in una nuova era. Come renderla poetica?». ¹⁹⁰

Come prima avevamo visto il rapporto tra linguaggio e percezione del tempo, qui vediamo quello tra spazio e linguaggio, che per i membri del movimento creativo rappresentano i termini d'un principio d'identità, esemplificato in una metafora offerta da Berardi nel documentario *Alice è in paradiso*: il linguaggio non è uno strumento, bensì un "ambiente".¹⁹¹ Secondo Berardi, Majakovskij coglie la necessità di «modificare il modo di produzione della poesia, per renderlo adeguato al modo di essere della realtà»:¹⁹² non è la funzione rappresentativa del linguaggio che deve cambiare (scrivere parole più adeguate alle cose), ma il

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ autori molti compagni, *bologna marzo 1977*, cit., p. 77.

¹⁹⁰ Cit. in F. Berardi, *La barca dell'amore s'è spezzata*, cit., p. 136.

¹⁹¹ *Alice è in paradiso*, G. Chiesa, Italia, 2002.

¹⁹² F. Berardi, *La barca dell'amore s'è spezzata*, cit., p. 136.

“modo” proprio della pratica linguistica. Poiché, secondo una visione che è stata propria di altre avanguardie del Novecento – come Tel Quel, lo vedremo – la poesia non è rappresentazione ma “estrazione”, un processo di produzione che modifica un materiale iniziale (il “minerale verbale”) secondo un rapporto di produzione che corrisponde a una precisa intenzione formale. Ne risulterà un prodotto che registra uno scarto rispetto al linguaggio codificato e che viene determinato dall’appartenenza politica e materiale a un movimento o a una classe. Altrimenti detto, il mondo non è più inteso come referente-oggetto, di rappresentazione, ma come soggetto, come è evidente dall’afflato vitale di cui Majakovskij veste la realtà, connotando l’inanimato coi verbi e i sostantivi propri di ciò che ha vita propria, in una sistematica personificazione:

Torva la pioggia guardò di traverso.
E oltre
la grata
dell’esatto pensiero metallico dei cavi –
una trapunta.
E su
lei
delle stelle sorgenti
leggieri calcarono i piedi.
Ma l’ago-
nia dei lampioni,
zar
in corone a gas,
fa più doloroso
il bellicoso bouquet di prostitute da viale.¹⁹³

Poi, dopo il 1922, registra Berardi, anche l’arte di Majakovskij si necrotizza per farsi specchio del processo di industrializzazione, ché sia il rapporto all’urbanesimo sia quello alla poesia rientrerà nei termini dell’espressione, rispettivamente, della concitazione della vita produttiva e dell’esaltazione della tecnica. Prima di arrivare a questo punto, ancora al momento della partecipazione rivoluzionaria, Majakovskij scriveva il *Decreto numero 1 sulla democratizzazione delle arti*:

¹⁹³ V. Majakovskij, *Mattino* (1912), in Id., *Poesie*, a cura di G. Carpi, Bur, Milano, 2020, p. 87.

La libera parola della personalità creatrice venga scritta sulle cantonate dei palazzi, agli incroci degli steccati, dei tetti, nelle vie delle nostre città [...] tutti i fianchi, le fronti, i petti delle città, delle stazioni e degli stormi di vagoni ferroviari in corsa perenne devono essere dipinti con la sgargiante policromia di una bella gioia.¹⁹⁴

È «il testo che corre nel mondo, nelle città, a partecipare alla sua frenesia»,¹⁹⁵ così come era per le scritte sui muri di Bologna, e – sul piano dell’etere – per la radio. «Ma quando smette di essere agitazione, questo modo di concepire il rapporto fra testo e mondo diviene utopia della formalizzazione e dell’estetizzazione della realtà. Ed allora non fa che prefigurare ciò che la società dell’accumulazione richiede».¹⁹⁶ Come se la coincidenza rivoluzionaria di appropriazione dello spazio e creazione espressiva – di mondo e parola – possa avverarsi solo al momento dell’azione, all’acme della parabola d’insubordinazione, come nelle strade di Parigi nel maggio ’68, come a Bologna nel marzo ’77. Affinché non ci sia un ribaltamento negativo, in cui l’arte non fa che confermare la forma presente del mondo, è necessaria dunque la simultaneità di produzione artistica e azione. Il gesto di chi scrive sui muri è un modo di risolvere tale sposalizio, che giunge a sintesi parossistica nella scritta che recita «Voglio fare una scritta», dove il rifiuto della separazione tra scrittura/lettura e azione si risolve nella tautologia. All’interno della stessa logica rientra «Sono la colonna» scritto su una colonna, a reificare il linguaggio e personificare, alla maniera di Majakovskij, la realtà; ma anche la scritta «Questo muro era bianco» che, pur esprimendo ciò che è lapalissiano, produce lo straniamento d’un muro che prende voce, spostando in secondo piano la sua funzione primaria, quella per cui un muro viene dato per scontato senza entrare nella nostra percezione cosciente. Questi potrebbero essere dei casi-limite esemplari per mostrare la messa in opera, almeno teorica, della funzione del linguaggio che entra nel retrobottega della psiche e cambia la nostra percezione del mondo.

¹⁹⁴ V. Majakovskij, *Decreto numero 1 sulla democratizzazione delle arti*; cit. in F. Berardi, *La barca dell’amore s’è spezzata*, cit., p. 141.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ivi*, pp. 141-142.

Lo spazio situazionista

Un altro antecedente alle cui pratiche molto si rifanno quelle del movimento è l'Internazionale Situazionista,¹⁹⁷ «che riprende alcune tecniche delle avanguardie storiche per adattare alla realtà della metropoli globale»,¹⁹⁸ ed è per l'appunto definita da Salaris «[l']anello di congiunzione tra avanguardie e movimenti di contestazione».¹⁹⁹ Mario Perniola ricostruisce la storia dell'Internazionale Situazionista che, dopo un offuscamento della funzione rivoluzionaria della letteratura nel periodo tra il 1925 e il 1960, raccoglie le esperienze di sperimentazione sviluppatesi nel corso degli anni Cinquanta, riportando a emersione il carattere rivoluzionario dell'arte. Unanime nel considerare positivamente lo sviluppo materiale della propria epoca che genera un tempo instabile in continua trasformazione, l'Internazionale Situazionista si differenzia al proprio interno in una corrente tecnico-scientifica e una sociale-rivoluzionaria. La prima considera la tecnica come strumento di liberazione che restituirà all'uomo tempo libero, portando a una società post-economica e surpoetica, mentre la seconda (rappresentata principalmente da Debord) crede nella ripresa della rivoluzione sociale proletaria (poiché il capitalismo non abolirà da solo lo sfruttamento lasciando il posto a una società dalla forma di vita superiore e libera, garantita dallo sviluppo materiale, seppur ne ha creato i presupposti). Di conseguenza, riproducendo quella dialettica intorno al marxismo già vista per la situazione italiana, «nel primo caso la nuova età sorge meccanicamente dallo sviluppo della produzione, nel secondo sorge dialetticamente dalle contraddizioni, dalle tensioni e dalle resistenze sociali che questa genera».²⁰⁰ Ma secondo Debord la nuova prospettiva rivoluzionaria non potrà crearsi a partire dalle organizzazioni proletarie della fine degli anni Cinquanta, che hanno dimostrato la loro inadeguatezza – come il Settantasette si muove a partire dalla sfiducia verso la sinistra istituzionale –, motivazione per cui la rivoluzione sociale «non può trarre

¹⁹⁷ E non “situazionismo”: «“La nozione di situazionismo è evidentemente concepita dagli anti-situazionisti” (I.S), perché è connessa a un tentativo di recupero al mercato artistico delle produzioni dei membri del movimento». M. Perniola, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la “Società dello spettacolo”* (1998), Castelvecchi, Roma, 2005, p. 9.

¹⁹⁸ C. Salaris, *Il movimento del Settantasette*, cit., pp. 13-14.

¹⁹⁹ Ivi, p. 24.

²⁰⁰ M. Perniola, *I situazionisti*, cit., p. 12.

la sua poesia dal passato, ma solo dal futuro» (I.S.).²⁰¹ Un altro aspetto proprio del progetto situazionista – e poi del movimento creativo del Settantasette – è quello del superamento dell'arte, la cui necessità si giustifica nella triplice critica che viene mossa a quest'ultima, che: reifica e tira fuori dal tempo le esperienze vissute; è una forma di pseudo-comunicazione che ostacola la vera comunicazione tra individui; ha un carattere individualistico e narcisistico. Per invertire queste tendenze, i situazionisti propongono diverse direzioni di ricerca, alcune delle quali hanno a che fare con lo spazio: la psicogeografia, l'urbanistica unitaria e, indirettamente, la costruzione di situazioni.

La psicogeografia ha come strumento la “deriva”, che mira allo «studio degli effetti precisi che l'ambiente geografico, coscientemente ordinato o no, esercita direttamente sul comportamento affettivo degli individui».²⁰² Questa implica l'assenza di obiettivi prefissati a favore dell'abbandono alle stimolazioni esterne (del terreno e degli incontri), ma anche la consapevolezza delle variazioni psicologiche che ne conseguono (contro la geometria euclidea che impone una visione quantitativa dello spazio). Torneremo sull'immagine della deriva e dei suoi simili antecedenti letterari, perché ricorrente negli scrittori che analizzeremo – in particolare Celati e discendenti – è la figura del camminatore.

L'urbanistica unitaria, di cui la psicogeografia costituisce la premessa, mira «alla costruzione di un ambiente in legame dinamico con le esperienze di comportamento» (I.S.).²⁰³ Il suo obiettivo polemico è il funzionalismo che avalla l'idea di felicità proposta dalla società borghese, esclusivamente legata al confort della casa e alla circolazione delle automobili. Mentre l'urbanistica unitaria si basa su una visione complessiva della società e tende verso «una creazione globale dell'esistenza» (I.S.),²⁰⁴ volendo declinare la struttura urbana sulla base del comportamento degli abitanti.

Per quel che riguarda la costruzione di situazioni, si tratta di un «movimento della vita, concretamente e deliberatamente costruito per mezzo dell'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di

²⁰¹ Cit. *ibidem*.

²⁰² Cit. *ivi*, p. 16.

²⁰³ Cit. *ivi*, p. 17.

²⁰⁴ Cit. *ibidem*.

avvenimenti» (I.S.).²⁰⁵ La situazione può essere declinata secondo tre prospettive: una psicologica, una tecnico-urbanistica e una terza esistenziale, che si trasforma in sociale-rivoluzionaria. Quella psicologica implica il desiderio individuale, che, non essendo veramente realizzabile attraverso l'arte, deve evitare di sublimarsi in essa per tendere verso la formulazione di un progetto che ne renda possibile l'attuazione. Nell'interpretazione tecnico-urbanistica, la situazione rappresenta la conseguenza di un condizionamento ambientale, quindi non può essere svincolata dai metodi e obiettivi dell'urbanistica unitaria. Nell'interpretazione esistenziale, deve partire da una consapevolezza delle condizioni d'esistenza nella società industriale per proporre alternative radicali; implica il problema del senso della vita che non può essere risolto se non attraverso la condotta rivoluzionaria ed è un progetto il cui successo si manifesta nella vita quotidiana.

Come mette in luce Salaris, alcune idee situazioniste sembrano essere entrate anche all'interno del movimento punk, di cui abbiamo già in parte visto le analogie con quello del Settantasette: «i loro rumori sono sempre più sporchi e cattivi e i testi invitano esplicitamente a scendere in strada».²⁰⁶ Il punk, inoltre, mette in discussione la separazione fra musicisti e pubblico, nascono infatti tantissime etichette indipendenti che pubblicano dischi di band sconosciute, così come nel Settantasette c'è una proliferazione di fogli autoprodotti, che condividono coi testi punk lo spirito irrisorio, dissacrante e dell'assurdo. La scritta di una maglietta del cantante dei Sex Pistols «I hate Pink Floyd» ha, all'interno del sistema musicale, la stessa valenza provocatoria della scritta murale «Ci siamo rotti il cazzo di Hegel» nelle facoltà occupate.

I presupposti dell'interesse all'urbanistica proprio dei situazionisti, in polemica col funzionalismo moderno, sono vicini a quelli dell'architettura postmoderna, che trae spinta proprio dalla volontà di allontanarsi dalla creazione di «spazi e luoghi dalla forma pura e funzionale, razionalistica e non significativa» a favore di «elementi simbolici e di coinvolgimento esistenziale degli uomini destinati a vivere dentro quegli ambienti».²⁰⁷

²⁰⁵ Cit., *ivi*, p. 19.

²⁰⁶ C. Salaris, *Il movimento del Settantasette*, cit., p. 28.

²⁰⁷ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 47.

Lo spazio postmoderno

È stato proprio a partire dagli studi sull'architettura che il termine "postmoderno" ha preso a diffondersi (espandendosi poi trasversalmente negli altri ambiti) e il suo propulsore è stato lo storico americano Charles Jenks (fermo sostenitore dell'identità di un "movimento postmoderno") che nel 1977 raccoglie una serie di suoi interventi, tenuti a partire dal '74, nel libro *The Language of Post-Modern Architecture*.

Un esempio di analisi di un'opera architettonica postmoderna, interessante perché questa diviene luogo metonimico della percezione postmoderna dello spazio, è quella che compie Jameson rispetto all'Hotel Bonaventure di Los Angeles, descritto attraverso la lente d'una "passeggiata narrativa". Spazio esemplare poiché a sua volta aspira «ad essere uno spazio totale, un mondo completo, una specie di città in miniatura»,²⁰⁸ permettendo al singolo di sviluppare nuovi schemi percettivi, nuovi modi di raccontarsi, da declinare poi all'interno del più grande "iperspazio".²⁰⁹

[...] sappiamo che la teoria architettonica più recente ha cominciato a prendere in prestito l'analisi narrativa da altri campi, e a cercare di vedere le nostre traiettorie fisiche all'interno di questi edifici come possibili storie o narrazioni, come percorsi dinamici e paradigmi narrativi che noi visitatori dobbiamo attualizzare e riempire col nostro corpo e i nostri spostamenti. Nel *Bonaventure*, tuttavia, troviamo un'intensificazione dialettica di questo processo: mi sembra che le scale mobili e gli ascensori d'ora in avanti sostituiscano il movimento, ma anche e soprattutto designino se stessi quali nuovi emblemi e segni riflessivi del movimento stesso [...]. Qui la passeggiata narrativa è stata enfatizzata, simbolizzata, reificata e sostituita dal trasporto meccanico, che diventa così il significante allegorico della passeggiata di una volta, che ormai non ci è più permesso condurre per conto nostro: e ciò costituisce un'intensificazione dialettica dell'autoreferenzialità propria di tutta la cultura moderna, che tende a riferirsi a se stessa e a designare come suo contenuto la propria produzione culturale.²¹⁰

Vorremmo soffermarci su due aspetti messi in luce da questo passo, uno riguardante il movimento, l'altro il legame fra lo spazio architettonico e quello culturale. La passeggiata narrativa trova espressione in un movimento non umano,

²⁰⁸ F. Jameson, *Il postmoderno*, cit., p. 77.

²⁰⁹ Ivi, p. 74.

²¹⁰ Ivi, pp. 79-80.

bensi meccanico, che segue traiettorie definite. Questo comporta la delega dell'azione e l'omissione della scelta, che non sia quella tra scale mobili e ascensori, ma anche in quest'ultimo caso, saremmo portati «a una di quelle sale cocktail rotanti, in cui, standocene seduti, veniamo di nuovo fatti girare passivamente mentre ci viene offerta la contemplazione dello spettacolo della città, trasformata ora nelle immagini di se stessa dalle vetrate attraverso cui l'ammiriamo».²¹¹ Questo spazio non deve essere percepito come «qualcosa di eccezionale, oppure di marginale o confinato allo specialismo del tempo libero, tipo Disneyland»²¹² – e per questo analizzerà anche lo spazio della guerra postmoderna –²¹³ per quanto, per queste realtà, l'analisi di Jameson risulta a maggior ragione confermata. Pensiamo in particolare a un esempio nostrano, il parco dell'Italia in miniatura che costituirà uno degli scenari d'un romanzo che analizzeremo, *Rimini* di Pier Vittorio Tondelli, dove all'interno d'un unico spazio sono condensate tutte le opere italiane richieste dal fruitore della cultura di massa, permettendone una visione di insieme che però ha annullato la selezione e la possibilità di uno spostamento reale.

Il parallelismo che si crea fra l'edificio e la produzione culturale riguarda l'impossibilità di una visione prospettica, di una possibile distanza critica. La frenesia meccanica del Bonaventure dà la sensazione che tutti i vuoti siano riempiti, cancellando la percezione dei volumi. Se volessimo considerare, alla maniera postmoderna, i movimenti artistici come dei bagagli vestimentari, delle mode da recuperare a piacimento, potremmo parlare di un *horror vacui* dalle reminiscenze barocche. Da parte sua, infatti, anche il sistema della cultura postmoderna risulta stipato, dal momento che include tutto, dal passato al futuribile, forze centripete e centrifughe di resistenza,²¹⁴ un agglomerato extrastorico che ha portato a parlare spesso, per le sue soluzioni formali, del postmoderno come di un “neobarocco”. E non è probabilmente un caso che Deleuze, nel 1988, consacra un libro alla “piega”, presa come correlativo

²¹¹ Ivi, p. 81.

²¹² Ivi, p. 83.

²¹³ Cfr ivi, pp. 83-85.

²¹⁴ «[...] non soltanto le forme contro-culturali di resistenza o guerriglia culturale puntuali o locali, ma persino interventi esplicitamente politici come quelli di The Clash vengono tutti in qualche modo segretamente disarmati e riassorbiti da un sistema di cui essi stessi possono a buon diritto essere considerati parte, dato che non possono distanziarsene». Ivi, p. 92.

oggettivo del barocco e funzione operativa che permette di rintracciare un neobarocco moderno (in particolare, la piega barocca «qui va à l'infini»²¹⁵ diviene immagine esemplificativa dell'anima, intesa come condensamento extrastorico, che annulla il tempo perché si riconosce come figura del molteplice).

Tornando all'estratto di Jameson, il fatto che parli di passeggiata *narrativa* non deve trarci in inganno, rispetto alla possibilità di chiudere questo spazio in un racconto tradizionalmente inteso, dove cioè a partire dalla fine si possa ricostruire un insieme di accidenti che assecondino un *telos* – anche perché il *telos* implica consequenzialità temporale e questa, come visto, non c'è più data, incastrati come siamo in una parentesi sempre presente che fa da paraocchi a ricostruzioni passate e proiezioni future. Tale impossibilità di cogliere un centro (in termini spaziali) o una fine (in termini temporali) è quanto accomuna l'analisi di Jameson a quella del geografo americano Edward W. Soja (che sulla scia del primo si pone, per mettere a punto una teoria postmoderna dello spazio economico e sociale) che cerca di descrivere la città postmoderna per eccellenza, Los Angeles:

Los Angeles, come l'*Aleph* di Borges, è straordinariamente intricata da percorrere, singolarmente refrattaria a qualsiasi descrizione convenzionale. È difficile comprenderla in modo persuasivo dentro una narrazione temporale perché genera troppe immagini in conflitto fra loro, disorienta ogni storicizzazione, sembra sempre allargarsi lateralmente anziché svolgersi sequenzialmente. Allo stesso tempo la sua spazialità sfida qualsiasi analisi e interpretazione ortodossa, poiché anch'essa sempre illimitata e costantemente in movimento, mai ferma abbastanza a lungo da poterla abbracciare, troppo piena di “altri spazi” per essere descritta in stile informativo. Guardando Los Angeles dall'interno, con atteggiamento introspettivo, si finisce con il vedere solo frammenti e istantanee, luoghi fissi di una comprensione miope che per impulso viene generalizzata a rappresentare il tutto. Per l'estraneo con la vista più lunga l'aggregato visibile dell'intera Los Angeles ruota in modo così confuso che produce poco più che stereotipi illusori o compiacenti caricature - ammesso che la sua realtà sia davvero vista da qualcuno.²¹⁶

Nessuna possibile diegesi per Los Angeles, solo un elenco può approssimarsi a descriverla, che restituisca sullo stesso piano il molteplice che la costituisce e di cui nessuna parte può essere scambiata per il tutto. L'interesse che Los Angeles

²¹⁵ G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 5.

²¹⁶ E. W. Soja, *Postmodern Geographies* (1989); cit. in R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 144.

suscita è di natura ontologica, cioè riproduce il genere di domande che Dick Higgings definisce post-cognitive,²¹⁷ perché non questionano più la realtà da un punto di vista epistemologico. Infatti Soja si chiede: «Cos'è questo luogo? Anche sapendo dove focalizzare la vista, trovare un punto di partenza non è facile, Los Angeles è dappertutto» e questo è tanto più evidente «nella sua proiezione culturale e nella sua portata ideologica, in quel suo presentarsi ovunque sullo schermo come una scatola dei sogni per il mondo».²¹⁸

Vedremo, adesso, come anche l'ultimo sogno di una letteratura rivoluzionaria sia rientrato nella scatola.

I.3 La decomposizione del paradigma rivoluzionario

I.3.1 *Alice è il diavolo, per una letteratura minore*

Stralci e analisi

Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakovskij, testi per una pratica di comunicazione sovversiva è una raccolta del collettivo A/traverso uscita nel 1976 per la casa editrice L'erba voglio (riedito poi nel 2002 col sottotitolo *Storia di una radio sovversiva* e alcuni annessi, fra cui la Postfazione di Franco Berardi). Qui il pensiero rizomatico²¹⁹ rappresentato da Alice passa attraverso scritti in prosa e in versi, frapposti a trascrizioni tratte dalle emissioni di Radio Alice e a riproduzioni di volantini e fogli della rivista «A/traverso». Ne guarderemo adesso più da vicino il contenuto, estrapolandone testi di varia natura.

Cominciamo dai versi, riportandone alcuni del già citato *Cloacale*:

Giunse il delirio a cavallo delle trombe e dei discorsi:

cloppete cloppete

Hei della gondola qual novità?

[...]

Fare il punto, punto focale, quale punto di fuga.

Umbria Jazz (eran trecento) / Licola (eran giovani e forti) /

Parco Lambro (e sono morti).

E facciamolo. Ma non per raccontare, consuntivare, un anno di separazione, ma per scoppiare la crisi e l'edipo politico.

²¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 134.

²¹⁸ Cit. *ivi*, p. 145.

²¹⁹ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1976.

Un poliziotto di qua e un Eco di là:
tu sei puro e tu sei sporco.
(Qualcuno è impazzito? un signore s'è ammazzato?)
Le mosche cocchiere, Sollers ad libitum.²²⁰

Non v'è alcuna accortezza metrica e l'unità del verso, come nelle altre poesie incluse nella raccolta, rispetta quella sintattica o almeno sintagmatica. D'altronde lo spontaneismo, applicato a una forma tanto codificata quale quella poetica, è una scelta politica per chi fa del linguaggio la propria arma, con lo scopo di assottigliare lo spazio tra arte e vita. Uscire dall'elitarismo poetico per uscire dall'elitarismo sociale. (Adesso che il nostro contemporaneo ha fatto dello spontaneismo, applicato ad ogni arte, un baluardo privo di qualsiasi movente sovversivo, noi sappiamo: la pratica di massa della poesia s'è realizzata, senza liberare alcuna vita).

È, inoltre, una poesia fortemente referenziale, da una parte perché cita la stringente quotidianità, i fatti collettivi (come l'esperienza di Parco Lambro), dall'altra perché tira in ballo ironicamente figure del panorama culturale condiviso (Eco, Sollers) e opere del passato, icastiche (*La spigolatrice di Sapri* di: «Eran trecento, eran giovani e forti / e sono morti») o d'avanguardia (il «cloppete» palazzesco di *La fontana malata*). Trascinare nel testo scene di vita vissuta rientra nella strategia di liberazione del quotidiano, e d'altra parte il citazionismo ironico è tratto già postmoderno.

Riportiamo adesso il testo d'un volantino, incluso nella raccolta, che condensa i temi e la pratica di comunicazione quotidiana del movimento creativo:

Il progetto capitalistico è di ridurci al silenzio costringerci ad accettare la miseria dello sfruttamento. Cominciamo a pensare alla quantità di bisogni e di voglie che emergono in ogni momento della nostra giornata, cominciamo a considerare la totalità dei divieti che la società oppone ad ogni nostro desiderio. Contro tutto questo abbiamo imparato a stare assieme, uniti contro la tristezza di questa società, il mercato dei piaceri che si rende sempre più puro spettacolo dei propri riti: la spesa al sabato, il cinema la famiglia, la prestazione. FACCIAMO LA FESTA ALLE REPRESSIONI. Prendiamoci la piazza, liberiamo i desideri dalle galere del quotidiano. La piazza è il palcoscenico, si mette in scena la repressione, la si esorcizza, nel gesto. La piazza è il luogo fisico dell'incontro, subito dietro lo specchio, infranto, subito dopo le sbarre,

²²⁰ A/traverso, *Alice è il diavolo*, cit., pp. 78-79.

divelte. Portiamoci in piazza, portiamoci la nostra vita, rompendo la finzione della rappresentazione nel rito collettivo, oltre le colonne d'Ercole, sempre nella contraddizione fine/inizio.²²¹

Ritroviamo dunque tutti gli argomenti trattati finora: i desideri o la teoria dei bisogni (titolo di un libro di Agnes Heller,²²² che diviene formula topica per esprimere la rivoluzione declinata al presente), la critica alla società del controllo che si declina in società dello spettacolo, la critica alla miseria del quotidiano rappresentata dal consumo, dalla famiglia tradizionale e dal lavoro, l'appropriazione della piazza, il gesto potente di Artaud, l'attraversamento dello specchio, per passare dalla *mimesis* d'un'esistenza che altri hanno scelto per noi alla *poiesis* d'una vita nuova e collettiva. «Facciamo la festa alle repressioni» è lo slogan che condensa il messaggio sovversivo. Cardine di una strategia comunicativa che si vuole di massa e quintessenza della pratica di scrittura del movimento, lo slogan può formarsi seguendo diverse matrici: gli slogan al contrario rovesciano ironicamente le parole d'ordine della politica (come «più lavoro, meno salario» o «più baracche, meno case»); gli slogan corretti creano delle quasi-paranomasie con le parole degli slogan codificati (come «Potere dromedario» da «potere proletario» o «Godere operaio» da «Potere operaio»); gli slogan privi di senso che stravolgono il tono autoritario delle formule dei gruppi più militarizzati (come «Pipe ai pensionati, canne ai ragazzini, nuclei sconvolti clandestini»); gli slogan tratti dall'alterazione parodistica delle pubblicità («Or che bravo sono stato me ne torno al sindacato» che riprende un motivo di Carosello «Or che bravo sono stato posso fare anche il bucato»); e altri ancora: «I lama sono nel Tibet» (riferimento all'allora segretario della CGIL Luciano Lama, cacciato dagli studenti dell'Università di Roma occupata, dove si era presentato per un comizio nel febbraio '77), «Dopo Marx, aprile» (riferimento agli scontri di marzo).²²³ Salaris vede l'origine di questa pratica provocatoria nell'attività ludica surrealista, con: «le metafore sconcertanti», «il genere maleducato», «la scrittura automatica», «lo snobismo della follia», «le spiritosaggini non spiritose» e i

²²¹ Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo*, cit., p. 43.

²²² A. Heller, *Bedeutung und Funktion des Begriffs Bedürfnis im Denken von Karl Marx* (1974); trad. it. *La teoria dei bisogni in Marx*, Feltrinelli, Milano, 1974.

²²³ La catalogazione è stata fatta da Salaris, cfr. *Il movimento del Settantasette*, cit., p. 52.

proverbi surrealisti di Paul Éluard e Menjamin Péret («Gli elefanti sono contagiosi», «Quando un uovo rompe delle uova, è che esso non ama le frittate»). Ma l'unione di senso ludico e denuncia sociale-politica era già proprio del linguaggio con cui s'esprimeva il futurismo e il dadaismo tedesco (più politicizzato rispetto a quello svizzero, francese o americano).²²⁴

Ora, ancora da *Alice è il diavolo*, riportiamo un passo meta-riflessivo sulla scrittura, come ce ne sono molti, a mimare una scrittura che continuamente si parla addosso:

il rimosso, oggi, scrive ovunque. Scrive direttamente fuori, fuori dall'industria cinematografica, fuori dal testo e dall'ordine del linguaggio. Non è più la crisi per la morte del padre, ma per la morte di tutti i padri possibili, non scriviamo più del tradimento e della sua accettazione nell'ordine del rapporto, ma della fine di ogni rapporto nel quale il tradimento possa iscriversi.²²⁵

Evidente qui il riferimento alle tesi dell'*Anti-Edipe*, da concretizzare nella forma di testi che siano prodotti d'un inconscio liberato e che si pongano al di fuori del sistema psicoanalitico. Questa è la base di una produzione letteraria schizo-rivoluzionaria, che è stata descritta da Deleuze e Guattari come una scrittura:

qui parait d'autant plus difficile et intellectuelle aux intellectuels qu'elle est accessible aux débiles, aux analphabètes, aux schizos, épousant tout ce qui coule et ce qui recoupe, entrailles de miséricorde ignorant sens et but (l'expérience Artaud, l'expérience Burroughs). C'est ici que l'art accède à sa modernité authentique, qui consiste seulement à libérer ce qui était présent dans l'art de tout temps, mais qui était caché sous les buts et les objets fussent-ils esthétiques, sous les recodages ou les axiomatiques : le pur processus qui s'accomplit, et qui ne cesse d'être accompli en tant qu'il procède, l'art comme « expérimentation ».²²⁶

Dunque Artaud e Burroughs come esempi di scrittura schizo-rivoluzionaria. Di Artaud abbiamo parlato, a Burroughs abbiamo già accennato e risulta prezioso per il nostro discorso, personificando il crocicchio della pratica di scrittura

²²⁴ Cfr. *ivi*, p. 53.

²²⁵ Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo*, p. 54.

²²⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipe*, cit., pp. 444-445.

rivoluzionaria e di quella postmoderna. In particolare, la tecnica del *cut-up* – per quanto essa fosse già utilizzata dai dadaisti – lo pone come precursore formale cui guardano autori postmoderni tra i quali Pier Vittorio Tondelli. Il *cut-up* sembrerebbe infatti la traduzione tecnico-formale di uno dei principali presupposti del postmoderno, vale a dire l'accostamento di elementi lontani, il pastiche, il collage. Scrive Burroughs: «l'intero sublime concetto di furto totale è implicito nei *cut-ups* e nei montaggi».²²⁷ E ancora, per spiegarne le ragioni ermeneutiche:

la scrittura è ancora confinata nella camicia di forza sequenziale e figurativa del romanzo, una forma altrettanto arbitraria che il sonetto e altrettanto remota dai fatti reali della percezione e della coscienza umana quanto quella forma poetica del quindicesimo secolo. La coscienza è un *cut-up*; la vita è un *cut-up*. Ogni volta che andate giù per la strada o guardate fuori dalla finestra, il fluire della vostra coscienza è tagliato fuori da fattori a casaccio.²²⁸

Questa tecnica ha dunque un valore mimetico rispetto al reale che ci ricorda quanto Jameson diceva a proposito del possibile realismo postmoderno. Il fatto che la vita possa essere resa esteticamente in tal modo fa parte delle condizioni di possibilità della nostra epoca, per le ragioni che abbiamo visto, ma questo tipo di sensibilità non era estranea alla letteratura modernista, per la quale la resa mimetica del reale passava già attraverso la perdita dei nessi causali e delle gerarchie della rappresentazione (pensiamo a Eliot, Joyce, Woolf, ma anche, anticipandola, a Flaubert).

Tornando al passo tratto dall'*Anti-Ceipe*, vorremmo approfondirne la riflessione sul linguaggio «tanto più difficile e intellettuale agli intellettuali», intrecciandola all'analisi che fa Eco dello sbigottimento riscosso ai piani alti della cultura dalle pratiche linguistiche del movimento:

[...] quella cultura alta che capiva benissimo il linguaggio del soggetto diviso quando era parlato in laboratorio, non lo capisce più quando lo ritrova parlato dalla massa. In altre parole l'uomo di cultura prendeva in giro il borghese che al museo, di fronte a una donna con tre occhi o a un graffito senza forma, diceva «non capisco cosa rappresenta». Ora lo stesso uomo di cultura è di fronte a una generazione che si esprime elaborando donne con tre occhi e graffiti senza forma, e dice «non capisco

²²⁷ W. Burroughs, *Les Voleurs*, in Id., *La scrittura creativa*, SugarCo, Milano, 1981, p. 83 (volume che raccoglie otto saggi scritti da Burroughs per lo più tra il 1975 e il 1977).

²²⁸ W. Burroughs, *L'ultimo potlatch*, in Id., *La scrittura creativa*, cit., p. 33.

cosa vogliono dire». Ciò che gli pareva accettabile come utopia astratta, proposta di laboratorio, gli appare inaccettabile quando si presenta in carne e ossa.²²⁹

Tale lettura è tra l'altro complementare a quella che Eco stesso compie rispetto all'evoluzione del concetto di "spettacolo" durante gli anni Settanta, e in particolare subito dopo il '77: c'è una proliferazione di manifestazioni culturali in cui i contenuti della cultura alta incontrano la forma della festa collettiva. Il *revival* della prima è possibile «purché consenta anche degli incontri, delle esperienze in comune».²³⁰ Della penetrazione di cultura alta e bassa abbiamo già parlato come effetto della penetrazione capitalistica nel settore della cultura, per quanto tra i giovani del movimento assume un valore volontariamente trasgressivo, come lo era stato per le avanguardie che miscelavano le espressioni artistiche propriamente dette a «certe forme creative destinate al più largo pubblico, come la satira, la parodia, la sciarade, i rebus, le manifestazioni della spettacolarità popolare, dal circo al varietà».²³¹ Così i futuristi ammirano gli spettacoli di Petrolini, i surrealisti guardano al cinema di Chaplin e il movimento del Settantasette, nel gruppo dei "wowntoisti", a quello di Totò.²³² Tali referenti comici mettono in azione quella "funzione saltimbanco" di cui parlavamo, per sdoganare la norma attraverso l'equivoco, il bisticcio e il paradosso.

Quindi, se da una parte l'alto e il basso sono inevitabilmente amalgamati nella cultura di chi «ha imparato a vivere con la televisione e solo più tardi a leggere e a scrivere» – come constatava McLuhan rispetto ai giovani osservati durante il convegno contro le repressioni di settembre, e a cui faceva risalire l'urgenza d'azione e di creazione d'un'identità di gruppo –,²³³ dall'altra tale miscela si fa programmatica. Questa si presenta spesso nella forma dell'uso eterodosso dei referenti culturali,²³⁴ calati in un discorso che mima la lingua parlata – e la

²²⁹ U. Eco, *Il laboratorio in piazza* (1977), in Id., *Sette anni di desiderio*, cit., pp. 64-67: p. 66.

²³⁰ U. Eco, *Cultura come spettacolo* (1980), in Id., *Sette anni di desiderio*, cit., pp. 232-236: p. 235.

²³¹ C. Salaris, *Il movimento del Settantasette*, cit., p. 85.

²³² Cfr. *ivi*, p. 86.

²³³ M. McLuhan, *Sono andato a teatro per tre sere*, «L'Espresso», 2 ottobre 1977.

²³⁴ Ne fa una carrellata Caminiti, *Settantasette*, cit., pp. 52-53: «*Il movimento si sporcava tranquillamente le idee*. Proprio nell'intenzione di avventurarsi in nuovi territori di conoscenza, di scrollarsi di dosso tradizionalismi vieti, di riattraversare con freschezza le eredità della lotta, si accostavano Laing e Cooper con Engels, i filosofi francesi con le vecchie categorie tedesche, il pensiero della "Krisis" con le ipotesi keynesiane, Sorel con Gramsci, l'insurrezione con le case-

categoria di scrittura “parlata” tornerà di frequente nelle pagine che verranno sugli autori postmoderni – come a presupporre sempre la presenza d’un locutore e di un reagente diretto dell’enunciazione.

Costruire una tana come quella di Kafka

Deleuze e Guattari hanno più approfonditamente trattato delle caratteristiche proprie di una scrittura rivoluzionaria nel libro *Kafka. Pour une littérature mineure*. “Minore” è la connotazione del nuovo linguaggio di cui in *Alice è il diavolo* si leggono le proprietà: non procede «per metafore ma per metamorfosi»; rompe con la sintassi e non vi è alcun soggetto, «ma un concatenamento collettivo di enunciazioni»; non conosce separazione fra l’individuale e il politico, «la classe è linguaggio, il linguaggio è classe»; «è pura materia sonora», «grido che sfugge alla significazione».²³⁵ Se al testo “pulito” corrisponde una scrittura formalizzata, statica e sempre in ritardo sul processo reale, i testi del collettivo sono “sporchi”, perché in movimento, portatori del vissuto collettivizzato. A loro volta, Deleuze e Guattari definiscono la letteratura minore come «celle qu’une minorité fait dans une langue majeure»,²³⁶ esemplificata dall’opera di Kafka che scrive nel tedesco degli ebrei di Praga. I caratteri della letteratura minore sono tre – e vediamo come siano stati ripresi alla lettera in *Alice è il diavolo*: «la déterritorialisation de la langue, le branchement de l’individuel sur l’immédiat-politique, l’agencement collectif d’énonciation».²³⁷ Ciò implica che l’aggettivo “minore” si riferisca alle condizioni rivoluzionarie di qualunque letteratura che si ponga all’interno di quella che viene definita grande o stabilita. Ogni lingua, infatti, è «un habit d’Arlequin»²³⁸ che esprime diverse funzioni e diversi centri di potere a cui è legato ciò che può o che non può essere detto, ma proprio per questo anche di una

matte, i pre-marxismi alla Fourier con la Luxemburg, Weber con Foucault, Pazieri con Jung, il pensiero femminista con... *Una stagione felice*, in cui andavano a braccetto litigando fitto fitto Lenin e Dada, dove tutto era solo sfiorato, dilettantesco sfiorato e utilizzato per lottare. Fa sorridere – e nello stesso tempo addolora per il segno di incomprendimento – chi bacchettava il movimento dalla cattedra d’uno strumento analitico».

²³⁵ Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo*, cit., pp. 74-75.

²³⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1975, p. 29.

²³⁷ Ivi, p. 33.

²³⁸ Ivi, p. 48.

lingua maggiore si può fare un uso minore, come nel caso di «les cris-souffles» di Artaud, o «l'exclamatif au plus haut point» di Céline.²³⁹

Nello specifico, come deterritorializzare un linguaggio? In realtà, dicono Deleuze e Guattari, il linguaggio implica di per sé una deterritorializzazione, della bocca, della lingua e dei denti, che hanno la loro territorialità primitiva negli alimenti, mentre «parler, et surtout écrire, c'est jeûner».²⁴⁰ Ma il linguaggio compensa tale stato riterritorializzandosi nel senso, che attribuisce ai suoni una designazione o, inteso come senso figurato, in immagini e metafore. Nel tedesco di Praga di Kafka il suono non si riterritorializza, neutralizza il senso per farsi inflessione e accento. Nei *Diari* di Kafka si legge: «Je ne vis que de-ci de-là à l'intérieur d'un petit mot dans l'inflexion duquel je perds pour un instant ma tête inutile. [...] Ma manière de sentir s'apparente à celle du poisson».²⁴¹ Un modo per disarticolare il senso dalla parola consiste nella ripetizione – «Kafka raconte comment, enfant, il se répétait une expression du père pour la faire filer sur une ligne de non-sens: “fin de mois, fin de mois...”».²⁴² Come, prendendo a esempio la vista, Antoine Roquentin della *Nausée* che guardandosi lungamente allo specchio finisce per vedervi una scimmia: c'è una cifra deterritorializzante nella ripetizione, una possibilità di straniamento la quale, insegna Šklovskij, è quanto permette all'arte di «trasmettere l'impressione dell'oggetto, come “visione” e non come “riconoscimento”»,²⁴³ assicurandosi una durata nella nostra percezione, altrimenti annacquata da automatismi. Sulla stessa linea, Deleuze e Guattari scrivono «quand le sens est activement neutralisé: comme dit Wagenbach, “le mot règne en maître, il donne directement naissance à l'image”».²⁴⁴ In Kafka, l'immagine, la “visione”, giunge non per metafore ma per metamorfosi, che sono al centro dei racconti e servono a scongiurare la trappola della soggettività attraverso la sua sostituzione col concatenamento proprio del divenire-animale o con un soggetto trascendentale. Anche le lettere, in Kafka, sono interessanti per comprendere il processo di deterritorializzazione messo all'opera attraverso la

²³⁹ Ivi, p. 49.

²⁴⁰ Ivi, p. 36.

²⁴¹ F. Kafka, *Diari*, 20 agosto 1911; cit in G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka*, cit., p. 38.

²⁴² G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka*, cit., pp. 38-39.

²⁴³ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1965), Einaudi, Torino, 2003, pp. 73-94: p. 82.

²⁴⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka*, cit., p. 39.

scrittura: le lettere d'amore scongiurano il patto coniugale, deterritorializzano l'amore, e la *Lettera al padre* scongiura Edipo. Questo è possibile grazie alla dualità garantita da soggetto di enunciazione e soggetto d'enunciato: «*Faire une carte de Thèbes au lieu de jouer Sophocle, faire une topographie des obstacles au lieu de se battre contre un destin (substituer une destinataire au destin)*».²⁴⁵ Ciononostante la letteratura non deve essere rifugio separato, ma linea di fuga, «un rhizome, un terrier, oui, mais pas une tour d'ivoire»: «vivre et écrire, l'art et la vie, ne s'opposent que du point de vue d'une littérature majeure».²⁴⁶ Implicito nella scongiura del matrimonio è lo statuto del celibato – di cui Kafka stesso scrive «Nous sommes en dehors de la loi, personne ne le sait et pourtant chacun nous traite en conséquence» –²⁴⁷ che accomuna Kafka a un altro autore dalla scrittura deterritorializzante, Lewis Carroll, che a sua volta scrive lettere alle bambine che incontra, di cui si parla in *Alice disambientata*. Lettere d'innamoramento in cui l'innamorato si parla da solo, fa dono della propria immagine, garantendosi un distacco: «il racconto di Alice è un modo per seguirla nei suoi itinerari senza raggiungerla, come le lettere di Carroll seguono a distanza le bambine, mantenendo le distanze».²⁴⁸

Le lettere, il patto vampiresco che sanciscono, non riescono però a scongiurare i pericoli di una riedipizzazione, per quanto non ci si faccia riedipizzare per colpevolezza «mais par fatigue, par manque d'invention, par imprudence de ce qu'on a déchaîné».²⁴⁹ Anche qui il pensiero ci riporta alla fine del movimento, per l'incapacità di gestire quanto prodotto, per l'essere partiti su linee di fuga che non erano altro che la preconizzazione di un futuro – di edonismo e smaterializzazione dell'esistente – che gli si sarebbe poi rivoltato contro («la machine à écrire des lettres se retourne contre le mécanicien»)²⁵⁰.

²⁴⁵ Ivi, p. 58.

²⁴⁶ Ivi, p. 74.

²⁴⁷ F. Kafka; cit. ivi, p. 130.

²⁴⁸ Gruppo A/Dams, *Alice disambientata*, cit., p. 112.

²⁴⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka*, cit., p. 59.

²⁵⁰ *Ibidem*.

I.3.2 (Oltre) la rivoluzione di carta

Vorremmo ora creare un ponte tra il nostro discorso e quello compiuto da Laurent Jenny in *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, un excursus nella storia e nell'applicazione della metafora che lega scrittura e rivoluzione all'interno della letteratura francese.

[...] cette métaphore ne vient pas seule ni comme l'invention d'un auteur. Elle s'adosse à un discours plus ancien, un système métaphorique beaucoup plus vaste qu'elle, qui depuis la Renaissance associe la vie de Lettres à une communauté politique idéale et un peu vague, la «République des lettres», renvoyant à la fois à une Antiquité de rêve et à une démocratie encore à inventer.²⁵¹

In principio dunque la metafora investiva la creazione di una comunità nuova, connotata dall'idealismo ed elitarismo platonici, da cui progressivamente si è svincolata. Uno dei suoi padri moderni è Hugo, che sembra anticipare «l'érotisation surréaliste des mots qui “font l'amour” ou la prolétarianisation tel quelienne du signifiant mis au “travail”». ²⁵² Surrealisti e telqueliani sono altri soggetti che hanno praticato l'idea di una letteratura rivoluzionaria. «La Révolution Surréaliste» è il nome della rivista fondata nel 1924, tra gli altri, da Breton e Aragon, che però non offre, dice Jenny, alcun contenuto veramente politico, nonostante vi si legga di essere «à la veille d'une Révolution». È infatti l'imminenza della rivoluzione più che il suo compimento ad essere importante per i suoi redattori, perché funzionale a giustificare la poetica surrealista stessa, che s'informa in un mondo sospeso, fatto di segni:

L'imminence surréaliste transmue le monde en espace augural, en forêt de signes, en rivage des Syrtes... à demain la révolution, la révolution sera toujours pour demain. Elle sera toujours aussi imprévisible et incontrôlable, soudaine et totale. Mais surtout promise et suspendue.²⁵³

Nota Jenny inoltre come siano gli stessi presupposti enunciati nel Manifesto surrealista a implicare l'impossibilità di un'azione concreta: il sogno come mezzo risolutivo dei problemi della vita, l'identità di pratica surrealista e automatismo, il

²⁵¹ L. Jenny, *Je suis la révolution*, cit., p. 6.

²⁵² Ivi, p. 39.

²⁵³ Ivi, p. 66.

principio di irresponsabilità rispetto ai propri testi e alle proprie azioni. Anche Artaud, punto di riferimento del movimento, al momento della sua affiliazione al surrealismo condivide con esso, rispetto alla rivoluzione, un disinteresse sociale e materiale di cambiamento, risolvendola interamente nella pratica surrealista.²⁵⁴ Questo è giustificato da una sorta di “materialismo onirico” che, come il materialismo storico, implica un destino di emancipazione. L’inconscio sarebbe una forma di proletariato pulsionale, represso tanto quanto il proletariato sociale, entrambi condividono infatti la stessa funzione politica, quella di minacciare l’ordine sociale borghese e portare avanti la causa rivoluzionaria. Se tutte le espressioni dell’inconscio hanno una portata sovversiva, ne risulta che la scrittura automatica è intrinsecamente rivoluzionaria (ritroviamo qui l’assunto dell’*Anti-Edipe*, l’inconscio come fabbrica produttrice di concatenazione di desideri).²⁵⁵

Ma è in *Tel Quel* che Jenny vede l’ultimo baluardo francese della “révolution poétique”, e se i surrealisti avevano come referente la rivoluzione del 1789 e la rivoluzione d’ottobre, *Tel quel* si rivolge alla rivoluzione culturale maoista. Per i telqueliani la rivoluzione riposa nella teoria e nella scrittura, una scrittura intesa né in senso rappresentativo né espressivo, ma didattico, secondo il sillogismo per cui scrivere è conoscere e conoscere è agire, dunque scrivere è l’azione più puramente rivoluzionaria. «Dans *Écriture et révolution*, Sollers se réfère d’ailleurs explicitement à Althusser et à la thèse selon laquelle la théorie est “une forme spécifique de la pratique”»²⁵⁶ e «tout comme il suffisait aux surréalistes de rêver pour “travailler”, il suffira aux membres de *Tel Quel* d’“écrire” pour participer à la révolution».²⁵⁷

Per quanto il contesto epistemologico sia cambiato – non esisteva, ad esempio, una linguistica surrealista – entrambi si pongono sullo stesso orizzonte teorico che cerca di sintetizzare letteratura, psicoanalisi e marxismo in una pratica

²⁵⁴ «[...] déclaration encore purement surréaliste du “27 janvier 1925” [...] : [...] on reconnaît le style et les préoccupations d’Artaud [...] On en retiendra que la révolution envisagée n’a rien de social ni de matériel : elle ne prétend “rien changer aux mœurs” et se veut totalement désintéressée – c’est-à-dire au-dessus de tout enjeu matériel. D’emblée elle se place sur le plane de l’esprit et dans la perspective de son propre échec, même si cet échec s’accompagne de menaces de violences envers la société. Quoi qu’il en soit, la révolution ainsi conçue est l’expression même du surréalisme et presque sa seule manifestation événementielle pensable». Ivi, pp. 88-89

²⁵⁵ Cfr. ivi, pp. 103-106.

²⁵⁶ Ivi, p. 182.

²⁵⁷ Ivi, p. 184.

rivoluzionaria.²⁵⁸ Ma, in ultima analisi, potremmo dire che la postura di telqueliani e surrealisti rispetto alla rivoluzione riproduca quella di Kafka rispetto all'amore attraverso le lettere: lasciare al soggetto dell'enunciato la responsabilità dell'azione. O ancora, utilizzando un'altra immagine: affidare la rivoluzione al linguaggio sembra l'illusione d'un nuovo Münchhausen, che cerca di uscire dal pantano del mondo tirandosi per i capelli.

Nel libro *La barca dell'amore s'è spezzata* Berardi ripercorre la storia della separazione tra scrittura e processo reale di trasformazione nel corso del Novecento attraverso le sue avanguardie, per giungere alla conclusione che i tempi sono maturi alla loro riconciliazione, riconoscendone come possibile fautore il movimento creativo del Settantasette e Radio Alice in particolare.

Anche Berardi prende le mosse dai terreni liberati dalle due grandi rivoluzioni teoriche della modernità: quella del materialismo storico e quella della psicoanalisi – Marx da una parte, Freud dall'altra – che hanno rispettivamente slegato i processi materiali della storia dall'occultamento dell'ideologia e la pulsione sessuale nell'individuo. Berardi è alla ricerca di figure che sono state in grado di raccogliere il bagaglio di entrambe le “scoperte” (di queste due Americhe, dei bisogni materiali e dei bisogni inconsci), un bagaglio che implica la concezione dell'opera letteraria quale specchio della società in cui vive il suo autore, per come è definita dai suoi mezzi di produzione. Per cui se il neorealismo degli anni Cinquanta si colloca all'interno d'un sistema pre-tayloriano in cui il lavoro operaio prevedeva un *savoir faire*, una qualificazione specifica che rendeva evidente l'utilità del suo ruolo, lo stesso principio attivo era proprio del lavoro letterario, che credeva nel valore sociale del proprio messaggio.²⁵⁹ Questa fiducia viene meno con gli anni Sessanta, le cui avanguardie hanno esperito la nuova funzione della letteratura, quale prodotto d'un soggetto proletarizzato. Così Tel Quel demistifica il testo come modo di produzione, però lo necrotizza in pura teoria e ne occulta il soggetto. Invece, secondo Berardi, sarebbe proprio la scrittura, in nome della contraddizione vigente tra codice linguistico e desiderio del soggetto, a essere il campo privilegiato dove trovare una terza via che, facendo

²⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 191.

²⁵⁹ Cfr. F. Berardi, *La barca dell'amore s'è spezzata*, cit., pp. 109-110.

del linguaggio una funzione operativa di cambiamento, ricomponga trasversalmente il soggetto come flusso di desiderio.

Se le avanguardie storiche hanno sentito la drammaticità della separatezza tra arte e vita senza però superarla, l'avanguardia formalista degli anni Sessanta naturalizza tale separatezza e sottopone un altro problema, quello del lavoro intellettuale come interno alla produzione industriale. Il trasversalismo vuole fare proprie entrambe le consapevolezze e si definisce come la «forma teorica che interpreta il percorso pratico della scrittura-creatività-sovversione».²⁶⁰ L'orizzontalità cui rimanda è la stessa propria dell'immagine del "rizoma", metafora coniata da Deleuze e Guattari – che fa riferimento ai particolari fusti di piante erbacee che si espandono in maniera opposta alla verticalità tipica dell'immaginario arboreo – che si applica non solo alla natura dei discorsi ma anche a quella delle strutture sociali, in primis di movimento, da pensare sempre in maniera reticolare e non gerarchizzata.

Al trasversalismo corrisponde una pratica di scrittura detta "mao-dadaista", una formula che vuole mettere insieme «lo spirito provocatorio dei dadaisti e lo spirito della rivoluzione culturale»,²⁶¹ la quale al contrario della rivoluzione russa aveva portato alla luce il problema per cui «la lotta di classe non finisce con la presa formale del potere da parte della classe operaia e del suo Partito».²⁶² Per quanto Mao rappresentasse per il movimento creativo bolognese più che altro un'immagine pop – «il nostro rapporto con il maoismo (e particolarmente con la figura di Mao Tze Tung) è sempre stato molto superficiale e ironico» –²⁶³ lontana dal maoismo dogmatico dei marxisti-leninisti, come voleva sottolineare il suo accostamento al dadaismo. Inoltre ancora non era venuta alla luce la drammatica verità storica della rivoluzione culturale, che si scoprì qualche anno più tardi.

Quindi, ricapitolando, si individua la scrittura come interna al processo di produzione e a partire da questo contesto la si deterritorializza, si mette in scena la deliranza del sistema dall'interno, si creano cortocircuiti. Anche esperienze di scrittura sperimentale degli anni Sessanta hanno creato cortocircuiti: come la

²⁶⁰ Collettivo A/traverso, *Scrittura trasversale e fine dell'istituzione letteraria*, «A/traverso», giugno 1976.

²⁶¹ F. Berardi, *Postfazione*, cit., p. 165.

²⁶² F. Berardi, *La barca dell'amore s'è spezzata*, cit., p. 131.

²⁶³ F. Berardi, *Postfazione*, cit., p. 165.

neoavanguardia, dal punto di vista del linguaggio, ma non riusciva a uscire dal terreno dell'arte, o come, dal punto di vista del soggetto scrivente, la "letteratura selvaggia" degli operai, che però pur appropriandosi del mezzo di produzione del testo non lo riusciva a trasformare. Per aggiungere questo tassello, non basta che il testo venga prodotto all'interno di un processo reale di trasformazione, che parta cioè da individui che si pongono dentro il cambiamento con volontà rivoluzionaria, ma è necessario che questo testo circoli, diventi forma di vita che influenzi i comportamenti. Baudrillard, che sembra comprendere più radicalmente le implicazioni del "semiocapitale", cioè dell'integrazione di semiosi ed economia, sottolinea l'influenza che la struttura (organizzativa, tecnologica, relazionale) del medium ha non solo sulle modalità di comunicazione ma sul messaggio stesso: le intenzioni con cui un attore sociale usa un mezzo di comunicazione non è l'unico aspetto che definisce gli effetti della comunicazione, che dipende anche dalle modalità relazionali che esso mette in gioco.²⁶⁴

La scrittura trasversale coinvolge infatti anche la circolazione e gli strumenti di produzione del testo e si realizza, nel caso del movimento creativo, attraverso la radio: «l'iscrizione reciproca di scrittura e movimento ha qui trovato uno strumento materiale».²⁶⁵ La radio, insieme alle telefonate in diretta, realizza il linguaggio come processo dinamico. Essa infatti diffonde il testo prodotto *dal* movimento e riceve una retroazione, ché il messaggio lanciato *nel* movimento si fa mezzo di riconoscimento e fautore di comportamenti condivisi e come tale torna indietro: da linguaggio sovversivo a sovversione reale. Facendo riferimento alla giornata del 12 marzo, quando a Bologna scendono in strada 10.000 giovani, Radio Alice – scrive Berardi – ha messo in atto «il primo esempio, forse, nella storia della scrittura artistica, letteraria, poetica, informativa, di una interazione fra pratica trasformativa e comunicazione in situazione».²⁶⁶

L'affinamento di questa arma semiotica non ha però portato a risolvere «il problema del modo in cui si produce il necessario alla vita [che] è rimasto fuori dalla visione dei proletarizzati, come un gigantesco non-detto», che già nel '78 esplose, come abbiamo visto. L'obiettivo che di nuovo Berardi si pone a

²⁶⁴ Cfr. *ivi*, pp. 162-163.

²⁶⁵ F. Berardi, *La barca dell'amore s'è spezzata*, cit., p. 160.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 172.

quest'altezza è «trasformare i luoghi di collettivizzazione in laboratori di produzione senza lavoro»²⁶⁷ e fare della poesia un mezzo per creare questo sistema liberato.

Si annuncia qui quel che sarà l'evoluzione dell'economia e della società in cui siamo immersi oggi, vale a dire quella in cui vige un'economia astratta – che ha fatto della finanza la sua regina – e una produzione di massa di segni. Con la terminologia usata da Debord nei *Commentaires sur la Société du Spectacle*, potremmo dire che la forma assunta dalla società a partire dagli anni Ottanta è quella dello «spectaculaire intégré», che condensa i due tipi di potere spettacolare individuati nell'opera del '67 (a seconda che si trattasse di paesi sotto un controllo totalitario o paesi democratici), vale a dire quello *concentré*, perché «le centre directeur en est maintenant devenu occulte», e quello *diffus*, che «l'influence spectaculaire n'avait jamais marqué à ce point la presque totalité des conduites et des objets qui sont produits socialement».²⁶⁸ Tale aspetto s'è radicalizzato nel momento in cui, con l'appropriazione di massa dei mezzi di comunicazione, si sono moltiplicati i luoghi astratti dello spettacolo, portando tale conquista nella direzione opposta a quella auspicata dal movimento, vale a dire di una chiusura solipsistica, il cui risultato sono una miriade di io in vetrina.

²⁶⁷ Ivi, p. 174.

²⁶⁸ G. Debord, *Commentaires sur la Société du Spectacle* (1988), suivi de la Préface à la quatrième édition italienne de *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p. 12.

II. I figli del re di Serendippo

Chi dunque ci ha volto all'indietro, così che
qualunque cosa si faccia, siamo nell'atteggiamento
di uno che se ne sta andando? Come chi,
giunto all'ultima collina che gli rivela ancora una
[volta
l'intera vallata, si gira, si ferma, indugia –,
così viviamo noi e stiamo sempre prendendo
[commiato.
(R.M. Rilke, *Ottava elegia*, in Id., *Elegie duinesi*)

In questo secondo capitolo sposteremo l'analisi dai giovani settantasettini bolognesi ai loro professori universitari, le cui linee di ricerca permettono di ricostruire l'orizzonte critico proprio degli anni Settanta, lo stesso che si ribalta in terreno fertile per le teorie del movimento. Per delinearlo utilizzeremo due direttrici concettuali: l'archeologia e la cultura popolare. La prima direttrice investe personalità che si concentrano intorno al progetto di una rivista, di cui «Alì Babà» era uno dei nomi potenziali, e includono Gianni Celati, Guido Neri, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri, ma anche (fuori dal nostro contesto topografico) Italo Calvino; la seconda chiamerà in causa le ricerche di Celati, Ginzburg, Piero Camporesi e Giuliano Scabia.

Quali sono le condizioni epistemologiche da cui questi autori partono? E come si pongono rispetto alla domanda kantiana «Was ist Aufklärung?», che diventa per Foucault la sineddoche di un'indagine sul presente?¹ Vorremmo provare a dare risposta a queste domande, nell'interesse di mostrare come i discorsi fatti dagli studenti settantasettini siano in parte rielaborazione delle idee d'un laboratorio intellettuale che voleva farsi proposta alternativa con ricadute pratiche sul presente, che passasse dal linguaggio, dalla letteratura o dal concetto di Carnevale.

¹ Cfr. M. Foucault, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, in *Magazine littéraire*, n° 207, mai 1984, pp. 35-39. Ora in M. Foucault., *Dits et écrit 1954-1988*, Gallimard, Paris, 1994, t. IV (1980-1988), pp. 679-688.

II.1 L'archeologia

II.1.1 L'archivista e l'agrimensore

È ne *Les Mots et les Choses* (1966) che Foucault inizia a mettere a punto la sua idea d'archeologia quale storia delle episteme, delle possibilità di sviluppo della conoscenza in una certa epoca, o altrimenti detto de «l'expérience nue de l'ordre et de ses modes d'être»² all'interno di una cultura, antecedente alle parole, alle percezioni e ai gesti che la caratterizzano. Possiamo rendere questo ordine con la metafora spaziale di una stanza nella quale gli oggetti sono posti e raggruppati in un certo modo, secondo una coerenza per nulla necessaria e, in un altro momento (in un'altra epoca), impensata: perché, si chiede Foucault, l'*ombrello* e la *macchina da cucire sulla tavola operatoria*?³ Per rispondere a una domanda del genere l'uso dell'archeologia è inteso non come uno scavo nel passato che giunga alla ricostruzione "epidermica" (lineare o storica) di tale ordine, bensì uno scavo *al di sotto* delle idee che a esso hanno portato. Non si tratta neanche della riesumazione di qualcosa d'arcaico, precedente a ciò che può essere oggetto di storia, infatti «si j'employais ce mot d'archéologie – dice in un'intervista del 1983 – que je n'emploie plus maintenant, c'est pour dire que le type d'analyse que je faisais était décalé, non pas dans le temps, mais par le niveau où il se situe».⁴ L'episteme cui l'archeologia giunge può essere vista come il modo in cui, in una data epoca, si articolano e sovrappongono l'insieme di conoscenze che permettono di scoprire il senso dei segni e l'insieme di conoscenze che portano a stabilire cosa è segno e cosa non lo è, la combinazione cioè di ermeneutica e semiologia.⁵ Due sono le rotture epistemiche che Foucault individua nella ricerca archeologica de *Les Mots et les Choses*: una verso la metà del XVII secolo e l'altra agli inizi del XIX secolo, delimitando così l'età classica e l'inizio dell'età

² M. Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966, p. 13.

³ Rif. a Le Compte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris et Bruxelles, 1874, p. 290, (su <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15247774/f13.item>): «[...] et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!». Cfr. M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, cit., p. 8.

⁴ M. Foucault, *Structuralisme et poststructuralisme*, cit., p. 443.

⁵ Cfr. G. Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, in E. Melandri, *La linea e il circolo* (1968), Quodlibet, Macerata, 2004, pp. XI-XXXV: p. XXXII.

moderna. Per quanto possa sembrare plausibile tracciare una linea continua che parta dal Rinascimento fino ai nostri giorni, su cui si muove la *ratio* europea, e che sarebbe avallata da una costante di temi e idee, questo è per Foucault solo un effetto di superficie, ché a livello archeologico quell'ordine di cui fa vece l'episteme, l'ordine con cui le cose sono organizzate in sapere, è invece radicalmente cambiato all'altezza del XIX secolo. In particolare, nel passaggio dall'età classica all'età moderna, «la théorie de la représentation disparaît comme fondement général de tous les ordres possibles» e «une historicité profonde pénètre au cœur des choses, les isole et les définit dans leur cohérence propre», lo stesso linguaggio si storicizza, perdendo il proprio posto privilegiato di «tableau spontané et quadrillage premier des choses», di «relais indispensable entre la représentation et les êtres». ⁶ All'interno di questa cornice, l'uomo entra per la prima volta nel campo del sapere occidentale, ponendo così il problema della riflessività del sapere: come si può, cioè, dire la verità su un soggetto che coincide con se stesso – sebbene non necessariamente in tutte le sue manifestazioni – come fare a capire che quest'uomo non inganni neanche se stesso rispetto alla propria natura? Il riproporsi di tale problematicità è la costante della ricerca di Foucault da *Histoire de la folie* (1961) a *Histoire de la sexualité* (1976, 1984). ⁷

Due anni dopo l'uscita di *Les Mots et les Choses* e un anno prima dell'*Archéologie du savoir* (1969) – anticipato in una nota al libro precedente, dove Foucault rinvia a un'opera prossima «les problèmes de méthode posés par une telle “archéologie”» – ⁸ Enzo Melandri, allora professore di Filosofia all'Università di Bologna, pubblica *La linea e il circolo*: come recita il sottotitolo, *uno studio logico-filosofico sull'analogia*. L'analogia qui, nelle oltre ottocento pagine del libro, non viene in realtà mai definita, vi se ne fa piuttosto una teoria degli usi, o dei “luoghi naturali” in cui tradizionalmente si fa appello a essa, eleggendola a specola dalla quale guardare alla filosofia occidentale, ridirne il già

⁶ M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, cit., p. 14.

⁷ Cfr. M. Foucault, *Structuralisme et poststructuralisme*, cit., pp. 442-443.

⁸ M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, cit., note 1, p. 13.

detto ma con la «pretesa di interpretare da capo tutto quanto».⁹ Ci interessa qui perché il metodo con cui Melandri opera questa riformulazione è da lui definito *archeologico*, pensando oltre e prima che a Foucault (e Ricœur, citati all’inizio del libro), a Kant, cui il concetto di archeologia filosofica va fatto risalire, inteso come storia filosofica della filosofia, i cui fatti sono tratti direttamente dalla natura della ragione umana.¹⁰ Il lume kantiano porta Melandri a vedere nell’archeologia «un ibrido di trascendentale e fenomenologia»¹¹ e sulla base di esso legge l’operazione archeologica di Foucault e Ricœur. Di Foucault abbiamo già detto, vorremmo però integrare il suo discorso con l’interpretazione che ne dà Melandri in due articoli dedicati a *Les Mots et les Choses*. La mediazione di Kant è evidente nel commento del 1967, in cui scrive: cercando i codici e le matrici di fondo di una cultura, Foucault non fa ricorso a un codice altro, a un meta-linguaggio, ma cerca attraverso l’indagine archeologica di «rendere l’esplicazione del fenomeno immanente alla sua descrizione», al fine di trovare una «matrice paradigmatica, insieme concreta e trascendentale, che ha la funzione di dare forma, regola e norma a un contenuto».¹² Tale matrice si chiarifica meglio nell’articolo del 1970, dove Melandri parla d’un concetto centrale in Foucault, perché funzionale al rapporto tra ermeneutica e semiologia, ma non esplicitamente definito, la segnatura. Questa è «una specie di segno nel segno; è quell’indice che, nel contesto di una semiologia data, rimanda univocamente a una data interpretazione».¹³ L’archeologia si propone di reperire indici siffatti, vettori ermeneutici o chiavi di volta immanenti al segno che lo piegano necessariamente a un’interpretazione, ma senza passare attraverso la semantica.¹⁴ Vorremmo qui

⁹ E. Melandri, *La linea e il circolo*, cit., p. 5 (una versione tagliata del primo capitolo del libro, *L’archeologia*, si trova in I. Calvino et al., «Alì Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di M. Barenghi e M. Belpoliti, «Riga», 14, Marcos y Marcos, Milano, 1998, pp. 282-301).

¹⁰ Cfr. G. Agamben, *Archeologia di un’archeologia*, cit., pp. XVIII-XIX. Melandri, nota Agamben, non fa mai menzione dell’archeologia filosofica kantiana in questo libro, ma, come testimonia Celati nella nota al suo saggio *Il bazar archeologico*, è stato Melandri a introdurlo all’archeologia proprio attraverso la mediazione di Kant.

¹¹ Ivi, p. XIX.

¹² E. Melandri, *Michel Foucault: l’epistemologia delle scienze umane*, «Lingua e stile», II, 1967, pp. 78, 96.

¹³ E. Melandri, *Note in margine all’“episteme” di Foucault*, «Lingua e stile»; V, 1970, p. 147.

¹⁴ «L’archeologia è, in questo senso, la scienza delle “segnature”»: essa coglie nell’oggetto questo eccesso del segno su se stesso, questo indice che, *nel* segno – cioè senza trapassare nel semantico – rimanda al di là di esso verso l’ermeneutica. Proprio in quanto contiene questo indice e questa segnatura – in quanto, cioè, si situa al limite fra il regime della semantica e quello della

notare a margine – perché chiamiamo in causa termini e figure sui cui torneremo nel paragrafo successivo – che i presupposti dell’archeologia sono tanto lontani dalla deriva decostruzionista quanto vicini, ci sembra, a quelli della semiotica di Eco, vale a dire alle “linee di resistenza” che garantiscono la validità del gesto interpretativo (per quanto con linea di resistenza si ribalti in negativo il concetto di indice, ne risulta comunque la certezza dell’approdo a un certo campo ermeneutico).

Per quanto riguarda Ricœur, in un saggio del 1965 su Freud, anche lui dedica un capitolo all’archeologia, applicata all’interpretazione psicoanalitica del soggetto e della cultura. L’archeologia del soggetto parte dal presupposto per cui il desiderio, in Freud, è sempre desiderio indistruttibile di una scena infantile, rispetto al quale la coscienza non può che essere in ritardo. La realizzazione del desiderio è dunque sempre regressione, sul modello del sogno, e i modi con cui il soggetto cerca di sostituire la realtà al desiderio passano per la rimozione. Lo stesso meccanismo viene applicato alla cultura in cui c’è sempre restaurazione del vecchio sotto i tratti del nuovo: è la ripetizione del principio di piacere ad affermarsi di volta in volta sotto le spoglie di nuove sublimazioni, razionalizzazioni o idealizzazioni.¹⁵ Per la propria archeologia Melandri coniuga il concetto di regressione freudiana con quello di storia critica di Nietzsche (cui guarda anche Foucault),¹⁶ che «giudica e condanna» il passato per liberare l’uomo dall’angustia presente. Scrive Melandri, la storia critica:

deve ripercorrere in senso inverso la reale “genealogia” degli eventi di cui si occupa. La divisione che si è venuta a stabilire tra storiografia (*historia rerum gestarum*) e storia reale (*res gestae*) è molto simile a quella che da sempre sussiste fra conscio (*Bw* e *Vbw*) e inconscio (*Ubw*) secondo Freud. Perciò la storia critica ha la funzione di una terapia mirante al recupero dell’inconscio inteso come “rimosso” storico. Ricœur e Foucault, come si è detto, chiamano “archeologico” questo procedimento. Esso consiste nel risalire la genealogia finché si giunga a monte della biforcazione in conscio e inconscio del fenomeno in questione. Solo se si riesce a raggiungere quel punto la sindrome patologica rivela il suo reale significato. Si tratta

semiotica – l’oggetto archeologico può presentarsi nella forma dell’estraniamento e dello spaesamento, che tanto affascinavano i surrealisti e Celati». G. Agamben, *Archeologia di un’archeologia*, cit., p. XXXIII.

¹⁵ Cfr. P. Ricœur, *De l’interprétation. Essai sur Freud*, Seuil, Paris, 1965, pp. 431-432 ; cit. in G. Agamben, *Archeologia di un’archeologia*, cit., p. XX.

¹⁶ Cfr. M. Foucault, *Structuralisme et poststructuralisme*, cit., p. 436.

dunque di una *regressione*: non però all'inconscio come tale, bensì a ciò che lo ha reso inconscio – nel senso dinamico di rimosso.¹⁷

Il fine dell'operazione di Melandri è un fine pratico, essendo ogni teoria la risposta a una presa di coscienza che è sempre sintomo di qualcosa, perché è sempre dalla percezione di una problematicità che iniziamo a *vedere* – come per la prima volta – e interrogare l'ordine delle cose. Se «ci accorgiamo di avere un corpo, nel senso pregnante, occlusivo, oneroso della corporeità, solo quando esso o una sua parte non funziona a dovere», così la teoria nasce dalla consapevolezza d'una disfunzione su cui dovrebbe agire terapeuticamente, arrivando a «eliminare la sua stessa ragion d'essere, di sussistere come “teoria”». ¹⁸ Per giungere alla propria dissoluzione, la teoria che si propone Melandri deve assumere la forma di una “storia critica” che risale il passato *a réculons*,¹⁹ facendo cioè esercizio di regressione, cui, al contrario di Ricœur, Melandri può guardare con fiducia perché vi innesta la complementare funzione archeologica, che è il reciproco della razionalizzazione. Infatti «l'archeologia è subliminale, passa sotto la soglia discriminante storiografia e storia, conscio e inconscio, razionalizzato e irrazionale» e, come tutto quanto è subliminale, «si fonda sul principio di analogia e non su quello di identità e differenza». ²⁰ Ma non bisogna farsi ingannare dalla metafora spaziale, chiarisce Agamben, infatti il gesto subliminale agisce sulle coppie dicotomiche come un taglio temporale che trova nel presente il medio analogico degli estremi di questa scissione. ²¹ La regressione archeologica, infatti è «l'unica via d'accesso al presente», ²² come se – seguendo un'ulteriore metafora, che guarda al fenomeno di parallasse, grazie al quale, ad esempio, in astrofisica si calcola la distanza delle stelle rispetto alla Terra – i termini oppositivi cui giunge diventassero i due punti di vista dai quali è possibile comprendere (dove si colloca) il nostro presente. Il punto non è porsi da un lato o dall'altro della scissione, in uno stato arcaico o a venire, ma constatare e abitare la stessa per trovare – per dirla in termini deleuziani – una via di fuga: «il terzo analogico

¹⁷ E. Melandri, *La linea e il circolo*, cit., p. 65-66.

¹⁸ Ivi, p. 12.

¹⁹ «Come osservava Valéry, *nous entrons dans l'avenir à reculons* (*Discours de l'histoire*, 1932): per capire il passato dovremmo parimenti risalirlo *à reculons*». Ivi, p. 67.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. G. Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, cit., p. XXIII.

²² *Ibidem*.

emerge subliminarmente nella scissione come la sua trasgressione dipolare, che apre una via di uscita tra gli estremi». ²³ Dunque l'analogia come possibilità d'uscire da una dialettica bloccata, che infatti ne rappresenta il contraltare, per cui:

se ontologia, inconscio e rimosso sono ermeneuticamente dei sinonimi, tanto la comprensione quanto il recupero di questo stato di cose reificato, dimenticato e esteriorizzato non può non esigere un feed-back archeologico. In questo senso l'archeologia è il primo e il più importante luogo naturale dell'analogia. Esso riassume infatti tutti gli altri. ²⁴

La linea e il circolo rappresenta, secondo l'analisi di Agamben, la riflessione complementare all'*Archéologie* foucaultiana che uscirà l'anno successivo: «fondando l'archeologia sugli enunciati (cioè, non sul detto di un discorso, ma sul suo puro aver-luogo), Foucault le fornisce per così dire il paradigma ontologico; Melandri, fondando l'archeologia sull'analogia, le fornisce la “logica” di cui aveva bisogno». ²⁵ Metaforicamente, la differenza tra i due filosofi può essere restituita con le immagini, per Foucault, di un “nuovo archivista”, secondo una definizione di Deleuze, che organizza l'archivio della cultura a partire da un nuovo metodo di catalogazione basato sugli enunciati, e per Melandri, di un “nuovo agrimensore”, definizione di Agamben, «che ridisegna il catasto della *terra philosophica* non secondo nuovi tagli e nuovi confini, ma aprendo fra questi delle nuove vie di fuga». ²⁶

II.1.2 «Alì Babà»

All'archeologia (melandriana più che foucaultiana) ²⁷ come possibile via di fuga per la letteratura guarda un gruppo di intellettuali che a partire dal 1968 discutono della nascita d'una possibile rivista – *Alì Babà* era uno dei nomi possibili – costituito da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri, cui dal 1971 s'aggiungono Carlo Ginzburg e Melandri stesso. Gli scambi intorno alla rivista si spengono nel 1972 senza che questa avesse mai preso vita, ma Mario Barenghi e

²³ *Ibidem.*

²⁴ E. Melandri, *La linea e il circolo*, cit., p. 70.

²⁵ G. Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, cit., p. XXIV.

²⁶ *Ivi*, p. XVI.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. XXXI.

Marco Belpoliti hanno raccolto i protocolli, le riflessioni e le lettere che la riguardano in un editoriale della rivista «Riga».

In realtà l'interesse "archeologico" non nasce insieme all'idea di rivista, ma si sviluppa nel biennio 1971-1972, con l'ingresso dei due nuovi interlocutori; prima, le riflessioni intorno alla letteratura erano piuttosto legate ai grandi sistemi costruiti da Northrop Frye, Bachtin e Lévi-Strauss. Riassumiamo le proposte di questa prima fase facendo appello al *Protocollo* redatto da Celati in seguito a un incontro con Calvino e Neri tenutosi a Bologna nel 1968.

Il Protocollo del 1968

Innanzitutto, le ragioni che hanno portato alla volontà di aprire un nuovo campo di ricerca letteraria dipendono dalla presa d'atto d'un malessere – per fare eco a quanto detto della filosofia melandriana – i cui sintomi risuonano nel vuoto lasciato dalla mancata interazione del discorso letterario con quello politico. La percezione di tale assenza è tanto più acuta quanto posta all'interno d'un contesto come quello sessantottino in cui una dimensione viva di lotta esiste, ma non è accompagnata dalla sua rielaborazione in proposta letteraria alternativa. La neoavanguardia ha esaurito le proprie (limitate, a detta di Celati) risorse e i letterati, al massimo, parlano *anche* di politica; d'altra parte, gli studenti che promuovono "l'immaginazione al potere" non chiedono nulla all'immaginazione letteraria, almeno in Italia – e questo, abbiamo visto, è un punto di radicale differenza con il movimento del Settantasette. Di fronte a tale stato di cose, «diviene necessaria – scrive Celati – la ridefinizione della letteratura come luogo di significati e di forme che non valgono solo per la letteratura; con altri termini: come luogo dei fondamenti mitici dell'operare umano». ²⁸ Da Lévi-Strauss in particolare si trae la fondamentale concezione del mito, in quanto «funzione di denominatore comune delle esigenze che la prassi promuove», «energetica primaria che pervade non solo il discorso letterario, ma anche quello politico ed ogni forma di discorso umano, compreso quello scientifico». ²⁹ Cellula narrativa in espansione, brodo primordiale in cui ogni pratica umana ha trovato la propria

²⁸ G. Celati, *Protocollo d'una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri*, in «*Ali Babà*», cit., pp. 57-71: pp. 57-58.

²⁹ Ivi, p. 58.

rappresentazione primaria. Ci colpisce poi l'uso ripetuto da parte di Celati di quella parola, la cui connotazione politica c'è ormai familiare e che sarà sulla bocca di tutti il decennio successivo: *desiderio*. Il desiderio è quanto mette in comunicazione il mito con la politica, infatti – e qui risuonano *à reculons* i discorsi di poi:

Ciò che si propone è la poetica del discorso umano. [...] la riproposta di un discorso umano che non occulti i suoi fondamenti mitici e la sua vocazione mitopoietica, e usi gli uni e l'altra responsabilmente come energetica del desiderio, come prefigurazione del desiderio realizzato, come aggressione alla dimensione infernale in cui si vive, diviene automaticamente politica.³⁰

Ogni discorso umano è dunque ricondotto a una matrice mitopoietica, quindi a una letterarietà intrinseca, di qui l'interesse anche per discorsi non squisitamente letterari, ma che siano capaci di liberare le latenze occultate che portano con sé.³¹

Altra spinta all'apertura d'un nuovo spazio di ricerca viene dall'esterno, dalla vivacità degli studi sulle scienze umane proveniente dalla Francia e dall'America degli anni Sessanta, rispetto ai quali si registra per la situazione italiana ancora un ruolo di appendice ventriloqua.³² Quanto va assolutamente colto, per Celati, dall'esempio straniero è lo stimolo al lavoro di gruppo, «unica prospettiva» da perseguire. Per il resto, non si tratta di creare «vie nazionali alla scienza», ma un confronto che implichi il riconoscimento della «determinazione storica delle ipotesi scientifiche e i blocchi e le rimozioni che ogni ipotesi scientifica comporta».³³

L'ambiziosa proposta che si ritrova nel *Protocollo* è quella di individuare un'ipotesi globale – sovversiva tanto quanto lo è stata quella evolucionista per la biologia – che permetta di ritrovare «la matrice comune del nostro uso dei segni culturali e dell'immaginario (e quindi dei modi di manifestazione del desiderio),

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. *ibidem*.

³² «È inutile trascurare come irrilevante il fatto che mentre la cultura francese e quella anglosassone hanno sviluppato ipotesi globali abbraccianti l'intero campo delle scienze umane (il behaviourismo, l'empirismo, lo strutturalismo), la nostra cultura si trova a dover costantemente tradurre esperienze straniere e mutuarne inconsapevolmente i modelli concettuali, e ciò facendo è soggetta al frazionamento atomistico e all'inflazione dei linguaggi e dei modelli». Ivi, p. 59.

³³ *Ibidem*.

[e] porti alla laicizzazione totale del discorso umano».³⁴ Coerentemente, l'ipotesi letteraria dovrebbe puntare – sulla scorta dell'*archetypal criticism* e di Frye in particolare – alla scoperta dei fondamenti archetipici alla base di tutti i modelli letterari ereditati, nella possibilità di vedere questi modelli o generi «come classificazione dei momenti esemplari della prassi, quindi come funzioni sociali», da cui deriva un'immagine della letteratura quale «possibile enciclopedia dei *topoi* del sapere».³⁵ Affinché la letteratura assuma tale ruolo – esca dal proprio specialismo e si riconnetta alla prassi – è necessario stabilire il rapporto fra la struttura letteraria e il suo contesto, perché è da questo che deriva la funzione dell'opera (cioè la finalità strategica della stessa), che a sua volta provoca un linguaggio che la eccede, «un linguaggio supplementare che è corporeo e simbolico allo stesso tempo».³⁶ Ciò risulta evidente se si ricorda che «nella tragedia la funzione è la catarsi; funzione del motto di spirito è il riso, del racconto di mistero la paura straniante».³⁷ La strategia funzionale dell'opera è dunque legata all'effetto sul lettore, motivazione per cui Celati afferma la necessità, per dire qualcosa della funzione, di passare attraverso l'analisi della lettura e delle convenzioni della lettura – facendo riecheggiare l'interesse che proprio in questi anni, a partire soprattutto dalla scuola di Costanza, porta allo sviluppo delle teorie della ricezione.³⁸ Chi, come la neoavanguardia, s'è fatto fautore d'un'illeggibilità quale mancata assunzione di una convenzione condivisa, ha rinunciato alla funzione strategica dell'opera, all'effetto che travalica il testo: come per costruire un puzzle, non v'è alcuna strategia se non una serie di possibilità combinatorie per ricostituire lo stesso, così una letteratura che invita solo alla propria decifrazione combinatoria è autoreferenziale e non rimanderà mai ad altro fuori di sé.³⁹ È al

³⁴ Ivi, p. 61.

³⁵ *Ibidem*. Con questa ipotesi si vuole criticare chi, di converso, in Italia si è concentrato solo sulla proposta d'un modello letterario specifico, come ha fatto la neoavanguardia, favorendo così la specializzazione della letteratura e indebolendo le sue capacità d'adattamento al contesto. Cfr. *ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 63.

³⁷ *Ibidem*. Per quanto la funzione dipenda dal contesto: è possibile attribuire una funzione diversa alla stessa struttura, puntualizza Celati menzionando i formalisti russi e facendo un esempio che rimanderebbe allo studio di Bachtin su cui torneremo più tardi: «in periodo classicista il grottesco è usato con funzione comica, mentre nei romantici lo stesso artificio ha effetti drammatici». Ivi, pp. 62-63.

³⁸ Cfr. ivi, p. 64.

³⁹ Cfr. ivi, p. 65.

contrario necessario riconoscere che ogni autore ricorre a convenzioni date e – come insegna l’analisi strutturale – tutta la produzione letteraria può essere ridotta a un numero ridotto di modelli strutturali. Questo è il senso della *mimesis* aristotelica che Celati rievoca: imitazione di azioni esemplari che si risolve in modelli, strutture combinatorie da riempire di volta in volta con gli elementi variabili di ciascun autore (tenendo chiaramente fuori l’aspetto prescrittivo della poetica aristotelica).⁴⁰

Dunque, riassumendo, in un discorso che condivide con la discussione critica internazionale l’attenzione agli aspetti tecnici del fare letterario (con riferimento ai formalisti russi e allo strutturalismo), la riflessione d’apertura della potenziale rivista promuove una letteratura dalla connotazione mitopoietica, realizzata attraverso strutture archetipiche e connessa alla dimensione non testuale attraverso gli effetti provocati dalle sue funzioni strategiche. Barengi ha definito le ricerche di questa prima fase come «quanto di più vicino la cultura italiana (e non solo) abbia prodotto a una concezione modernamente antropologica dell’immaginario letterario, aliena tanto dalla sottomissione ad altri aspetti della produzione culturale quanto dal ripiegamento feticistico su di sé».⁴¹

Poi, a partire dalla lettera del giorno di natale 1971 di Celati, si inizia a parlare di scarti e cose legate al concetto archeologico, in seguito proprio a un incontro con Ginzburg, che «ci starebbe a fare un lavoro collettivo più o meno su questi temi (la bricole, l’oggetto di scarto, la letteratura popolare)».⁴² Rispetto all’archeologia, la principale differenza col discorso di Foucault la mette in luce Ginzburg in una lettera del febbraio 1972 a Calvino, dove dice che sta, «finalmente (superando parecchie resistenze)», leggendo l’*Archeologie du savoir*. Qui Foucault contrappone una «histoire des choses mêmes» e una «histoire des objets discursifs», puntando a quest’ultima e mettendo in discussione l’interesse verso «la storia dello *scartato*» e con essa la propria *Histoire de la folie*. Ginzburg invece dice che l’archeologia – per come la intendono loro – non è quella sugli

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 67.

⁴¹ M. Barengi, *Congesture su un dissenso*, in «*Ali Babà*», cit., pp. 13-23: p. 19.

⁴² G. Celati, Lettera a Italo Calvino (25 dicembre 1971), in «*Ali Babà*», cit., pp. 141-142: p. 141.

oggetti del discorso, bensì sulle cose, è quindi un'archeologia materialistica.⁴³ Poi, in una lettera del mese seguente di Calvino a Celati, si mette in luce la problematicità della genealogia del paradigma archeologico, proponendosi di chiarire quanto si debba o meno a Foucault, rispetto al quale comunque Calvino manifesta delle riserve.⁴⁴

Calvino e Celati

Entriamo ora più nel vivo delle riflessioni che riguardano l'archeologia materialistica promossa dagli altri esponenti della rivista potenziale, seguendo i due interventi programmatici di Calvino e Celati. Entrambi fanno della letteratura il "luogo naturale" dell'indagine archeologica, pur da diversi punti di vista, già evidenti dai titoli dei contributi: rispettivamente, *Lo sguardo dell'archeologo* e *Il bazar archeologico*. Proprio per metterne in risalto le peculiarità vorremmo prima porre in esergo delle considerazioni che inquadrano queste due diverse posture autoriali.

Riportiamo a tal fine l'estratto d'una lettera che Celati scrive nel febbraio del 1972 a Calvino:

ben lungi dall'avere come supponi tu una Weltanschauung da predicare, io ho solo una totale impotenza che mi spinge a cercare di vedere se gli altri possono fare qualcosa, ovvero mi spinge ad affidarmi agli altri. [...] Io predicherei che le nostre "idee" non valgono un accidente, non conta un accidente quello che ho in testa io o quello che hai in testa tu, quindi niente da "prendere o lasciare", perché è il puro niente, sono solo chiacchiere per tenersi sveglia: sono solo i risultati che contano, cioè il momento in cui arrivi a quel limite in cui le cose che fai non ti appartengono più perché raggiungono una certa oggettività, che magari è poi proprio contro di te, contro le "idee" che ti covavi tutto contento.⁴⁵

Come suggerisce Massimo Rizzante in uno studio che mette a confronto i due autori, se Calvino è ancora *auctor*, Celati – come s'evince dal passo citato – non lo è, è lontanissimo dal sentirsi figura capace di emancipare l'umanità attraverso

⁴³ C. Ginzburg, Lettera a Italo Calvino (24 febbraio 1972), in «*Ali Babà*», cit., pp. 162-163: p. 162.

⁴⁴ «Io con Foucault sono combattuto tra i nervi che mi fa venire per questo spettacolo discorsivo che deve metter su ogni volta e le cose intelligenti che dice». I. Calvino, Lettera a Gianni Celati (12 marzo 1972), in «*Ali Babà*», cit., pp. 166-168: p. 167.

⁴⁵ G. Celati, Lettera a Italo Calvino (27 febbraio 1972), in «*Ali Babà*», cit., pp. 164-165: p. 164.

la propria scrittura.⁴⁶ I due s'incontrano nell'estate del 1968, un periodo di cambiamento per Calvino (che l'anno prima s'era trasferito a Parigi, dove assiste al maggio '68) che culmina, da un punto di vista letterario, con la pubblicazione delle *Città invisibili*, in quello stesso 1972 in cui il progetto della rivista decade, come se il romanzo avesse esperito alle esigenze da cui questa muoveva – d'altronde, si chiede Barenghi, «che cosa sono i resoconti di Marco Polo se non un inventario di reperti, una collezione di “tracce”, ovvero una metodica riduzione a traccia (a emblema: a sintomo) di immagini, eventi, notizie?».⁴⁷ Il cambiamento di rotta di Calvino cui s'accennava ha inizio – come registra Belpoliti – alla metà degli anni Sessanta, con l'avvicinamento alla figura di Giorgio Manganelli, che prenderà significativamente il posto prima occupato, nel suo pantheon intellettuale, da Pasolini e Fortini.⁴⁸ L'elezione di Manganelli a modello di riferimento riposa sul suo antistoricismo e può essere considerato l'approdo di riflessioni che si sono aperte all'inizio del decennio con un testo, *Il mare dell'oggettività* (pubblicato sulla rivista che curava insieme a Vittorini, «il Menabò»), che può essere considerato come «vero e proprio canto del cigno dello storicismo e del progressismo vecchia maniera».⁴⁹

In questo testo Calvino prendeva atto di una svolta che investiva tanto le scienze (umane e non) quanto il campo artistico e può essere riassunta nella perdita del rapporto fra il soggetto e la storia. Se, infatti, fino al dopoguerra il soggetto sceglieva di porsi rispetto ad essa in maniera attiva (battagliare contro lo stato di cose presenti) o passiva (chiudersi nella propria interiorità e difenderla dalle contingenze storiche), adesso tale alternativa non ha più ragion d'essere, perché la soggettività s'è arresa di fronte al farsi della storia – al *mare* degli oggetti, dei discorsi, degli eventi – che la travolge e che essa non può che

⁴⁶ Cfr. M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, Effigie, Pavia, 2017, p. 16.

⁴⁷ M. Barenghi, *Congetture su un dissenso*, cit., p. 21. È già Celati a leggere il libro in questi termini, infatti nella *Nota a «Il bazar archeologico»* si legge: «Alcuni mesi dopo l'abbandono di questo progetto di rivista, Calvino pubblicherà *Le città invisibili*, dove molti temi archeologici da noi discussi verranno rielaborati in chiave più o meno semiotica». In *«Ali Babà»*, cit., pp. 220-222: p. 222.

⁴⁸ M. Belpoliti, *Calvino, Celati e «Ali Babà»*, in *«Ali Babà»*, cit., pp. 24-51: p. 25.

⁴⁹ Ivi, p. 24.

riportare.⁵⁰ Esempi che mettono in luce tale cambiamento sono il passaggio dal primo astrattismo all'arte informale (l'ossessione d'ordine di Mondrian rispetto all'identificazione al caos di Pollock), dal flusso della soggettività di Joyce a quello dell'oggettività di Beckett, il teatro dell'assurdo di Ionesco, i romanzi dell'*école du regard*. Dal riconoscimento di questo stato di cose, di questa svolta che investe il rapporto dell'uomo col mondo, Calvino vuole rilanciare la possibilità «di una nuova morale, d'una nuova libertà»,⁵¹ perché l'attraversamento del mare dell'oggettività può essere funzionale, per contrasto, alla riaffermazione della coscienza, della sua alterità, alla possibilità per l'uomo di riguadagnare «il distacco storico, dichiararsi diverso e distinto dalla materia in ebollizione». ⁵² Da premesse simili, cui s'è aggiunto il problematico rapporto con la dimensione politica degli anni Sessanta di cui fa vece il protocollo sopra trattato, muove la proposta di confrontarsi al mondo attraverso lo *sguardo dell'archeologo*.

In questo saggio del 1972 (rimasto inedito fino al 1980, quando viene pubblicato nella raccolta *Una pietra sopra*), il mondo è descritto come un magazzino i cui oggetti ormai sfuggono a una classificazione coerente. A questi materiali irrelati, che non s'accordano più all'unisono per parlare di una Storia, si vuol guardare con l'interesse dell'archeologo, per il quale ogni cocciò entra nell'inventario d'un mondo sommerso e ha valore a prescindere dal suo impossibile ricollocamento nell'intero. Non è tanto la latenza del tutto, intrinseca a una delle sue parti, a fare di questi elementi residuali oggetti significativi, ma, seguendo la metafora archeologica, la loro stessa conformazione e il contesto di rinvenimento – dati che potrebbero bastare a dire quanto è necessario su di essi. Lo sguardo dell'archeologo implica l'accettazione che questi reperti non siano qui per alludere ad altro da sé, a un fine invisibile dell'umana *quête*, e infatti rifiuta ogni prospettiva antropocentrica per porsi sempre «dalla parte del fuori, degli oggetti, dei meccanismi, dei linguaggi». ⁵³ In tal senso, la ricostruzione dei

⁵⁰ Cfr. I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, «il Menabò», 2, Einaudi, Torino, 1960; ora in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 39-45: pp. 39-40.

⁵¹ Ivi, p. 44.

⁵² Ivi, p. 45.

⁵³ I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo* (1972), in Id., *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 263-266: p. 264 (anche in «*Alì Babà*», cit., pp. 197-200).

rapporti interni ai sistemi linguistici o di segni o dei rapporti interumani, secondo l'approccio strutturalista, ha un interesse di metodo quanto più esso si presenta «algebrico e impassibile».⁵⁴ I risultati che derivano da questo tipo di ricerche non vogliono poi essere incastonati nell'asse verticale della Storia, ma entrare in una grande operazione archivistica, di creazione d'un sapere che tende a espandersi orizzontalmente, rendendo conto di tutti i modelli di rappresentazione e di comunicazione. La *démarche* cui pensa Calvino, infatti, diverge da quella strutturalista nel punto in cui vuole farsi altro da "metodo", per aprire nuovi spazi che mettano al centro i contenuti: «estrazione di oggetti, estraniamento del senso».⁵⁵

Il vero luogo della nostra impresa precede oppure segue l'applicazione d'un metodo: fornendogli materie prime o rifornendosi di semilavorati dalle sue officine. È la letteratura – è venuto il momento di dirlo – il campo d'energie che sostiene e motiva questo incontro e confronto di ricerche e operazioni in discipline diverse, anche se apparentemente distanti o estranee. È la letteratura come spazio di significati e di forme che valgono non solo per la letteratura. Noi crediamo che le poetiche letterarie possano rimandare a una poetica del fare, anzi: del farsi.⁵⁶

Il proposito pratico resta uno dei *fil rouge* nell'evoluzione della rivista potenziale, così come la necessità del lavoro collettivo⁵⁷ e un'idea di letteratura quale luogo privilegiato dove tutti i modelli di rappresentazione e comunicazione possibili si scoprono o mettono in gioco, per essere poi proiettati al di fuori di essa.

Il testo di Celati *Il bazar archeologico* è uscito per la prima volta sul «Verri» nel dicembre 1975 ed è poi confluito, con parecchie modifiche, nell'edizione del 1986 della raccolta di saggi *Finzioni occidentali* (già pubblicata nel 1975), corredato di una nota che dà conto del progetto della rivista e delle sue vicissitudini. In Celati il riferimento all'archeologia di Melandri è esplicito: anche

⁵⁴ Ivi, p. 265.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ «Un nuovo progetto – o un nuovo atlante – letterario, se verrà, non sarà il nostro atto di fondazione ma solo il risultato d'un lavoro compiuto insieme; d'un mutuo allargamento d'orizzonti». Ivi, p. 266.

per lui l'archeologia va intesa quale "storia critica", «regressione genealogica che risalga a monte della rimozione storica» – citando Melandri – «non "all'inconscio come tale, bensì a ciò che lo ha reso inconscio"». ⁵⁸ La rottura che Celati individua perché l'archeologia diventi un nuovo possibile strumento d'indagine e classificazione del reale è moderna, infatti «da Rimbaud al Dada ai Surrealisti, l'imperativo categorico sul dover essere moderni si sposa con la passione per frammenti, oggetti, relitti d'un passato ormai privo di contesto». ⁵⁹ L'epoca moderna ha conosciuto un brusco risveglio in una realtà dalla trama fatta degli «avanzi di un mondo di sogno», scrive Celati citando Benjamin, d'oggetti *enfouï* quali possibili metafore del rimosso, organizzati secondo la «tassonomia fluttuante» d'un bazar, invece che secondo la logica d'una classificazione da museo. ⁶⁰ Allo stesso modo, l'atto di raccontare ha perso la propria funzione fondativa – «che è sempre recupero d'un passato che ci appartiene attraverso l'epica, attraverso una genealogia che fa di quel passato la nostra origine» – ⁶¹ per lasciare il passo alla collezione, come per le immagini di *The Waste Land* di Eliot. Collezionare vuol dire considerare la singolarità di un oggetto svincolato da una certa tradizione, facendone saltare i valori di giudizio a essa legati.

Ed è il senso d'una storia critica: quello di risalire al di là delle selezioni di rilevanza compiute dalla tradizione, rimettere in gioco l'oggetto *enfouï*, l'oggetto parziale e frammentario, e studiarlo al pari del monumento insigne. Al frammentario e al discontinuo, all'escluso e al dimenticato è affidato il compito di contestare l'illusione d'uno sviluppo lineare continuo della storia umana, e quindi le esclusioni compiute in nome di questa idea di sviluppo: riportare lo sguardo su accadimenti e culture e gruppi e pratiche di cui non calcoleremmo l'esistenza, limitandoci alla selezione che la storia ha compiuto per noi. ⁶²

Torna Melandri, ma si sente anche l'eco delle *tesi sulla filosofia della storia* di Benjamin, in cui si legge: «il cronista che enumera gli avvenimenti senza distinguere tra i piccoli e i grandi, tiene conto della verità che nulla di ciò che si è

⁵⁸ G. Celati, *Il bazar archeologico*, in Id, *Finzioni occidentali* (1986), Einaudi, Torino, 2001, pp. 197-225: p. 213 (anche in «*Ali Babà*», cit., pp. 200-223).

⁵⁹ Ivi, p. 197.

⁶⁰ Cfr. ivi, pp. 197-198.

⁶¹ Ivi, p. 199.

⁶² Ivi, pp. 202-203.

verificato va dato perduto per la storia»;⁶³ ma il «passato oppresso» va redento dalla storia trasmessa dai vincitori, la cui preda è un patrimonio culturale che «deve la propria esistenza non solo alla fatica dei grandi geni che lo hanno creato, ma anche alla schiavitù senza nome dei loro contemporanei».⁶⁴ Benjamin si scaglia dunque contro l'idea d'un tempo «omogeneo e vuoto», cui si associa la concezione d'un progresso inevitabile: il *continuum* della storia va fatto saltare, come hanno coscienza di fare le classe rivoluzionarie al momento dell'azione.⁶⁵ Nel testo Celati cita il Benjamin del saggio su *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, dove il primo viene visto in una posizione privilegiata rispetto al secondo, perché – in linea con le tesi sulla storia che verranno – «il collezionista afferma la specificità, l'unicità di ogni passato, e quindi contesta l'immagine eterna, continua e unitaria, del passato propria dello storicismo».⁶⁶

Gli scarti parlano della rottura dell'io e dell'unità di pensiero che la modernità ha fatto emergere, proprio per questo essa già mostrava interesse verso quelle soggettività a margine che meglio rappresentano la condizione di spaesamento che deriva da tale esperienza, recuperando (pubblicando) «diari di devianti o autobiografie di emarginati, protocolli di pazzi, raccolte di sogni».⁶⁷ Lo stesso interesse, lo vedremo, ricade nell'opera narrativa di Celati, un laboratorio pratico che registrerà sempre coerentemente gli sviluppi teorici coevi dell'autore.

Il carattere profondamente eversivo di tali documenti riposa nella loro matrice antistorica, essendo il frutto di ciò che la storia ha rimosso, pur divenendo «esempi di emergenza» la cui importanza storica è infine indubbia.⁶⁸ Anche qui, Celati fa risuonare le tesi di Benjamin, per il quale «la tradizione degli oppressi ci insegna che lo “stato di emergenza” in cui viviamo è la regola» e il buon storico – nella declinazione di Benjamin, il materialista storico – deve riconoscere tale fatto, che pure disarciona le tesi sul progresso, per creare il «vero stato d'emergenza» come punto di partenza per un miglioramento reale (Benjamin

⁶³ W. Benjamin, *Geschichtsphilosophische Thesen* (1950); trad. it. *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1962), Einaudi, Torino, 2014, pp. 75-86: p. 76.

⁶⁴ Ivi, pp. 85, 79.

⁶⁵ Ivi, pp. 83-84.

⁶⁶ G. Celati, *Il bazar archeologico*, cit., p. 200.

⁶⁷ Ivi, p. 205.

⁶⁸ Ivi, p. 212.

scrive: per migliorare «la nostra posizione nella lotta contro il fascismo».⁶⁹ Poco prima, nel testo di Celati si legge: «L'oggetto perduto, il frammento che non può ricondurci all'unità originaria d'un disegno, introduce nel presente l'effetto d'una apocalisse sotterranea e invisibile appena passata, o ancora in atto»,⁷⁰ dunque la persistenza di questo «stato d'emergenza» o, ancora con Benjamin, la possibilità di «articolare storicamente il passato» allo stesso modo in cui ci si impadronisce «di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo» (che nel caso di Benjamin era ben reale, al momento di composizione delle sue *Tesi*).⁷¹ Il paradosso dell'archeologia sta nel rapporto che essa necessariamente intreccia con la Storia – «questa grande grammatica dell'agire umano» che da sempre si produce – vale a dire di trarre la verità dei propri oggetti dalla verità stessa che la Storia ha preteso di tramandare, cioè dalla «verità della loro rimozione», dall'essere eccezioni di questa grammatica normativa.⁷² Perché, in definitiva, per Celati l'archeologia parla proprio del confine fra ciò che è normativo e ciò che non lo è, che a ben guardare, sciogliendo tale polarizzazione nella sua premessa implicita, è come dire che parli del confine tra la legge e ciò che rende manifesta l'arbitrarietà della legge. L'archeologia lavora su questo confine per decostruirlo, parimenti al romanzo moderno che a partire dal Settecento si muove su tale soglia, trasformando però l'estraneità in una forma di fascinazione estetica. In entrambi i casi ci si scontra con un limite: l'archeologia non può spiegarci cos'è l'estraneità, a rischio di diventare a sua volta forma di razionalizzazione normativa, così come «il progetto egemonico del romanzo moderno deve arrestarsi: davanti all'ordine vuoto delle leggi che si ripete attraverso di noi».⁷³ Dunque le affermazioni dell'archeologia non possono mai essere «positive», ma sempre antifrastiche rispetto a quelle proprie della storia: se «La Storia è la ricerca d'una identità da parte d'un gruppo sociale», l'archeologia è «una conferma o una scoperta che nessuna identità va bene, nessuna interiorità o origine ci appartiene».⁷⁴ Ma tale limite è quello che in realtà definisce la cifra metodologica e il valore di

⁶⁹ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 79.

⁷⁰ G. Celati, *Il bazar archeologico*, cit., p. 211.

⁷¹ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 77.

⁷² G. Celati, *Il bazar archeologico*, cit., p. 213.

⁷³ Ivi, p. 218.

⁷⁴ Ivi, p. 219.

ricostruzione alternativa propria dell'archeologia, perché – come già ci ha insegnato Alice – «nelle figure di finzione [che possiamo parafrasare con gli oggetti archeologici il cui recupero obbliga a una narrazione storica alternativa] l'importanza sta nella peripezia attraverso cui ci portano». ⁷⁵ Infatti, si volesse rappresentare spazialmente l'archeologia, il suo discorso corrisponderebbe al percorso di una *flânerie*, un itinerario senza meta, che si oppone alla «quête indirizzata che porta a una verità da visitare, al centro d'una città utopica in cui tutte le province sono rappresentate per epitome». ⁷⁶

La *flânerie* è un concetto che nasce insieme alla città moderna e dunque alle premesse stesse dell'indagine archeologica, per come la intende Celati. Un modo di immergersi e al contempo resistere alla dissoluzione cui porta la metropoli descritta da Simmel, ⁷⁷ di reagire allo *choc* che la ribalta della folla sulla scena urbana porta all'individuo (ancora per poco) aureolato. Baudelaire ne è l'inventore, Benjamin uno degli interpreti (nei *Passages* e nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*). Per Celati, la *flânerie* rappresenta la visita nei luoghi *molecolari* della città eterotopica, dove riposano gli oggetti dell'estraneità, le tracce che non trovano posto nelle teche d'un museo, e questa modalità di “visita” diviene poetica «da Baudelaire a Rimbaud a Breton a Duchamp alla Pop art». ⁷⁸ Essa è destinata a scalzare la poetica epifanica «del caso privilegiato, della scena significativa, della veduta speciale, perché non v'è luogo o oggetto che non sia occasione: ognuno è simile e discontinuo, egualmente importante ma diverso rispetto all'altro». ⁷⁹ Inoltre, fare della *flânerie* il canovaccio dell'esposizione archeologica – concepirla cioè come processo di spazializzazione anziché d'ordine cronologico – è un altro modo di opporsi alla storia quale *continuum* temporale. Se l'uomo tende a figurarsi la storia come una linea rettilinea che risponde al medesimo principio cronologico con cui è percepita la memoria, è perché la storia è vista come un processo di ricerca identitaria; ma questa identità, come visto, c'è ormai preclusa, sostituita dalla pura exteriorità rispetto a noi stessi,

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ Cfr. G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903); trad. it. *Le metropoli e la vita dello spirito*, in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, Einaudi, Torino, 2020: pp. 402-417.

⁷⁸ G. Celati, *Il bazar archeologico*, cit., pp. 219-220.

⁷⁹ *Ivi*, p. 220.

di conseguenza «questa trasposizione d'una funzione individuale al campo sopraindividuale non si giustifica più: non c'è ragione di fare della Storia un campo temporale invece che spaziale». ⁸⁰ Vediamo qui dispiegato quel processo di ribaltamento gerarchico tra spazio e tempo che abbiamo trattato nel primo capitolo, trovandone le premesse nella rottura dell'età moderna.

A questo punto della riflessione, Celati può fare della città «la forma visibile della Storia, dove “lo spazio si fa prospettiva come il tempo si fa storia”», e definire infine l'archeologia come «la scienza di ciò che è rimasto fuori dalla città, o sepolto dalla città, dietro le grandi facciate, o sui lati oscuri delle prospettive», ⁸¹ in cui il cittadino, da adesso in poi, sarà sempre uno straniero.

Il “paradigma indiziario” di Ginzburg

Ora vorremmo soffermarci sul saggio di Carlo Ginzburg *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, incluso nell'editoriale su «Ali Babà», confluito nel libro *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia* del 1986, ma pubblicato per la prima volta in rivista, in una versione provvisoria, nel 1978 e nella sua versione definitiva nel 1979, nella raccolta collettiva *Crisi della ragione*, e poi nel 1983, in inglese, nella raccolta *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, curata da Umberto Eco e Thomas Albert Sebeok. Questo saggio, infatti, assume nella nostra trattazione particolare importanza perché creerà un ponte con le ricerche di Eco, in cui – diciamo qui genericamente – l'elemento indiziario trova un posto privilegiato negli studi semiotici, come possibile chiave di determinazione dello *Zeitgeist*.

Ginzburg tratta la formazione di un nuovo paradigma o modello epistemologico che inizia a prendere piede a fine Ottocento, lo definisce “indiziario” e potrebbe essere per molti versi sovrapposto a quello archeologico. Rispetto all'asse definito da Foucault-Melandri, l'indizio si carica delle stesse valenze della segnatura, si muove cioè tra la semiotica e l'ermeneutica, ma entriamo meglio nell'analisi di Ginzburg. Lo spunto iniziale del saggio sono gli studi di uno storico dell'arte, Giovanni Morelli, che tra il 1874 e il 1876, scrisse

⁸⁰ Ivi, p. 221.

⁸¹ Ivi, p. 222.

(sotto pseudonimo) una serie di saggi che suscitarono un grande dibattito all'interno dell'ambiente artistico perché sconvolgevano le attribuzioni autoriali di moltissimi e famosi quadri presenti in varie gallerie d'arte europee. La novità delle conclusioni di Morelli dipendeva dall'utilizzo d'un metodo d'analisi diverso da quello corrente, che guardava a dettagli secondari, «particolari insignificanti come la conformazione delle unghie, dei lobi auricolari, dell'aureola e di altri elementi che passano di solito inosservati e che il copista trascura di imitare, mentre invece ogni artista li esegue in maniera che lo contraddistingue». ⁸² La citazione appartiene a Freud che, imbattutosi negli articoli di Morelli, riconosce nel suo metodo uno stretto legame con la psicoanalisi medica, perché anche questa «è avvezza a penetrare cose segrete e nascoste in base a elementi poco apprezzati o inavvertiti, ai detriti e “rifiuti” della nostra osservazione». ⁸³ Dunque è l'attenzione, ancora una volta, rivolta agli scarti, ai dettagli dimenticati e considerati ininfluenti, che permette un nuovo riconoscimento, il ristabilimento di una nuova verità. In termini di corrispondenze psicoanalitiche, osserva Ginzburg, «colpisce l'identificazione del nucleo intimo dell'individualità artistica con gli elementi sottratti al controllo della coscienza». ⁸⁴ Il rapporto transitivo tra l'indagine di Freud, di Morelli e – altro soggetto chiamato in causa da Ginzburg – di Sherlock Holmes passa attraverso l'uso di tracce apparentemente infinitesimali, che siano rispettivamente sintomi, segni pittorici o indizi. Il legame tra i tre è rappresentato dalla medicina – essendo Freud e Conan Doyle (prima di dedicarsi alla letteratura) medici e Morelli laureato in medicina – in particolare dalla semiotica medica (o semeiotica). Nel decennio 1870-1880, dice Ginzburg, a partire dalla semeiotica si afferma nelle scienze umane un paradigma indiziario, di cui però richiama le antichissime origini, che risalgono al ruolo di cacciatore che l'uomo ha vestito per millenni, accumulando un sapere di tipo venatorio. Quest'ultimo riposa sulla decifrazione delle tracce, la cui ricostruzione è sempre di natura narrativa – a partire dalla formulazione prima «qualcuno è passato di là»

⁸² S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo* (1914); cit. in C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in «*Ali Babà*», cit., pp. 223-265: p. 228 (anche in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 158-209); col titolo *Spie. Radici di un paradigma scientifico* ne apparve una versione anteriore, meno articolata, in «*Rivista di Storia Contemporanea*», fasc. 1, 1978, pp. 1-14.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, p. 231.

– e sulla base di tale considerazione Ginzburg formula l’ipotesi, indimostrabile, per cui «il cacciatore sarebbe stato il primo a “raccontare una storia” perché era il solo in grado di leggere, nelle tracce mute (se non impercettibili) lasciate dalla preda, una serie coerente di eventi».⁸⁵ Spingendo la supposizione ancora più lontano, la “lettura” delle tracce – che accomuna il sapere venatorio e la divinazione – potrebbe rappresentare l’atto d’incubazione, durata un lunghissimo arco di tempo, della scrittura. Il paradigma venatorio, infatti, presenta analogie con quello alla base dei testi divinatori mesopotamici, per quanto nel primo la decifrazione delle tracce sia diretta al passato, nel secondo al futuro. Inoltre nei trattati divinatori erano presenti brani di fisiognomica e di semeiotica medica.⁸⁶ Passando alla Grecia, vecchie discipline, come la medicina, cambiano statuto e ne nascono di nuove, nella costruzione di un sapere che svincola ogni spiegazione dall’intervento divino. Rimane però l’attenzione alla semeiotica, come è evidente tra i medici ippocratici che attribuiscono ai sintomi un’importanza capitale per ricostruire la “storia” di una malattia che di per sé è inattuabile, a causa dello scarto tra l’immediatezza della conoscenza divina e la congetturalità di quella umana. «In questa negazione della trasparenza della realtà trovava implicita legittimazione un paradigma indiziario operante di fatto in sfere di attività molto diverse» che rientrano nel sapere congetturale.⁸⁷ Il paradigma indiziario inizia a entrare in crisi, per essere poi soppiantato da un nuovo modello di conoscenza che ha in Platone il suo capostipite e che diffida della realtà, ma per cercare la verità in un altrove separato. Un’altra *turnure* fondamentale, che porta alla formazione d’una nuova epistemologia, è la rivoluzione che introduce un paradigma scientifico a partire dalla fisica galileiana e che sopravviverà anche a quest’ultima. A questo punto Ginzburg esplicita un discrimine fondamentale: se le discipline indiziarie sono di carattere *qualitativo*, il cui oggetto è sempre individuale, la scienza galileiana si basa su un metodo che prevede la quantificazione e la reiterabilità dei fenomeni, escludendo così ciò che è individuale. Galileo guardava al mondo come a un libro di cui, per essere compreso, andava appresa la lingua e questa lingua non era legata ai dati sensibili (gli odori, i sapori, i suoni), bensì alle

⁸⁵ Ivi, p. 233.

⁸⁶ Cfr. ivi, p. 235.

⁸⁷ Ivi, p. 237.

«figure, i numeri, i moti».⁸⁸ Un destino simile subisce una disciplina in sé indiziaria (che ha a che fare con l'individuale) quale la filologia, il cui sviluppo, segnato dalla nascita della scrittura e poi della stampa, prenderà in considerazione solo i dati riproducibili del testo, spogliandolo di quelli sensibili (gli elementi legati all'oralità e alla gestualità e, poi, alla fisicità della scrittura), fino al suo affermarsi in senso rigorosamente scientifico nell'Ottocento.⁸⁹ Il fatto che il testo perda l'elemento individuale – cioè che non si identifichi col suo supporto – porta con sé una scelta culturale che evidentemente non è la stessa che è applicata alla pittura, dove invece l'elemento dell'irripetibilità è fondamentale, di qui la necessità di saper distinguere una copia dall'originale (per quanto si possa dire che l'elemento individuale in letteratura, incarnato dallo stile, avrà anche un ruolo sempre maggiore – con la sempre maggiore importanza assunta dall'autorialità – e su di esso la filologia si basa per l'attribuzione di un'opera e smascherare gli apocrifi).⁹⁰ In generale, «quanto più i tratti individuali venivano considerati pertinenti, tanto più la possibilità di una conoscenza scientifica rigorosa svaniva»,⁹¹ di conseguenza: o si sacrificano gli aspetti individuali dell'oggetto o si elabora un paradigma diverso che si basa su una (diversa) scientificità dell'individuale. Le scienze naturali e poi, con tempi molto più lunghi, le scienze umane seguiranno la prima strada (in tempi diversi perché la possibilità di eliminare gli elementi individuali di un oggetto è direttamente proporzionale alla distanza emotiva dell'osservatore rispetto a esso). Questa attitudine implica l'asservimento delle eccezioni alla norma, cioè l'elemento anomalo servirà solo a descrivere più precisamente l'individuo normale.⁹² Nonostante i tentativi in tal direzione, le scienze umane non sono riuscite a sbarazzarsi del qualitativo, compresa la medicina (che può difficilmente astrarre dall'individuale, presentandosi, la malattia, in maniera diversa nei vari individui e per la conoscenza indiziaria della stessa). C'erano poi forme di sapere, legate alla pratica quotidiana, che non potevano essere ridotte a discipline scientifiche, ché si basavano tutte sull'esperienza, non formalizzabile e non soggetta ad astrazione: un

⁸⁸ G. Galilei, *Il Saggiatore* (1623); cit. *ivi*, p. 240.

⁸⁹ Cfr. *ivi*, pp. 239-240.

⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 242.

⁹¹ *Ivi*, p. 246.

⁹² Cfr. *ivi*, pp. 247-248.

insieme di «saperi locali, senza origine né memoria né storia»,⁹³ cui si era comunque cercato di dare una formulazione precisa.

Nel Settecento si inizia a produrre un cambiamento, c'è «l'offensiva culturale della borghesia che si appropria di gran parte del sapere, indiziario o non indiziario»,⁹⁴ il cui simbolo e strumento centrale è l'*Encyclopédie*, che comporta nuove formulazioni di antichi saperi a cui hanno accesso, attraverso la lettura, sempre un maggior numero di persone. In questo clima di acculturazione, «il romanzo fornì addirittura alla borghesia un sostituto e insieme una riformulazione dei riti di iniziazione – ossia, l'accesso all'esperienza in generale. E proprio grazie alla letteratura d'immaginazione il paradigma indiziario conobbe in questo periodo una nuova, e inattesa, fortuna».⁹⁵ Rispetto alla trasmissione di un sapere tramite il racconto e la sua codificazione all'interno di un genere specifico, è interessante chiamare in causa – come fa Ginzburg – una novella di origine persiana, che sarà tradotta e pubblicata a Venezia a metà Cinquecento col titolo *Pellegrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*:

Tre fratelli (racconta una fiaba orientale, diffusa tra chirghisi, tatarsi, ebrei, turchi...) incontrano un uomo che ha perso un cammello – o, in altre varianti, un cavallo. Senza esitare glielo descrivono: è bianco, cieco da un occhio, ha due otri sulla schiena, uno pieno di vino, l'altro pieno d'olio. Dunque l'hanno visto? No, non l'hanno visto. Allora vengono accusati di furto e sottoposti a giudizio. È, per i tre fratelli, il trionfo: in un lampo dimostrano come, attraverso indizi minimi, abbiano potuto ricostruire l'aspetto di un animale che non avevano mai avuto sotto gli occhi.⁹⁶

Essa conoscerà grande successo, tanto da portare nel Settecento Horace Walpole alla creazione della parola *serendipity*, e Voltaire a farne un riadattamento nel terzo capitolo di *Zadig*. In questa novella c'è il nucleo e l'annuncio del successo del romanzo poliziesco, a lei infatti s'ispirano Poe, Gaboriau e Conan Doyle. E, per chiudere il cerchio, nel 1880, Thomas Huxley definì “metodo Zadig” quello che «accomunava la storia, l'archeologia, la

⁹³ Ivi, p. 250.

⁹⁴ Ivi, p. 251.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Ivi, p. 233.

geologia, l'astronomia fisica e la paleontologia: la capacità, cioè, di fare profezie retrospettive».⁹⁷

Tra Sette e Ottocento, con lo svilupparsi delle scienze umane, le discipline indiziarie subiscono variazioni, ne nascono, con più o meno fortuna, di nuove e la medicina assume un grande valore epistemologico e sociale. In particolare a metà Ottocento, questa si presenta come un doppio modello conoscitivo: quello anatomico (come in Marx, che parla dell'«anatomia della società») che aspirerebbe a conoscere la società in modo sistematico laddove anche l'ultimo sistema filosofico, quello hegeliano, è crollato; e quello semeiotico che ha avuto la meglio all'interno delle scienze umane, come dimostra la filiazione, da cui Ginzburg era partito, tra Morelli, Freud e Conan Doyle. Interrogandosi sulle motivazioni di tale successo, Ginzburg chiama in causa l'inasprimento del controllo statale sulla società, che è contemporaneo alle tesi di Morelli. Fino a questo momento, infatti, i metodi di identificazione degli individui erano facilmente falsificabili, ma non si era sentita ancora la necessità di una loro modifica (neanche con la nascita della grande industria e la creazione delle metropoli, con la conseguente mobilità sociale e geografica), almeno fino agli ultimi decenni dell'Ottocento, col sorgere di problemi inerenti alla lotta di classe: «il costituirsi di un'associazione internazionale dei lavoratori, la repressione dell'opposizione operaia dopo la Comune, le modificazioni della criminalità».⁹⁸ A sua volta la lotta di classe è legata alla nascita di rapporti capitalistici e dei suoi annessi, come la creazione borghese del concetto di proprietà e di una nuova legislazione che aumentava la tipologia di reati e l'entità delle pene. Come dimostra Foucault in *Surveiller et punir*, «la criminalizzazione della lotta di classe fu accompagnata dalla costruzione di un sistema carcerario fondato sulla lunga detenzione».⁹⁹ Dato che il carcere contribuisce alla creazione di criminali, cioè di recidivi (non a caso, la letteratura francese è popolata di ex galeotti), è stato necessario riuscire a individuarli, e il metodo che infine s'è scelto è stato la catalogazione degli individui attraverso le loro impronte digitali, di cui si fece promotore il naturalista e antropologo Francis Galton, cugino di Darwin, che

⁹⁷ Ivi, p. 253.

⁹⁸ Ivi, p. 256.

⁹⁹ Ivi, pp. 256-257.

raccolse le scoperte dello scienziato Purkine e l'esperienza d'un funzionario coloniale in Bengala che s'era appropriato come mezzo di controllo di un costume locale dai fini probabilmente divinatori.¹⁰⁰

L'idea alla base del paradigma indiziario – «l'esistenza di una connessione profonda che spiega i fenomeni superficiali» e al contempo l'impossibilità della conoscenza diretta di tale connessione, se non attraverso spie –¹⁰¹ s'insinua a cavallo tra XIX e XX secolo nei vari campi delle scienze umane come modello conoscitivo. E, nota Ginzburg, anche la crisi del pensiero sistematico è stata accompagnata dal diffondersi del pensiero aforistico, che esprime giudizi proprio a partire da “indizi” (come *Aforismi* era il titolo di un'opera di Ippocrate). Ciononostante, l'inalterata incombenza del paradigma scientifico ha continuato a porre il dilemma alle scienze umane tra «assumere uno statuto scientifico debole per arrivare a risultati rilevanti, o assumere uno statuto scientifico forte per arrivare a risultati di scarso rilievo».¹⁰² Secondo Ginzburg un eccessivo rigore potrebbe essere, oltre che impossibile, indesiderabile, in particolare per i saperi più strettamente legati all'esperienza quotidiana, o per «tutte le situazioni in cui l'unicità e insostituibilità dei dati è, agli occhi delle persone implicate, decisiva». In questi casi infatti non v'è solo l'investimento d'una conoscenza acquisita, ma anche di quel che generalmente si chiama intuito, in particolare un intuito “basso” che Ginzburg distingue da uno “alto” e che predilige attribuendogli i tratti della *firasa* dell'antica fisiognomica araba. Questa era definita come «la capacità di passare in maniera immediata dal noto all'ignoto, sulla base di indizi», che porta sia a intuizioni mistiche sia a quelle del tipo attribuite ai figli del re di Serendippo,¹⁰³ e in quest'ultima forma, l'intuizione mette in comunicazione ogni tempo, luogo, sesso, etnia e classe sociale, divenendo la forma più egualitaria di conoscenza.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, pp. 259-260.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 261.

¹⁰² *Ivi*, pp. 262-263.

¹⁰³ *Ivi*, p. 263.

Calvino, nel 1980, dedica a questo saggio un articolo dal titolo *L'orecchio, il cacciatore, il pettegolo*,¹⁰⁴ dove, pur riconoscendone il grandissimo interesse e la validità dei ragionamenti, mette in discussione l'opposizione tra paradigma indiziario e quello scientifico galileiano come modelli epistemologici necessariamente concorrenti. Calvino muove da una considerazione sul metodo di Galileo, le cui scoperte erano mosse proprio dalla volontà di ristabilire la singolarità (degli oggetti del sistema solare) contro la norma generalizzata (il sistema aristotelico-tolemaico), fino a chiedersi se in fondo non sia questo l'obiettivo di ogni sapere: approssimarsi il più possibile alla descrizione dell'accidentale, a creare sistemi che tengano in considerazione il maggior numero possibile di casi particolari. (Anche se – diciamo ora solo per inciso introducendo una terminologia con cui familiarizzeremo a breve – c'è una differenza essenziale fra i due tipi di paradigma, essendo retti, quello scientifico, da una logica induttiva e, quello indiziario, da una abduttiva). Glissando poi sul piano letterario: se da una parte Calvino non può che essere d'accordo sul carattere "venatorio" della narrazione, cioè sulla necessità (che accomuna tanto la fiaba quanto l'opera proustiana) di isolare tracce lasciate da una vita umana affinché queste restituiscano un disegno, o un destino; allo stesso tempo il racconto è, per l'appunto, non solo singolarità ma anche geometria, «si dà racconto quando la singolarità dei dati si compone in uno schema, sia esso rigido o fluido».¹⁰⁵ Calvino vede nella storia letteraria la stessa ciclicità che lo porta a mettere in discussione la polarizzazione dei due modelli epistemologici, rappresentando in realtà entrambi momenti coesistenti, a dominanza variabile, come si può vedere anche nel susseguirsi dei movimenti letterari:

Ogni nuovo racconto è una vittoria della singolarità sullo schema già ossificato, finché un insieme di eccezioni allo schema non si configurano come schema esse stesse. Ritrovo insomma nella pratica del raccontare le stesse fasi di movimento che ho cercato di delineare poc'anzi, parlando della scienza galileiana. Per questo la critica letteraria ha come suo fine di oscillare tra due operazioni fondamentali: quella di valorizzare la singolarità nel testo più obbediente alle regole d'un genere, e quella di svelare lo schema, la struttura arcaica, il topos tradizionale, l'archetipo collettivo

¹⁰⁴ I. Calvino, *L'orecchio, il cacciatore, il pettegolo*, «la Repubblica», 19-20 gennaio 1980. Ora in *«Ali Babà»*, cit., pp. 305-309 (anche in Id., *Saggi*, Mondadori, Milano, 1995, vol. II).

¹⁰⁵ Ivi, p. 307.

nascosti nel testo apparentemente motivato solo dall'estro individuale, dall'innovazione estemporanea.¹⁰⁶

Un'idea di letteratura che più che ciclica può essere resa con una spirale, fatta di costanti e variabili differenziali, che mette insieme le parole chiave delle due fasi della rivista: opera letteraria quale espressione d'una soggiacente struttura archetipica cui s'aggiungono, giocando sull'ambivalenza semantica del termine, gli scarti dell'autore (scarti felici o infelici, destinati a segnare un passo in avanti o all'oblio). Per Calvino le peculiarità dell'oggetto del sapere indiziario non riposano tanto sulla differenza fra natura (da leggere secondo il paradigma scientifico) e cultura (da leggere secondo quello indiziario), come per Ginzburg, ma sul discrimine tra attività basate sulla traccia individuale o sull'impersonalità. La letteratura non è sempre stata tra le fila delle prime, infatti «l'idea di "stile" come marchio personale anziché come regola di uniformità è relativamente recente».¹⁰⁷ Potremmo guardare a questo fenomeno attraverso una delle lenti con cui è possibile leggere la storia della letteratura, quella della "mescolanza degli stili" scelta da Auerbach (su cui torneremo), con cui si può dire che la lenta emancipazione da uno stile ossequioso al genere è avvenuta attraverso l'introduzione di elementi stilistici a lui estranei, che in definitiva marcano l'affermarsi d'uno "stile" come cifra autoriale.

Un'ulteriore problematicità del paradigma indiziario che Calvino fa risaltare riguarda i fini della sua applicazione: se l'oggetto del paradigma indiziario può essere quello della ricerca della singolarità, per cui il sapere venatorio della caccia – come anche in una metafora corrente – è assimilabile a quello dell'amore, ché si cerca di conoscere e ci si innamora delle «differenze marginali che esistono tra una donna e l'altra»;¹⁰⁸ il suo oggetto può anche essere la colpa, laddove il paradigma indiziario si fa metodo d'indagine poliziesca, non solo nei libri di Conan Doyle, dice Calvino (e anche Ginzburg), ma nella società tutta, come esercizio capillare di controllo sui singoli. In altre parole, «l'indagine del

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ Cfr. C. Ginzburg: «Qualcuno ha detto che l'innamoramento è la sopravvalutazione delle differenze marginali che esistono fra una donna e l'altra (o tra un uomo e l'altro). Ma ciò può essere esteso anche alle opere d'arte o ai cavalli. In situazioni come queste il rigore elastico (ci si passi l'ossimoro) del paradigma indiziario appare ineliminabile». *Spie*, cit., p. 263.

cacciatore e dell'innamorato cerca le tracce dell'esserci di qualcosa che potrebbe anche non esserci. Il sapere poliziesco cerca le tracce d'una colpa». ¹⁰⁹ Infatti, il sapere venatorio trasposto dalla foresta a un villaggio – Calvino riporta lo studio sugli indios Mehinacu del Brasile di Marvin Harris – ¹¹⁰ ha implicato la distruzione della privacy, e questa attitudine inquisitoria si acutizza nelle nostre metropoli, non solo da parte dello stato, ma degli stessi cittadini tra loro. E Calvino riconosce un atteggiamento colpevolizzante di tal tipo all'interno della stessa comunità intellettuale, dando ragione a uno scrittore polacco – di cui non menziona il nome – che si dichiarava stufo della critica letteraria che, fra l'esercizio del marxismo e della psicoanalisi, non fa altro che inquisire e cercare motivazioni nascoste e colpevoli.

A questo punto si rendono evidenti anche le discrepanze interpretative che investivano il progetto archeologico del gruppo, inteso, riducendo ai minimi termini chiave: come storia critica per Melandri e Celati (cui guarda però a partire dalla letteratura), come grande operazione archivistica per Calvino, come campo d'un sapere indiziario qualitativamente connotato (sia per il contenuto che per il giudizio – positivo – che vi ricade) per Ginzburg.

Prima di chiudere i discorsi sulla rivista vorremmo riportare anche un contributo di Guido Neri, che non ha l'impianto teorico-espositivo di Calvino e Celati o quello argomentativo di Ginzburg, essendo l'esemplificazione d'una possibile analisi letteraria dall'intento "archeologico", considerata dai primi due un modello di lettura critica. ¹¹¹

Una lettura archeologica di Guido Neri

Il testo del francesista Guido Neri è una lettura del romanzo *Histoire* (1967) di Claude Simon, di cui costituirà la Postfazione nell'edizione italiana uscita nel 1971. ¹¹² Un romanzo strutturalmente joyciano, che ripercorre l'arco di una giornata del narratore-protagonista in cui non vi è alcuna peripezia. La memoria letteraria che Neri evoca è quella della *Recherche*, trattandosi della restituzione in

¹⁰⁹ I. Calvino, *L'orecchio, il cacciatore, il pettegolo*, cit., p. 308.

¹¹⁰ M. Harris, *Cannibali e re. Le origini delle due culture*, Feltrinelli, Milano, 1977.

¹¹¹ Cfr. M. Belpoliti, *Calvino, Celati e «Ali Babà»*, cit., p. 32.

¹¹² G. Neri, Postfazione, in C. Simon, *Storia*, Einaudi, Torino, 1971; ora Id., *Lettura di «Histoire»*, in *«Ali Babà»*, cit., pp. 266-281.

presa diretta di reminiscenze e della cronaca-itinerario di quanto le innesca, in un montaggio delle diverse stratificazioni della memoria. Ma la ricerca del tempo perduto, in Simon, non sfocia in un tempo ritrovato, nell'acquisizione di una qualche essenza: i ricordi ripescati sono al contrario destinati a essere rigettati nel fiume dell'oblio – vediamo qui la congiunzione con la traiettoria descritta da Celati, in una letteratura e un'umanità scaraventate fuori dalle coordinate ortogonali della storia, perse in una memoria senza fili. Il romanzo si articola come un collage di «storie già raccontate», che scaturiscono da «indizi, tracce, incisi in una serie di oggetti»,¹¹³ il narratore si concentra su ogni possibile immagine che sia fautrice del ricordo o che appartenga agli oggetti banali del mondo esteriore. Tra gli oggetti evocatori c'è un mazzo di cartoline, che rappresentano un «impulso centrifugo, derealizzante dell'immaginazione spazio-temporale [che] distilla la formula stessa della malinconia, è una sorta di algebra della nostalgia»,¹¹⁴ che annulla il rapporto col presente (nella coscienza d'un tempo non lineare, ricreare la costellazione – per dirla con Benjamin – che legghi passato e presente, e redimere il primo, non è sforzo scontato).¹¹⁵ Il percorso del protagonista infatti non è funzionale a restituirlo a se stesso, come mostra l'interrogativo su cui il libro si chiude, «moi?», che ribalta il monosillabo affermativo all'ultimo capo dell'*Ulysses* (ché, ricordiamo con Calvino, Joyce non era ancora stato sopraffatto dal *mare dell'oggettività*). «Manca, in *Histoire* – scrive Neri – ogni enfasi terapeutica. Nessuna velleità di riversare, in un modo o nell'altro, una psicanalisi in letteratura. E nessun cedimento alle ingenuità o agli accomodamenti di una letteratura di confessione; ma un laborioso svuotamento dall'interno delle mitologie del soggetto». ¹¹⁶ Anzi è lo stesso atto della confessione a essere messo in discussione. Se nella narrativa moderna troviamo personaggi autocritici, che in preda a disagi esistenziali si interrogano e giudicano facendo del romanzo una «liquidazione morale dilazionata»,¹¹⁷ in *Histoire* tale dimensione morale è totalmente assente. Nessuna verità di ordine filosofico: solo storico, che si esprime come verità letteraria. Infatti, tutto quello che emerge nel

¹¹³ Ivi, p. 266.

¹¹⁴ Ivi, p. 267.

¹¹⁵ Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 85.

¹¹⁶ G. Neri, *Lettura di «Histoire»*, cit., p. 275.

¹¹⁷ Ivi, pp. 275-276.

testo è subito letteratura, cioè connotazione: «una materia narrativa relativamente frusta, se non impersonale: ma bombardata, disintegrata da una vivacissima strumentazione retorica».¹¹⁸ Immagini, analogie con altre arti, percezioni rese attraverso sinestesie o paradossi sensoriali, ripresa, e spesso capovolgimento, di situazioni e procedimenti propri dei testi della grande letteratura moderna. Un'operazione costante nel romanzo è l'osservazione analitica di oggetti spodestati dal loro contesto e posti come sotto a un microscopio: «ingrandimento e analisi dell'immagine, scomposizione del movimento, similitudini e transizioni analogiche, composizione della sequenza, stacchi, montaggio».¹¹⁹ Da un punto di vista stilistico, i tratti più appariscenti messi in luce da Neri sono l'uso del "flusso di coscienza" e quello del participio presente. Quest'ultimo rientra nella gestione, del tutto peculiare in *Histoire*, dei tempi narrativi e sembra sottolineare la compresenza di più tempi incompatibili (presente, imperfetto, passato remoto, ecc.), ch  la temporalit  propria del libro non   il presente o il passato, ma una sorta di passato-presente, l'interstizio fra azione e virtualit .

Troviamo dunque qui, nell'analisi di Neri, la messa in risalto di alcuni aspetti del procedimento archeologico applicato alla materia narrativa e, al suo interno, a una vita particolare: la mancata ricomposizione dell'intero (narrativo o individuale), la ricerca retrospettiva di tracce irrelate del passato.

II.2 Avanzi di Carnevale: la cultura popolare

II.2.1 Bachtin e *L'opera di Rabelais*

Nel 1965 la raccolta *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes* a cura di Tzvetan Todorov, contribuisce alla divulgazione delle teorie della scuola formalista russa, sviluppatasi principalmente all'interno del Circolo linguistico di Mosca e della Societ  per lo studio del linguaggio poetico (Opojaz) di Pietroburgo, tra il 1915 e il 1930.¹²⁰ Come scrive Todorov nella presentazione al

¹¹⁸ Ivi, p. 279.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ La raccolta verr  tradotta in Italia nel 1968, e l'anno successivo uscir  un'altra antologia di testi russi della scuola di Mosca e di Tartu, curata da Umberto Eco e Remo Faccani, *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico* (poi riedita nello stesso anno col titolo *Semiotica della letteratura in URSS*). Cfr, G. Larocca, *Ancora sulla ricezione della teoria letteraria russa in Italia*,

volume, «la dottrina formalista è all'origine della linguistica strutturale, o, almeno, del suo indirizzo rappresentato dal Circolo linguistico di Praga»,¹²¹ formatosi nel 1926 e grazie al quale, ricorda Jakobson nella Prefazione, «queste idee vivificanti hanno potuto entrare nella circolazione mondiale».¹²²

Michail Bachtin non è incluso nella raccolta ma anche la sua opera inizia a essere tradotta in questa seconda metà degli anni Sessanta, in particolare, in Italia il primo dei suoi saggi a essere pubblicato sarà *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), nel 1968, poi solo nel 1979 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), conosciuto prima in traduzione inglese (1968) e francese (1970). Secondo Julia Kristeva,¹²³ Bachtin rappresenta il superamento della scuola formalista russa: partendo dagli stessi problemi posti dagli studi strutturali del racconto, è interessato soprattutto a situare il testo nella storia e nella società (per quanto tale narrazione del formalismo – all'origine del nome, dalla connotazione inizialmente spregiativa –, chiuso a cercare il puro segreto della forma, è messa in discussione da Jakobson, che puntualizza: «La progressiva determinazione delle leggi interne dell'arte poetica non rigettava dal proprio programma di indagine i problemi più complessi del rapporto tra tale arte e gli altri settori della cultura e della realtà sociale»¹²⁴).

Come registra Todorov, Bachtin passa da un'ipotesi di lavoro sistematica, che seguendo il modello hegeliano utilizza delle categorie funzionali a ricostruire un ordine nel cambiamento, permettendo di prevedere l'avvenire – è l'approccio proprio di *Marxismo e filosofia del linguaggio*, uscito nel 1929 a nome dell'amico Vološinov – a un'ipotesi analitica, utilizzata a partire da *La parola nel romanzo*, scritto a metà degli anni Trenta e di cui abbiamo parlato nel primo capitolo, dove le categorie stilistiche antitetiche descritte convivono, secondo diversi rapporti di forza, in tutte le epoche.¹²⁵ Potremmo infatti procedere nei testi bachtiniani tenendo sempre la strada definita da coppie dialogiche (abbiamo già visto quella

in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», n. 5 (2016), pp. 623-643; DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-20055>.

¹²¹ T. Todorov, Presentazione, in *I formalisti russi*, cit., pp. 13-25: p. 13.

¹²² R. Jakobson, *Verso una scienza dell'arte poetica*, in *I formalisti russi*, cit., pp. 7-11: p. 9.

¹²³ Cfr. J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman* (1966), in Id., *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969, pp. 143-173 : p. 143.

¹²⁴ R. Jakobson, *Verso una scienza dell'arte poetica*, cit., p. 8.

¹²⁵ Cfr. T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine*, cit., pp. 117-118.

composta da lingua unitaria e pluridiscorsività): la coppia che maggiormente ci interessa in questo paragrafo problematizza il rapporto tra cultura ufficiale e cultura popolare a partire dall'opera rinascimentale di Rabelais.

L'opera di Rabelais e la cultura popolare rappresenta infatti un punto di riferimento per le ricerche di diversi professori dell'Università di Bologna, intenti a interrogarsi da prospettive disciplinari diverse sul rapporto problematico tra cultura alta e cultura bassa, compreso chi contemporaneamente era investito nei discorsi sulle dinamiche archeologiche della rivista di «Ali Babà» (Celati e Ginzburg).

È interessante chiarire il metodo utilizzato da Bachtin per questo studio, che diviene a sua volta modello per gli autori che a lui guardano, in particolare Ginzburg, promotore della “microstoria”. Negli *Appunti del 1970-71* c'è un'annotazione, che vale anche per l'operazione compiuta nel *Rabelais*:

Il primo problema è capire l'opera così come la capiva l'autore stesso, senza andare oltre i limiti della sua comprensione. La soluzione di questo problema è molto difficile e richiede di solito l'impiego di un materiale immenso. Il secondo problema è usare la propria extralocalità temporale e culturale. L'inserimento nel nostro contesto (estraneo all'autore).¹²⁶

Nel *Rabelais* il primo problema, quello della comprensione dell'opera nell'ottica dell'autore, è risolto con l'abbondante dispiegamento di fonti e documentazione che gli permette di ricostruire e contestualizzare i presupposti e i nuclei tematici dell'opera rabelaisiana, nuclei che poi danno il nome e sostanziano i sette capitoli del libro di Bachtin (la storia del riso, il linguaggio di piazza, le immagini della festa popolare, quelle del banchetto, l'immagine grottesca del corpo, il “basso” materiale-corporeo e la realtà del tempo di Rabelais).

Il secondo problema, quello dell'extralocalità temporale e culturale dell'autore, implica il privilegio di guardare dal di fuori, da un altro tempo e un'altra prospettiva culturale, l'oggetto di interesse. Il rapporto fra il critico e l'opera in analisi richiama quello dell'autore rispetto all'opera autobiografica per come l'ha

¹²⁶ M. Bachtin, *Dagli appunti del 1970-71*, in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1979), Einaudi, Torino, 1988, pp. 349-374: p. 363.

descritto ne *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, saggio della metà degli anni Venti, che viene reso attraverso l'analogia con la relazione fra l'io e l'altro (altra coppia dialogica). Ne *L'autore e l'eroe* – seguendo la proporzione per cui l'autore sta all'eroe come l'io sta all'altro – Bachtin vedeva come necessari momenti della costruzione estetica l'immedesimazione e il compimento: «Io devo entrare per empatia in questo altro, vederne il mondo dall'interno attraverso il suo sistema di valori, così come esso lo vede, mettermi al suo posto e poi di nuovo, tornato nel mio, integrare il suo orizzonte con l'eccedenza di visione che si apre da questo mio posto fuori di lui».¹²⁷ In questa coincidenza fra approccio psico-sociale (io-altro), approccio estetico (autore-eroe) e critico (critico-autore), emerge la coerenza di contenuto e metodo della riflessione bachtiniana, che parte dal presupposto per cui alla base di ogni attività umana v'è il dialogo: oggetto di speculazione, mediazione rispetto al reale e alla sua resa estetica.

«Le dialogue est la seule sphère possible de la vie du langage»,¹²⁸ scrive Bachtin, e Kristeva cita questa massima nel saggio del 1966 (incluso nella raccolta *Semeiotiké*) dove teorizza l'intertestualità, ché in definitiva «tout texte se construit comme mosaïque de citations».¹²⁹ Infatti Kristeva legge il principio dialogico come principio intertestuale, perché in Bachtin la parola letteraria è sempre incrocio di superfici testuali dove convergono diverse scritture (quella dell'autore, ma anche quelle del destinatario, del personaggio e del contesto culturale).¹³⁰

Quanto detto finora fa già emergere un tratto del modello d'analisi proposto da Bachtin, quello d'essere *pieno*,¹³¹ che si risolve in un atteggiamento prescrittivo verso la letteratura (esiste un modo migliore di un altro di scrivere): da un punto

¹²⁷ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in Id., *L'autore e l'eroe*, cit., pp. 5-187: p. 23.

¹²⁸ M. Bachtin, *Problemi poetiki Dostoïevskovo*, cit. in J. Kristeva, *Le Mot, le dialogue et le roman*, cit., p. 148.

¹²⁹ J. Kristeva, *Le Mot, le dialogue et le roman*, cit., p. 146.

¹³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 143-144.

¹³¹ Cfr. S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci editore, Roma, 2016, p. 49. Un altro critico, di cui abbiamo parlato, a utilizzare un modello "pieno" è Benjamin (attraverso il concetto d'*allegoria*), che con Bachtin condivide anche la necessità di guardare alla storia senza dimenticare la propria distanza temporale, per quanto Benjamin, al contrario di Bachtin, condanni l'immedesimazione: «Fustel de Coulanges raccomanda allo storico che voglia rivivere un'epoca di cacciarsi di mente tutto ciò che sa del corso successivo della storia. Non si potrebbe definire meglio il procedimento con cui il materialismo storico ha rotto i ponti». W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 78.

di vista formale, infatti, come abbiamo visto nel primo capitolo, egli promuove la pluridiscorsività, la funzione centrifuga propria della lingua che trova nel romanzo la propria massima espressione, dove si deve concretizzare nella soluzione polifonica di cui riconosce in Dostoevskij un maestro;¹³² da un punto di vista storico-sociologico, rispetto cioè al legame che l'opera d'arte deve istituire con la realtà, il romanzo deve rispondere al modello del "carnevale" che trova in Rabelais il suo massimo esponente.

Tornando al testo dedicato alla sua opera, il *modus operandi* di Bachtin, dicevamo, gli permette di cogliere quanto agli occhi di Rabelais e dei suoi contemporanei era totalmente naturale,¹³³ e di evitare le mistificazioni seguite ai cambiamenti storico-culturali dei secoli successivi. Questo dialogo-confronto risulta particolarmente evidente nella ricostruzione della storia del riso, il quale si fa sineddoche della cultura popolare trasmessa da Rabelais e del suo contenuto grottesco, diventando un barometro della percezione della stessa cultura comica nel corso dei secoli a venire: «in nessuna altra delle frontiere che separano il XVII secolo e i secoli seguenti al Rinascimento, sono così nette ed hanno assunto un carattere così categorico e preciso come nel modo di concepire il riso».¹³⁴ Infatti l'eccedenza di visione temporale di Bachtin – conoscere la storia successiva al tempo di composizione dell'opera – unita alla comprensione interna della realtà rabelaisiana del XVI secolo, gli hanno permesso di confutare le disparate interpretazioni che, nel corso dei secoli e in base allo spirito del proprio tempo, erano state date dell'opera di Rabelais.

Coerentemente a quanto dicevamo a proposito dell'uso d'un modello pieno, nella ricostruzione delle due forme di cultura, ufficiale e popolare (altrimenti dette da Bachtin seria e comica), – come nota Todorov – questi non si comporta da storico imparziale, «ses sympathies pour le mélange des styles et la culture

¹³² Cfr. M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo* (1963); trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968.

¹³³ «L'interpretazione dei contemporanei fu ingenua e spontanea. Così la loro interpretazione non può dare una risposta ai nostri quesiti su Rabelais, dal momento che per loro tali problemi non sussistevano». M. Bachtin., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* (1965); trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1995, p. 72.

¹³⁴ Ivi, p. 76.

“populaire” sont évidentes». ¹³⁵ Nonostante Bachtin giustifichi il proprio interesse dicendo che la tradizione eterogenea e popolare era stata fino a quel momento largamente ignorata, secondo Todorov la spiegazione di questo giudizio di valore «met en jeu ses convictions épistémologiques, psychologiques et esthétiques: l'être humain lui-même est un “mélange de styles”, une hétérogénéité irréductible; la représentation ne sera efficace que s'il y a une analogie entre l'objet représenté et le médium représentant». ¹³⁶

L'espressione “mescolanza degli stili” usata da Todorov è chiaramente mutuata da Auerbach e può essere resa in termini bachtiniani da “pluridiscorsività”. Tali categorie servono a entrambi gli autori a sostanziare la propria idea di realismo seguendo due diverse *démarches*. Per Auerbach la “mescolanza degli stili” è una categoria descrittiva, utilizzata all'interno d'una ricostruzione comparata della storia letteraria che procede tramite un metodo induttivo (poiché, per quanto le ricerche partano da una intuizione e conseguente direttiva iniziale, la teoria esce direttamente dai testi). La tesi di fondo è che il realismo moderno nato in Francia all'inizio del XIX secolo liberò la letteratura dalla teoria classicistica della divisione degli stili, facendo oggetto di una rappresentazione seria, tragica e problematica le persone comuni nella loro vita quotidiana. ¹³⁷ All'interno della sua storia critica del realismo occidentale, che si apre con l'*Odissea* e il Vecchio Testamento per chiudersi con *To the Lighthouse* di Woolf e l'*Ulysses* di Joyce, Auerbach include anche l'opera di Rabelais. L'interesse per *Gargantua et Pantagruel* deriva proprio dalla presenza di uno stile dominante comico-grottesco e basso, cui si intrecciano pensieri filosofici ed elementi orrorifici: «La realtà quotidiana è inserita nella fantasia più inverosimile, lo scherzo più grossolano è infarcito d'erudizione, e conclusioni filosofico-morali scaturiscono da parole e storie oscene». ¹³⁸ Questo genere di connubio era già un tratto tipico delle prediche del tardo Medioevo («nello stesso tempo rozamente popolari, d'un realismo

¹³⁵ T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine*, cit., p. 123.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ E. Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1956), 2 voll., Einaudi, Torino, 2000, II, p. 341.

¹³⁸ *Ivi*, p. 20.

creaturale, dotte ed edificanti secondo l'interpretazione biblico-figurale»),¹³⁹ per quanto il fine di Rabelais fosse opposto e dissacrante. Inoltre – al contrario delle prediche medievali – lo stile popolaresco di Rabelais, nonostante fa sì che le sue opere potessero essere apprezzate anche da un pubblico incolto, ha come vero destinatario un ceto intellettuale eletto (già per il fatto che non si trattava di discorsi orali, come per i predicatori medievali, ma di testi a stampa, a cui aveva accesso una minoranza che non era neanche quella cui erano indirizzati i romanzi popolari).¹⁴⁰

Da parte sua, Bachtin come abbiamo visto utilizza le categorie prescelte attribuendogli una connotazione qualitativa: la categoria del carnevalesco, espressione della cultura popolare e resa esteticamente attraverso il realismo grottesco di Rabelais, si carica del valore di modello d'un mondo alternativo, rispetto a quello rappresentato dalla cultura dominante repressiva. Ma entriamo ora più nel vivo della sua analisi.

Contestualizziamo, insieme a Bachtin, il termine di cultura popolare ai tempi di Rabelais: Rabelais è uomo del Rinascimento, un periodo particolarissimo nella storia, vissuto dai suoi contemporanei come un momento di cambiamento epocale: «Negli anni '20 e all'inizio degli anni '30 del XVI secolo in Francia questa percezione era particolarmente acuta [...]. La gente dava l'addio alle "tenebre del secolo gotico" [...]. Tutte le immagini della festa popolare erano messe al servizio della nuova percezione storica». ¹⁴¹ In questa peculiare situazione s'è assistito a un progressivo abbattimento delle barriere fra cultura ufficiale e cultura non ufficiale o comica e, conseguentemente, tra letteratura ufficiale e non. Ciò fu possibile per due ragioni: da una parte, il progressivo deterioramento dell'assetto feudale e teocratico del Medioevo, dall'altra, l'avvicinamento della lingua e letteratura ufficiale alla lingua popolare/volgare e la cultura che essa esprimeva, due sfere prima completamente separate. Infatti nel Medioevo l'ideologia ufficiale della chiesa aveva plasmato una cultura dal tono esclusivamente serio, l'unico degno di esprimere la verità e ogni aspetto significativo della vita, il che rese necessario legalizzare in uno spazio

¹³⁹ Ivi, p. 12.

¹⁴⁰ Cfr. ivi, p. 21.

¹⁴¹ M. Bachtin, *Rabelais*, cit., pp. 110-111.

completamente altro, sclerotizzato, l'allegria e il riso: quella cultura popolare che, godendo così di un'area extraufficiale, ha potuto svilupparsi radicalmente e in tutta libertà.¹⁴² Lo statuto particolare del Rinascimento ha portato la cultura popolare ai piani alti della letteratura e dell'ideologia – come testimonia l'opera rabelaisiana – per poi ridiscendervi con la formazione di una nuova ufficialità legata alla stabilizzazione della monarchia assoluta a partire dal XVII secolo. A questa altezza la cultura popolare viene imbrigliata, si ha una statalizzazione della vita di festa (la quale diventa vita di parata), che porta la cultura comica a perdere il proprio referente, le proprie radici; in altre parole si perde il dialogo fra le due culture, poiché l'orizzonte dell'una si appiattisce sull'orizzonte dell'altra.¹⁴³

La concezione estetica caratteristica della cultura popolare è quel che Bachtin chiama convenzionalmente realismo grottesco, che raccoglie l'eredità del "basso" materiale e corporeo, oggetto della secolare cultura comica che affonda le sue radici nella festa di piazza e nel carnevale in particolare. «Il tratto caratteristico del realismo grottesco – scrive Bachtin – è l'*abbassamento* cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità».¹⁴⁴ Nel realismo grottesco l'"alto" e il "basso" hanno un significato *topografico*, nel senso che l'alto è rappresentato dal cielo e il basso dalla terra, e vanno considerati nel loro aspetto cosmico, l'abbassamento infatti è inteso come l'avvicinamento a una terra che assorbe e dà la vita, che seppellisce per far rinascere, meglio e più: «L'abbassamento scava una tomba corporea per una *nuova* nascita. È questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche positivo, di rigenerazione: è *ambivalente*, nega e afferma nello stesso tempo. [...] il "basso" è sempre *inizio*».¹⁴⁵ Questa ambivalenza permea di sé anche la concezione del tempo e del corpo. Infatti è il divenire il principio temporale che domina l'immagine grottesca, nella quale ritroviamo sempre entrambi i poli del cambiamento, l'inizio e la fine, la morte e la nascita, il vecchio e il nuovo. Allo stesso modo l'immagine grottesca del corpo tende a rappresentare sempre due

¹⁴² Cfr. *ivi*, pp. 8-9, 81-84.

¹⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 40, 113-114.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 26.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 26-27.

corpi in uno: «uno che dà la vita e che muore, l'altro che è concepito, portato e messo al mondo» (emblematica a questo proposito è, nel primo libro di Rabelais, la nascita di Pantagruelle, che causa la morte della madre durante il parto).¹⁴⁶ Il corpo grottesco è sempre aperto e incompleto, infatti ne sono messe in risalto principalmente le parti in comunicazione con l'esterno, «in cui cioè il mondo penetra nel corpo o ne sporge, oppure in cui il corpo sporge sul mondo, quindi sugli orifizi, sulle protuberanze, su tutte le ramificazioni ed escrescenze: bocca spalancata, organi genitali, seno, fallo, grosso ventre, naso». ¹⁴⁷ Il corpo grottesco è, in altre parole, un corpo cosmico e gioioso. Con la caduta dell'assetto gerarchico del mondo, il corpo diviene il «centro relativo del cosmo» e l'ordine verticale viene sostituito da un ordine orizzontale, in cui l'accento viene posto non più sulla contrapposizione fra alto e basso (che, come visto, diventano relativi, topografici), ma sulle nozioni di “avanti” e “dietro” (e la conseguente intensificazione del fattore tempo).¹⁴⁸

Ci sembra, fino a qui, di sentire l'eco dei discorsi settantasettini: la festa di piazza e la vita di festa, la deterritorializzazione tramite la bocca in Kafka, la caduta di Alice, che ingrandisce e rimpicciolisce, la verticalità/profondità che si fa orizzontalità/superficie – discorsi caratterizzati da quelle “somiglianze di famiglia” di cui parla Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* e su cui torneremo. Somiglianze che ritroveremo anche qui, nei versi del 1923 di Rainer Maria Rilke: «E noi, che pensiamo alla felicità/ come a qualcosa *che sale*, sentiremmo/ l'emozione, che quasi ci sgomenta,/ di quando una cosa felice *cade*». ¹⁴⁹

Per carnevalesco Bachtin intende non solo la festa che è sopravvissuta fino ai nostri giorni, ma, per sineddoche, l'insieme delle feste popolari del Medioevo e del Rinascimento le cui caratteristiche trovano nel carnevale in senso stretto la loro massima espressione. «Il carnevale è la seconda vita del popolo – dice Bachtin – organizzata sul principio del riso. È la sua *vita di festa*». ¹⁵⁰ Il riso della festa popolare cui fa riferimento Bachtin è profondamente diverso da quello

¹⁴⁶ Ivi, pp. 32-33.

¹⁴⁷ Ivi, p. 32.

¹⁴⁸ Ivi, p. 400.

¹⁴⁹ R.M. Rilke, *Duineser Elegien* (1923); trad. it. *Elegie duinesi*, Crocetti Editore, Milano, 2008, p. 85.

¹⁵⁰ M. Bachtin, *Rabelais*, cit., p. 11.

puramente satirico dell'epoca moderna, quest'ultimo infatti ha perso la sua ambivalenza, è un riso negativo, perché l'autore che lo suscita si pone al di fuori dell'oggetto della sua derisione e questo comico-negativo diventa un fenomeno privato. Al contrario, il riso di festa è universale, riguarda tutto e tutti, è gioioso e beffardo, è l'affermazione di una verità popolare non ufficiale, in quanto vittoria sulla paura, mistica o morale: «il riso ha rischiarato la coscienza dell'uomo e gli ha rivelato un mondo nuovo»,¹⁵¹ preparando la strada alla nuova autocoscienza del Rinascimento. Ha dunque un carattere profondamente sovversivo, infatti una delle fonti antiche del riso rinascimentale è *Il romanzo di Ippocrate* – nome fondamentale per la cultura del Rinascimento e per Bachtin stesso – in cui il riso di Democrito, espressione della sua “follia”, ha i tratti di una concezione del mondo e si rivolge a tutte le paure e le speranze dell'uomo legate a Dio e all'oltretomba. Rabelais stesso, che a sua volta era medico, sviluppa nei due prologhi al quarto libro la teoria del medico allegro e delle proprietà curative del riso, che a Ippocrate principalmente si rifà, ed è proprio il *corpus* delle opere ippocratiche ad aver maggiormente influenzato, non solo la concezione filosofica e medica, ma anche le immagini e lo stile rabelaisiano.¹⁵² Infatti: «l'epoca di Rabelais in Francia fu, nella storia delle ideologie europee, l'unico periodo in cui la medicina si trovò al centro di tutte le scienze, non solo naturali ma anche umane, e si identificò quasi totalmente con la filosofia».¹⁵³ Inoltre l'arte e la medicina popolare erano tradizionalmente connesse, come testimonia la figura del saltimbanco che fonde l'attore di piazza e il venditore di droghe medicinale, le cui ricette parodiche, tra l'altro, rappresentano uno dei generi più diffusi del realismo grottesco cui Rabelais attinge.¹⁵⁴

È evidente dunque il valore cognitivo ed eversivo che il carnevale assume in Bachtin. Esso non è solo il momento festoso d'interruzione del lavoro – essendo di per sé la categoria della festa per Bachtin sempre slegata dal mondo dei mezzi e invece connessa a quello degli scopi superiori dell'esistenza umana, degli ideali – ma è l'ingresso temporaneo in un universo utopico.¹⁵⁵ Prendendo le mosse dalla

¹⁵¹ Ivi, p. 102.

¹⁵² Cfr. ivi, pp. 196, 390.

¹⁵³ Ivi, pp. 395-396.

¹⁵⁴ Cfr. ivi, pp. 173-175.

¹⁵⁵ Cfr. ivi, p. 303.

descrizione che Goethe fa del carnevale di Roma del 1788, in cui Bachtin vede sopravvissuto il nucleo fondamentale delle immagini carnevalesche, scrive: «*Chi partecipa al carnevale, il popolo, è il padrone assoluto e gioioso della terra inondata di luce, poiché egli conosce la morte soltanto sotto l'immagine di una donna gravida, poiché conosce la gioiosa immagine del divenire e del tempo, poiché possiede interamente questo "stirb und werde"*».¹⁵⁶ La citazione è di una poesia di Goethe che recita: «Finché non comprendi/ questo muori e rinasci/ rimani soltanto un triste ospite/ sull'oscura terra».¹⁵⁷ La tristezza non appartiene alla concezione carnevalesca del mondo, dove non v'è posto per il singolo individuo, sostituito da «l'eterna collettività», «l'immortalità popolare».¹⁵⁸ Questo è quello che non avevano capito i romantici, che hanno resuscitato il grottesco, come nel caso del *Tristram Shandy* di Sterne, ma nella forma di grottesco soggettivo, che Bachtin ha definito come un «grottesco *da camera*: è come un carnevale vissuto in solitudine, con la coscienza acuta del proprio isolamento».¹⁵⁹ Su questa deviazione tornerà Celati in *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice* (di cui meglio tratteremo) che interpreta lo *humour* nero romantico come la vendetta dell'anima hegeliana verso una realtà anti-idilliaca.¹⁶⁰

Ora vorremmo vedere come il *Rabelais* si inserisca nelle ricerche dei professori dell'università bolognese, sottolineando come le condizioni di possibilità che hanno permesso il fiorire del movimento del Settantasette sono le stesse alla base dell'interesse di questi professori verso la cultura popolare, come dimostra anche Belpoliti in un capitolo del suo libro *Settanta*, che non a caso chiama *Carnevale a Bologna*.¹⁶¹

¹⁵⁶ Ivi, p. 273.

¹⁵⁷ J.W. Goethe, *Selige Sehnsucht*, in Id., *West-östlicher Divan* (1819); trad. it. *Beato desiderio* in Id., *Il Divano occidentale orientale*, Rizzoli, Milano, 1990.

¹⁵⁸ M. Bachtin, *Rabelais*, cit., p. 273.

¹⁵⁹ Ivi, p. 45.

¹⁶⁰ Cfr. G. Celati, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in Id., *Finzioni occidentali*, cit., pp. 53-110: p. 59.

¹⁶¹ M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 235-271.

II.2.2 Rabelais all'università

Tebe dalle sette porte, chi la costruì?

A Carlo Ginzburg, docente di Storia moderna dal 1976, Bachtin offre un esempio per far parlare voci silenziate dalla storia o stravolte nel corso dei secoli, a partire da documenti di diversa natura. Nella prefazione a *Il formaggio e i vermi. Il cosmo d'un mugnaio del '500* (1976) – la storia del mugnaio friulano Menocchio mandato al rogo dall'Inquisizione per eresia – attribuisce al concetto bachtiniano di cultura popolare un'importanza metodologica poiché, superando l'*impasse* storiografica che vuole la cultura popolare inconoscibile al di là del gesto di chi appropriandosene la sopprime, permette di considerarla parte di un binomio in cui riveste un ruolo di reciproca influenza rispetto alla cultura dominante.

La problematicità propria del concetto di cultura popolare, è già insita nell'evoluzione della significazione del termine “cultura”:

L'uso del termine “cultura” per definire il complesso di atteggiamenti, credenze, codici di comportamento e così via, propri delle classi subalterne in un dato periodo storico, è relativamente tardivo, e mutuato dall'antropologia culturale. Solo attraverso il concetto di “cultura primitiva” si è arrivati infatti a riconoscere il possesso di una cultura a quelli che una volta venivano definiti paternalisticamente “volghi dei popoli civilizzati”. La cattiva coscienza del colonialismo si è saldata così con la cattiva coscienza dell'oppressione di classe.¹⁶²

L'interesse per le culture subalterne e il loro rapporto con la cultura dominante è solo recente, a causa: sia di un problema ideologico, che riposa sulla concezione aristocratica della cultura, sia di un problema metodologico, trattandosi di una cultura orale inattuabile (per quanto riguarda il passato), se non attraverso la doppia mediazione di fonti scritte, necessariamente legate alla cultura dominante. Su problemi simili si era già interrogato, come vedremo, Umberto Eco, in *Apocalittici e integrati*, raccolta di saggi del 1964. Ginzburg cita ad esempio il tentativo dello storico Robert Mandrou¹⁶³ di ricostruire la cultura *imposta* alle classi popolari attraverso la letteratura di *colportage*, «cioè i libretti da pochi soldi

¹⁶² C. Ginzburg, Prefazione, in Id., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1976, pp. XI-XXXI: p. XII.

¹⁶³ *De la culture populaire en France aux xvii^e et xviii^e siècles*, Stock, Paris, 1964.

e rozze stampati (almanacchi, cantari, ricette, racconti di prodigi o vite di santi)»,¹⁶⁴ la quale avrebbe alimentato per secoli una visione del mondo intrisa di fatalismo, di determinismo, di meraviglioso e di occulto, svolgendo una funzione reazionaria rispetto alla presa di coscienza dei suoi fruitori. Tale letteratura è stata però letta da Mandrou come uno strumento di acculturazione vittoriosa, riflesso della visione del mondo delle classi popolari, glissando dall'interpretazione di una cultura *imposta* alle classi popolari a quella di una cultura *prodotta* dalle stesse, seguendo in tal modo una scorciatoia argomentativa che nasconde un difetto di metodo.¹⁶⁵ L'analisi di Bachtin, invece, è per Ginzburg esemplare perché, pur partendo da un testo che è possibile non sia mai stato letto dalla classe popolare, ci parla della sua cultura e della sua visione del mondo che, come visto, s'era sviluppata in maniera separata durante il Medioevo per poi riversarsi nella cultura dominante: «dicotomia culturale, quindi – ma anche circolarità, influsso reciproco, particolarmente intenso nella prima metà del Cinquecento, tra cultura subalterna e cultura egemonica».¹⁶⁶ Detto ciò, quelle di Bachtin, dice Ginzburg, rimangono in parte ipotesi, e il popolo – di contadini e artigiani – cui dà voce parla quasi esclusivamente attraverso le parole di Rabelais. Ginzburg cita anche il Foucault de l'*Histoire de la folie à l'âge classique* in cui l'autore rimane coerente col proposito iniziale di «faire une étude structurale de l'ensemble historique – notions, institutions, mesures juridiques et policières, concepts scientifiques – qui tient captive une folie dont l'état sauvage ne peut jamais être restitué en lui-même»,¹⁶⁷ motivazione per cui i folli in realtà sono assenti dal suo libro, dove l'interesse ricade più sul gesto e i criteri dell'esclusione che sugli esclusi. Dall'*archéologie du silence*,¹⁶⁸ probabilmente influenzato dalle critiche di Derrida

¹⁶⁴ C. Ginzburg, Prefazione, cit., p. XIII.

¹⁶⁵ Cfr. ivi, p. XIV.

¹⁶⁶ Ivi, p. XV.

¹⁶⁷ M. Foucault, Préface, in Id., *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge Classique*, Paris, Plon, 1961, pp. I-XI; ora in M. Foucault, *Dits et écrits (1954-1988)*, Gallimard, Paris, 2001, t. I (1954-1975), pp. 187-195: p. 192. La prefazione all'edizione del 1961, a cui si riferisce Ginzburg, viene sostituita da una nuova prefazione a partire dall'edizione del 1972 (*Histoire de la folie à l'âge Classique. Folie et déraison*, Gallimard, Paris, 1972).

¹⁶⁸ «De langage commun, il n'y en a pas ; ou plutôt il n'y en a plus ; la constitution de la folie comme maladie mentale, à la fin du XVIII^e siècle, dresse le constat d'un dialogue rompu, donne la séparation comme déjà acquise, et enfonce dans l'oubli tous ces mots imparfaits, sans syntaxe fixe, un peu balbutiants, dans lesquels se faisait l'échange de la folie et de la raison. Le langage de la psychiatrie, qui est monologue de la raison sur la folie, n'a ou s'établir que sur un tel silence. Je

– secondo cui non si può parlare della follia da una posizione che è ancorata alla stessa ragione occidentale che ha portato alla sua repressione – Foucault è passato, come visto, all’archeologia delle scienze umane di *Les Mots et les Choses* e all’*Archéologie du savoir*; e quando si è posto nuovamente il problema di trattare l’esclusione psichiatrica e giudiziaria, a proposito del giovane contadino omicida di inizio Ottocento Pierre Rivière,¹⁶⁹ lo ha fatto passando per un irrazionalismo estetizzante.¹⁷⁰

Con lo studio sul contadino Menocchio, Ginzburg mostra sia la possibilità di «ampliare verso il basso la nozione storica di “individuo”», andando oltre la storia quantitativa, basata sul numero e l’anonimato, dominante quando si tratta di ricostruire la storia delle classi inferiori;¹⁷¹ sia come un caso limite qual è quello di Menocchio (riscontrabile dal suo isolamento nel villaggio e le sue idee, non tipiche per un contadino) possa essere rappresentativo, ché in ogni caso «dalla cultura del proprio tempo e della propria classe non si esce, se non per entrare nel delirio e nell’assenza di comunicazione. Come la lingua, la cultura offre all’individuo un orizzonte di possibilità latenti – una gabbia flessibile e invisibile entro cui esercitare la propria libertà condizionata».¹⁷² Il caso-limite di Menocchio si spiega attraverso due grandi eventi storici: l’invenzione della stampa e la Riforma, con la conseguente fine rispettiva del monopolio dei dotti della cultura scritta e del monopolio dei chierici delle questioni religiose. Dalle confessioni di Menocchio emerge la figura di un contadino-lettore (Ginzburg ha avuto a disposizione anche un elenco parziale delle sue letture) che ha rielaborato delle posizioni che, da una parte, convergono con «quelle dei gruppi intellettuali più raffinati e consapevoli del suo tempo»¹⁷³ e, dall’altra, tradiscono l’innesto in una «tradizione orale verosimilmente antichissima», oltre che l’influenza di gruppi ereticali di formazione umanistica di questo periodo.¹⁷⁴ In questo senso sembra fruttuosa e torna con forza l’ipotesi bachtiniana della circolazione culturale,

n’ai pas voulu faire l’histoire de ce langage; plutôt l’archéologie de ce silence». M. Foucault, Préface, cit., p. 188.

¹⁶⁹ M. Foucault et al. (éd.), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère*, Gallimard, Paris, 1973.

¹⁷⁰ Cfr. C. Ginzburg, Prefazione, cit., pp. XVI-XVII.

¹⁷¹ Cfr. *ivi*, p. XIX.

¹⁷² *Ivi*, p. XX.

¹⁷³ *Ivi*, pp. XVIII-XIX.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. XXII.

dell'influsso reciproco fra classi subalterne e dominanti. Come Ginzburg ha ricordato poi in una recente intervista, se al centro de *Il formaggio e i vermi* vi è la circolarità tra cultura popolare e cultura delle élites è perché ciò «rifletteva il clima politico italiano degli anni '60 e dei primi anni '70, e l'importanza assunta dalla sinistra in quel periodo».¹⁷⁵ Porsi dunque la domanda brechtiana «Chi costruì Tebe dalle sette porte?», con cui Ginzburg apre la Prefazione, è un gesto possibile e politicamente connotato, e “politico” può essere definito questo libro.¹⁷⁶

La cucina, i vagabondi e il Carnevale di Piero Camporesi

Per Piero Camporesi, che dal 1969 insegna Letteratura italiana alla facoltà di Pedagogia e poi al Dams, studioso onnivoro ed eteroclitico, l'attenzione alla cultura popolare emerge dall'interesse verso una letteratura considerata minore, legata alla vita domestica e alla “scienza del vissuto” (*I classici della famiglia, della villa e della tavola* è il titolo del suo primo corso universitario), cui segue quello per la letteratura della follia e la letteratura carnevalesca.¹⁷⁷ Questi studi sono puntellati dalle pubblicazioni degli anni Settanta: l'edizione critica a *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi (1970); il *Libro dei vagabondi* (1973), dove Camporesi raccoglie testi di varia natura legati alle sventure dei vagabondi del tardo Medioevo e di cui scrive un'introduzione che sembra raccogliere, nota Belpoliti, «l'eco della gioventù californiana, dei “figli dei fiori”», nonché «le tracce di quel mondo di barboni, venditori ambulanti, del sottoproletariato che ancora abitava le nostre città e campagne»;¹⁷⁸ la *Maschera di Bertoldo* (1976), saggio che, ricostruendo la genealogia del personaggio protagonista del libro di Giulio Cesare Croce (*Le sottilissime astutie di Bertoldo*, 1606), si fa espressione

¹⁷⁵ C. Ginzburg, *Carlo Ginzburg: scrivere di storia significa “Tartufi per tutti”*, intervista di Pan Wenije, «Doppiozero», 2 novembre 2021, <https://www.doppiozero.com/materiali/carlo-ginzburg-scrivere-di-storia-significa-tartufi-tutti>, (consultato il 15 novembre 2021; l'intervista originale, in cinese, è uscita su «Jiemian global» il 9 settembre 2021).

¹⁷⁶ Cfr. M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 245. Il riferimento di Ginzburg a Brecht, che dà il titolo a questo sottoparagrafo, è tratto dalla poesia *Fragen eines Lesenden Arbeiters*, in Id., *Svendborger Gedichte* (1939); trad. it. *Domande di un lettore operaio*, in Id., *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin*, Einaudi, Torino, 1976.

¹⁷⁷ Cfr. M. Belpoliti, *Settanta*, cit., pp. 235-236.

¹⁷⁸ Ivi, p. 241.

del declino eppure dell'esaltazione dell'universo carnevalesco.¹⁷⁹ Croce infatti – mezzo secolo dopo *Gargantua et Pantagruel* – tratta la materia carnevalesca con una prudenza tutt'altro che rabelaisiana, riducendo la carica dissacrante dell'antico modello medievale del contadino maligno e beffardo, Marcolfo, per trasformarlo in «un servizievole suddito, stravagante e malizioso nella sua cocciutaggine, ma, in fondo, convinto seguace della prestabilita immobilità del mondo»,¹⁸⁰ di cui la licenziosità separata del Carnevale fa parte.

La lettura del *Rabelais* di Bachtin da parte di Camporesi avviene nel decennio aperto dalla *Scienza in cucina* e, rimarca Belpoliti, lo citerà di continuo (pur criticandolo anche). Successivamente a tale lettura e soprattutto a partire dal *Libro dei vagabondi*, Camporesi definisce un metodo di lavoro improntato su una scrittura sempre più centrifuga e senza più un centro, procedendo per accumulazioni caotiche, elenchi e intarsio di citazioni d'altri autori.

Belpoliti mette in luce, dell'opera di Camporesi, il legame fra la non convenzionalità intrinseca alla materia trattata e uno stile saggistico che tende a travalicare le convenzioni del genere, in linea con le sperimentazioni letterarie sviluppatesi nel corso degli anni Sessanta:

C'è nelle pagine di Camporesi un piacere delle descrizioni di questo universo basso, corporale, che colpisce i lettori, e prima di loro gli ascoltatori delle sue lezioni, che si combina molto bene con le idee della frantumazione delle forme chiuse tradizionali, dell'abolizione delle consuete norme letterarie e stilistiche (come è scritto a chiare lettere nella *Maschera di Bertoldo*) che formano il retroterra letterario di molti insegnanti dell'Università di Bologna, primi fra tutti quelli che gravitano attorno alla rivista «il Verri» di Luciano Anceschi.¹⁸¹

Ma, prendendo a ritroso come esempio l'introduzione al libro di Pellegrino Artusi, vediamo già attivi temi, metodologie e orizzonti simili a quelli richiamati da Ginzburg in rapporto a Bachtin e al clima politico degli anni Sessanta e Settanta in Italia. La scelta tematica – «la cucinaria [che] è la più antica forma di

¹⁷⁹ Per quanto «[...] per lo studioso romagnolo lo spirito del Carnevale è tramontato per sempre, e non possiamo che raccontare l'agonia e la morte». Ivi, p. 248.

¹⁸⁰ P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo: G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Einaudi, Torino, 1976, p. 6.

¹⁸¹ M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 245.

cultura popolare, per eccellenza orale» –¹⁸² rivela la volontà di ricostruire un continente sommerso a partire dalle tracce lasciate in questo «perfetto manuale di alimentazione saporita e, insieme, equilibrata», che è anche «un sistema di ricette rispecchiante un sistema politico-economico, la struttura della società del suo tempo e il mito dell'ordine borghese».¹⁸³ Il manuale di Artusi si carica anche di un'ulteriore valenza culturale, perché secondo Camporesi svolse «in modo discreto, sotterraneo, impalpabile, il civilissimo compito di unire e amalgamare, in cucina prima e poi, a livello di inconscio collettivo, nelle pieghe insondate della coscienza popolare, l'eterogenea accozzaglia delle genti che solo formalmente si dichiaravano italiane».¹⁸⁴ Diremmo che nella *Scienza in cucina* Camporesi rintracci il campo per uno scavo archeologico, uno «strumento per l'esplorazione concreta non solo del reale, ma anche del profondo», al di sotto della narrazione storica per attingere al pozzo della storia minuta (che però non si fa mai microstoria).¹⁸⁵ Ponendosi all'ombra d'uno strutturalismo (ancora per poco) in fiore, Camporesi si propone, con lo studio della cultura culinaria, di «spiare dentro le funzioni non visibili della vera natura umana che la lettura dell'alfabeto simbolico degli alimenti c'insegna a meglio penetrare»,¹⁸⁶ infatti, come recita la citazione che chiude l'introduzione, «la cuisine d'une société est un langage dans lequel elle traduit inconsciemment sa structure».¹⁸⁷

Visioni e pupazzi di Giuliano Scabia

Tra i professori che guardano alla cultura popolare come oggetto di studio e fonte di rappresentazione e che tanto più sembrano preparare la strada alle pratiche e i discorsi che saranno propri del Settantesimo bolognese c'è Giuliano Scabia, professore di Drammaturgia al Dams a partire dal 1972. Come ricorda Belpoliti, in questo momento Scabia ha già abbandonato da qualche anno i territori ufficiali della messa in scena, vale a dire i teatri stabili e i festival, per

¹⁸² P. Camporesi, Introduzione, in P. Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* (1891), Einaudi, Torino, 1970, pp. IX-LXXXIV: p. XVI.

¹⁸³ Ivi, pp. XII, XXIV.

¹⁸⁴ Ivi, p. XII.

¹⁸⁵ Cfr. M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 240.

¹⁸⁶ P. Camporesi, Introduzione, cit., p. LXX.

¹⁸⁷ C. Lévi-Strauss, *Mythologiques III. L'origine des manières de table*, Plon, Paris, 1968, p. 411.

inaugurare un percorso peculiare che investe sia lo spazio teatrale che i suoi temi.¹⁸⁸ Scabia prende alla lettera l'idea del mondo come palcoscenico e come tale lo tratta, secondo una similitudine antica che potremmo riassumere nelle parole d'un cavaliere errante che ha sicuramente qualcosa di affine con i personaggi di Scabia:

– [...] non hai tu visto rappresentar qualche commedia in cui s'introducono re, imperatori e pontefici, cavalieri, dame e altri differenti personaggi? Uno fa il furfante, un altro l'imbroglione, questo il mercante, quello il soldato, uno, uno stupido che ha buon senso, l'altro l'innamorato stupido; e terminata la commedia e spogliatisi dei loro abiti, tutti gli attori restano uguali?

– Sì, l'ho visto – rispose Sancio.

– Ebbene la stessa cosa – disse don Chisciotte – accade nella commedia e nelle relazioni di questo mondo, dove gli uni fanno gli imperatori, gli altri i pontefici, insomma, tutti i personaggi che possono introdursi in una commedia; ma arrivati alla fine, che è quando la vita termina, a tutti quanti la morte toglie di dosso i panni che li differenziavano, e restano uguali nella tomba.¹⁸⁹

Il parallelismo ce lo offre Celati che, in un articolo relativo all'opera *Fantastica visione*, scrive: «il teatro per Scabia è come quella carretta di attrezzi teatrali, piena di vecchi vestiti, di vecchie teste di Re e Regine e Diavoli e Scheletri, figure ridicole nella loro rozzezza, ma davanti a cui un giorno Don Chisciotte si è fermato a meditare sulla morte».¹⁹⁰ *Fantastica visione* è un testo teatrale – scritto nel 1973 e poi riscritto fino alla sua pubblicazione, nel 1988 – dove si creano cortocircuiti metaforici intorno al tema della carne (la carne deliziosa del Macellaio che comincia a scarseggiare e quella dell'uomo destinata a perire) in un'atmosfera che si fa sempre più inquietante. Lo spazio della visione è quello che si apre fra ricordo e desiderio, ci dice Scabia in una nota al testo, – il ricordo del passato e il desiderio di un futuro impossibile simile al passato – e passa attraverso lo scardinamento verbale e l'iterazione.¹⁹¹ Rivolgendosi a chi proverà a mettere in scena la *Fantastica visione*, Scabia avverte di non cadere nella tentazione dell'interpretazione psicoanalitica: il mistero deve rimanere tale,

¹⁸⁸ Cfr. M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 256.

¹⁸⁹ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605, 1615); trad. it. *Don Chisciotte della Mancia*, 2 voll., Einaudi, Torino, 2012, II, p. 678.

¹⁹⁰ G. Celati, *La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino, e linguaggio grosso*, in G. Scabia, *Fantastica visione*, Impronte/Feltrinelli, Milano, 1988, pp. 151-158: p. 157.

¹⁹¹ Cfr. G. Scabia, *Fantastica visione*, cit., p. 98.

lo è anche per il suo autore (cui lo stesso genere che lo contiene non è chiaro, commedia o tragedia – forse *hyllarotragoedia*) e una spiegazione rovinerebbe solo il piacere della visione.¹⁹² Celati si pone sulla stessa linea, estendendo tale notazione all'intera storia letteraria, che coi suoi classici è stata capace, almeno fino a Leopardi, di offrire “visioni”,¹⁹³ per poi ripiegarsi in un impoverimento immaginativo a partire, come vedremo, dalle razionalizzazioni del *novel* settecentesco: tutti spiegano quel che vogliono dire e nessuno è più capace di raccontare, condividere e trasmettere esperienza. Celati infatti individua nel teatro di Scabia i tratti che dovrebbero essere propri anche di una narrazione che si riconnetta alle sue origini mitiche: indeterminatezza e mancanza di verosimiglianza, «che ci tolga ogni idea di poter capire il mondo per via documentaria», a favore di una «comprensione affettiva» (*Studi d'affezione per amici e altri* si chiama una raccolta di scritti di Celati su autori da lui amati – dalla novella duecentesca a Silvio d'Arzo).¹⁹⁴ I personaggi di *Fantastica visione* infatti rispondono a nomi comuni (il macellaio, il padre, la madre che ha tantissimi nomi) e non possono che parlare per generalità, con una lingua che Celati definisce “stralingua” perché straparla di tutto e riduce comicamente il mistero.¹⁹⁵ Il modello di Scabia, dice Celati, sono i misteri teatrali del Medioevo (tradizione che precede la svolta rinascimentale del teatro di cui parlava Artaud, dominato dalla descrizione e dal ripiegamento psicologico) schema da lui riempito dalla «reciprocità infinita tra la nostra carne e il suo macellaio», cioè fra il nostro desiderio e quel che esso produce divenendo vincolo:¹⁹⁶ questo è il messaggio degli dèi, il messaggio della visione, o del destino, che lega uomini e dèi.

Risalendo a ritroso nel lavoro di Scabia, nell'anno 1972-1973 terrà un corso dal titolo *Teatro e informazione. Esperienza di contro-informazione per le strade di Bologna*, in cui «gli studenti, servendosi di materiali di cartone e altri oggetti, realizzano per le vie della città un teatro-giornale dedicato allo scandalo

¹⁹² Cfr. *ivi*, p. 141.

¹⁹³ Cfr. G. Celati, *La lettura dei classici come terapia*, in «L'inchiesta letteratura», XXV, 110, ottobre-dicembre 1995, pp. 10-13.

¹⁹⁴ G. Celati, *La nostra carne e il suo macellaio*, cit., p. 155 (il riferimento a l'opera di Celati è *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata, 2016, con scritti che vanno dal 1988 al 2008).

¹⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 156.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 158.

Watergate, esempio di quelle improvvisazioni che ritroveremo di lì a quattro anni durante il movimento del Settantasette». ¹⁹⁷ L'anno successivo sarà quello del progetto del *Gorilla quadrumano*, vero e proprio tentativo di costruzione di momenti autonomi della cultura popolare. Ne parla Celati in un articolo del 1974, *Le virtù del gorilla quadrumano*, dove sottolinea la capacità di eventi del genere di creare tessuti di socialità che esplodono nella festa e che consistono in un'effettiva mossa politica, quale creazione di «luoghi di identificazione collettiva» all'interno di una «dimensione non pedagogica» – ¹⁹⁸ dichiarazione, questa, di didattica oltre che di poetica, valida tanto per Scabia quanto per Celati. Ed è qui evidente e anticipatoria la visione della festa come dimensione politica, del mascheramento/smascheramento quale «trasformazione collettiva dei rapporti interpersonali», ¹⁹⁹ che è stata introiettata dagli studenti del movimento.

Ricerca di modelli archetipici come esche sul presente, dove agiscono da mezzi di mediazione col mondo, questa la direzione intrapresa da Scabia:

La vastità e la grandezza dei pupazzi giganti, totem, draghi, eccetera (il “fare” gigante) è prima di tutto un bisogno narrativo, una proiezione esterna di archetipi (protettivi o distruttivi) allo scopo di renderli più forti nei confronti della scena esterna (la città, la campagna). Ma è anche un'astuzia per accrescere il rapporto fantasmatico di partecipazione. Il pupazzo gigante, il Drago, eccetera, accendono una serie di ricordi e di proiezioni, che mutano le relazioni esistenti tra il corpo e il mondo esterno. ²⁰⁰

Ciò, se gettiamo l'amo verso il passato, richiama alla mente i giganti di Rabelais – figura che, scrive Bachtin, si ritrova in moltissime leggende popolari, oltre a essere «il personaggio abituale del repertorio da baraccone delle fiere» – ²⁰¹ e, se lo gettiamo verso il futuro prossimo, possiamo concordare con Belpoliti sulla creazione da parte di Scabia di «schemi vuoti» che saranno di volta in volta reinterpretati dai giovani settantasettini come «corteo mascherato, performance di mimi, drago, banda musicale, che sono più debitori al teatro che non alle arti

¹⁹⁷ M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 256.

¹⁹⁸ G. Celati, *Le virtù del gorilla quadrumano*, «Rinascita», 9 agosto 1974.

¹⁹⁹ Collettivo A/traverso, *Piccolo gruppo in moltiplicazione*, «A/traverso», maggio 1975.

²⁰⁰ G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma, 1973, p. XVIII.

²⁰¹ M. Bachtin, *Rabelais*, cit., p. 376.

visive, alla pantomima e alla commedia dell'arte che non alla performance dell'arte contemporanea». ²⁰²

II.2.3 La rappresentazione del popolare

Ora, questa retrospettiva sull'opera di Bachtin e la cultura popolare è funzionale a chiederci: perché di tale comune interesse? Al di là della notazione cronologica dell'uscita della traduzione del testo di Bachtin, Ginzburg illumina il fatto che l'interesse per le problematiche legate alla cultura popolare e al suo rapporto con quella dominante fosse lo specchio della situazione politica coeva; e d'altronde l'imperativo del *fare* emerge da tutti gli interventi che ruotano intorno alla rivista di «Ali Babà». Da un punto di vista marxista, essendo la cultura sempre una cultura di classe e specificamente quella della classe dominante, studiare la cultura delle classi subalterne porta con sé lo smascheramento della rappresentazione ideologica della realtà e le possibilità d'una proposizione alternativa, che avrebbe la forza d'un moto carsico connesso a una tradizione secolare, se non archetipica, di cui la letteratura si potrebbe fare portatrice.

L'attenzione all'universo popolare chiama in causa come complemento estetico la problematica categoria del “realismo”, declinata da Bachtin in realismo grottesco. Un'altra spinta in questa direzione sembra offrirla Belpoliti, che parlando della «visione stercoaria, escrementizia dell'uomo» ²⁰³ presente negli scritti di Camporesi richiama Montale quale autore fondamentale per la generazione di scrittori nata negli anni Venti, soprattutto per i motivi che evoca Zanzotto nel saggio *Inno nel fango* (1953). La poesia degli scarti di Montale parla la lingua geologica dello «spirito divenuto oggetto, dell'uomo fatto in definitiva solo di terra», e si fa testimone di lunga durata di «nuove forme di sensibilità venute a caratterizzare quella corrente della vita spirituale che iniziò il “descensus ad Inferos” verso la fine del '700, sulla linea di una volontà di prendere contatto a qualunque costo con la realtà». ²⁰⁴

²⁰² M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 264.

²⁰³ Ivi, p. 242.

²⁰⁴ A. Zanzotto, *Inno nel fango* (1953), in Id., *Fantasie di avvicinamento*, a cura di G.M. Villalta, Mondadori, Milano, 2001, pp. 15-20: pp. 16, 15.

Risulta utile tenere presente quanto Jakobson scriveva a proposito della categoria del realismo in un saggio del 1921,²⁰⁵ dove, mettendo in luce il carattere relativo di tale etichetta, ammantata d'una vaghezza che è stata funzionale alla sua arbitraria applicazione, tenta uno sforzo d'ordine fra le varie accezioni che ha assunto nel dominio artistico (figurativo o letterario). Per un teorico dell'arte il realismo «è una corrente che si è posta il fine di riprodurre la realtà nel modo più fedele possibile e che aspira al massimo della verisimiglianza: definiamo realistiche le opere che ci sembrano verisimili, fedeli alla realtà».²⁰⁶ Questa definizione, osserva Jakobson, contiene già in sé un'ambiguità, vale a dire che il realismo può essere legato sia all'*intenzione* dell'autore di produrre un'opera verisimile (significato A), sia alla *percezione* dell'esaminatore che giudica l'opera verisimile (significato B). A loro volta questi due significati conoscono una stessa biforcazione, sulla base della posizione che l'autore o il fruitore adotta rispetto al panorama artistico a lui contemporaneo – e conseguentemente rispetto alla tradizione. Si può infatti intendere l'approssimazione dell'arte alla realtà sia in termini di innovazione che di conservazione: rispettivamente, deformando (A₁ e B₁) o conservando (A₂ e B₂) i canoni artistici dominanti. Nel caso di un realismo innovatore, in letteratura si andrà alla ricerca di una parola cui non siamo abituati, colorandola «come si fa con i preparati per esaminarli al microscopio», ma «il termine inatteso può essere tanto l'indicazione figurativa quanto quella vera e propria, secondo che l'una o l'altra sia quella in uso».²⁰⁷ Ai due doppi significati di realismo ne va aggiunto un altro, «costituito dalla somma dei singoli tratti tipici di una determinata corrente del secolo XIX» (significato C),²⁰⁸ che viene spesso confuso con le accezioni di realismo sopra dette (si è sovrapposto prima a B₁, per i suoi contemporanei, poi a B₂, una volta impostosi come canone), di cui invece C è solo un caso particolare. Dato che si è creata una tradizione critica che vede in C il realismo *tout court*, i nuovi autori che si pongono un programma realista (diverso da quello, considerato illusorio, di C) si dichiarano “neorealisti”: Dostoevskij affermava «sono un realista, ma nel senso più alto del termine», e poi simbolisti,

²⁰⁵ R. Jakobson, *O chudožestvennom realizme* (1921); trad. it. *Il realismo nell'arte*, in *I formalisti russi*, cit., pp. 95-107.

²⁰⁶ Ivi, p. 98.

²⁰⁷ Ivi, pp. 105, 100.

²⁰⁸ Ivi, p. 98.

futuristi italiani e russi, espressionisti tedeschi hanno più o meno detto la stessa cosa,²⁰⁹ in una escalation per cui si è sempre più “realisti” dei propri predecessori (come si è sempre più “avanguardisti” dell’avanguardia precedente). A questi significati Jakobson ne aggiunge altri due: quello che punta sulla presenza di elementi inessenziali, come di personaggi che non sono funzionali in nessun modo alla fabula (significato D, che è spesso presente in C), e quello che concerne la motivazione con cui si spiega un certo procedimento poetico, la sua legittimazione realistica (E).

Alla base della confusione, v'è il fatto che il “realismo” riposa su piedi d'argilla, vale a dire sul concetto illusorio di verosimiglianza, illusorio perché cangiante in base all'epoca, a partire dalla progressiva emancipazione dalle regole cui l'aveva imbrigliata Aristotele. Se è più facile cadervi nelle arti figurative, per Jakobson risulta assurdo per quel che riguarda la descrizione letteraria: «come si fa a porre il problema del grado di verosimiglianza di questo piuttosto che di quel troppo poetico? E come è possibile chiedersi se una certa metafora o una data metonimia è più realista di un'altra?». ²¹⁰ Il linguaggio, letterario o pittorico, è una convenzione con caratteristiche proprio a un dato tempo e spazio e in base a queste coordinate, il termine realismo è un bacino aperto. Non per questo, però, vi può entrare di tutto, i racconti di Hoffmann – dice ad esempio Jakobson – nessuno li definirà mai realistici. Tale considerazione – il fatto che non tutte le opere artistiche possano essere considerate, in base alla prospettiva adottata, realistiche – è in ogni caso necessaria ma non sufficiente a postulare un elemento comune proprio a tutte le accezioni del realismo, che per Jakobson vanno sempre distinte.

Ora, entrambi i termini, di (cultura) popolare e realismo, sono trattati all'interno del libro *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature* di Claude Grignon e Jean-Claude Passeron, dove *miséralisme* e *populisme* sono gli estremi d'un atteggiamento paternalistico o ingenuamente coinvolto rispetto all'universo *populaire*. Grignon firma uno dei saggi del libro, in cui parla della costruzione sociologica interna alla rappresentazione romanzesca. Presso i naturalisti in particolare, tra i quali il realismo era inteso come restituzione della realtà sociale e il problema della resa

²⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 104.

²¹⁰ *Ivi*, p. 99.

della cultura popolare si traduceva nella ricerca d'una soluzione letteraria che permettesse di "far parlare" tale cultura introducendola all'interno d'un circuito diverso e necessariamente distorcente.²¹¹ «C'est le changement de contexte qui, comme dans la brocante, confère une valeur symbolique à des biens qui n'auraient autrement qu'une valeur d'usage résiduelle ; mais dans le même temps, cette décontextualisation risque de leur faire perdre leur valeur en leur faisant perdre leur altérité» (qui diremmo che Grignon sovrappone il significato di C a quello di B₁).²¹² Il rischio in cui non bisogna cadere, allerta Grignon, è quello di rispondere alla richiesta d'autenticità dell'amante del pittoresco sociale, che vuole vedere la vera vita del popolo, senza mescolarsi o perdervi la propria identità borghese: «l'exigence d'authenticité est la variante populiste du fantasme romantique qui consiste à vouloir se fondre dans l'Autre tout en restant soi».²¹³ Zola ricerca l'autenticità «en faisant remonter l'argot du dialogue au récit, en se mettant à écrire comme ses personnages sont censés parler»,²¹⁴ è lo stile indiretto libero che glielo permette e dà l'illusione al lettore di condividere il punto di vista del popolo. Ma cacciato dalla porta, "l'etnocentrismo di classe" rientra dalla finestra, livellando diversamente la società rappresentata nel romanzo, applicando questo stile indiretto libero tanto al popolo quanto alla borghesia.

Dal naturalismo all'attenzione alla cultura popolare propria degli anni Settanta hanno sfilato tutte le avanguardie che, come visto con Jakobson, declinavano la resa della realtà in termini di sempre maggiore rottura formale, fino ad arrivare al punto, definito postmoderno, in cui si leva un coro uniforme di ritorno all'ordine. Lyotard, in una nuova raccolta di testi sul postmoderno di un decennio successiva alla *Condition*, scrive che se il campo artistico s'è uniformato nell'urgenza di liquidare l'eredità delle avanguardie, esso non è andato nella direzione di un nuovo realismo. Ciò perché il capitalismo avrebbe portato a una derealizzazione degli oggetti ordinari, dei ruoli della vita sociale e delle istituzioni, tale che le rappresentazioni dette "realiste" «ne peuvent plus évoquer la réalité que sur le

²¹¹ Cfr. C. Grignon, *Composition romanesque et construction sociologique*, in C. Grignon, J-C. Passeron (éd.), *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Editions du Seuil/Gallimard, Paris, 1989, pp. 281-313 : pp. 292-293.

²¹² Ivi, p. 292.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Ivi, p. 304.

mode de la nostalgie ou de la dérision, comme une occasion de souffrance plutôt que de satisfaction», sentenziando «le classicisme paraît interdit dans un monde où la réalité est si déstabilisée qu'elle ne donne pas matière à expérience, mais à sondage et à expérimentation».²¹⁵ Con lui concorderebbe Jameson, per il quale l'iperrealismo, che ha fatto pensare in arte a un ritorno del figurativo contro l'estetica dell'astrazione della stagione precedente, non ha come oggetti di rappresentazione quelli del mondo reale, bensì le immagine dello stesso, per cui in definitiva il realismo proprio dell' "iperrealismo" corrisponderebbe con il simulacro del mondo.²¹⁶

Forse però questa definizione del "realismo postmoderno" come simulacro del mondo, non avrebbe necessità di esistere se si riconoscesse l'illusorietà della categoria realistica come restituzione del reale senza bisogno di mediazione. Come scrive Passeron in *L'illusion du monde réel*, «le texte à effets réalistes qui met en œuvre la fonction littéraire du langage joue avec le monde dont il parle un jeu de cache-cache qui est aussi un *flirt avec l'Épiménide*».²¹⁷ A Epimenide, cretese, è attribuita la frase «tutti i cretesi sono bugiardi»: un paradosso (o Epimenide è bugiardo tra i bugiardi e dunque la sua affermazione è falsa o, se non dicesse una bugia, la sua frase sarebbe comunque falsa perché *non* tutti i cretesi sono bugiardi). Il romanzo realistico gioca con tale paradosso perché, opera di finzione, pretende di essere scambiato per la realtà (ha pretese di verità nonostante faccia parte d'un "popolo" di bugiardi). Come scrive Passeron, linguisti e logici hanno affermato l'impossibilità semiotica di una letteratura mimetica, che cerca di riprodurre *le réel écrit*, secondo l'espressione di Flaubert, causa la natura linguistica del testo letterario (ma non sarebbe diverso il discorso per la pittura), dato che per i linguisti non c'è modo di riprodurre la realtà tramite un sistema di segni qual è la lingua naturale dove quasi niente è analogico; e per i logici, se si può definire un'equivalenza tra enunciato ed enunciato, ciò non può essere fatto fra enunciato e realtà. Ciononostante, bisogna riconoscere come l'illusione romanzesca sia sempre stata capace di far scivolare i lettori nel mondo

²¹⁵ J-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Éditions Galilée, Paris, 1988, p. 14.

²¹⁶ Cfr. F. Jameson, *Il postmoderno*, cit., p. 61.

²¹⁷ J-C. Passeron, *L'illusion du monde réel : -graphie, -logie, -nomie*, in C. Grignon, J-C. Passeron (éd.), *Le savant et le populaire*, cit., pp. 315-345: p. 328.

romanzesco come fosse un mondo reale, «au travers de “pactes” les plus divers de la lecture littéraire, qu’ils soient lettrés ou populaires».²¹⁸ Alla luce di ciò potremmo connotare il postmoderno artistico, più che come simulacro, come mediazione (ostentatamente) consapevole del reale, avvicinandoci alla definizione che ne darà Umberto Eco nelle sue *Postille*. Eco però ci tiene a distinguere un postmodernismo letterario (o architettonico), rispetto a un postmodernismo filosofico (quello rappresentato da Lyotard), ed è in reazione a questo che secondo lui si potrebbe parlare di un nuovo realismo,²¹⁹ definendo lui stesso la propria filosofia di base semiotica con la formula “realismo negativo”, che tratteremo nel capitolo seguente.

²¹⁸ Ivi, p. 329.

²¹⁹ Cfr. U. Eco, *Autobiografia intellettuale* (2015), in S.G. Beardsworth e R.E. Auxier (a cura di), *La filosofia di Umberto Eco*, ed. italiana a cura di A.M. Lorusso, La Nave di Teseo, Milano, 2021, pp. 3-71: p. 53 (ed. originale: *The Philosophy of Umberto Eco*, The Library of Living Philosophers, 2017).

III. Ritrovare il mondo

In questo capitolo approfondiremo le linee di ricerca delineate nel capitolo precedente, il paradigma indiziario e quello della cultura popolare – intesa sia in termini rabelaisiani sia nell’accezione della cultura di massa – nell’opera saggistica dei due professori scelti come figure da seguire all’interno del panorama bolognese, Eco e Celati.

La prima parte sarà funzionale ad inoltrarci nelle ricerche semiotiche di Eco per giungere alla definizione di una lettura del mondo opposta a quella del postmodernismo filosofico, il *realismo negativo*. Nella seconda applicheremo con Eco il paradigma indiziario in chiave semiotica, cioè nella concezione peirciana dell’abduzione, e nei termini di acquisizione d’esperienza per conoscere e agire nel mondo, con Celati. Nell’ultima parte seguiremo le analisi sulla cultura di massa di Eco, e in particolare del romanzo popolare, affiancate dalle riflessioni sul *novel* di Celati, per chiudere su un confronto fra le loro opposte concezioni del comico.

Ancora, in tutto il capitolo emergerà l’interesse centrale apportato al linguaggio che, prima di diventare strumento di lotta del Settantesimo, è stato campo privilegiato d’indagine. Rispetto a tutte le ragioni che davamo contestualmente nel primo capitolo – al linguaggio come arma della generazione del *general intellect* – va aggiunto questo fondamentale terreno di preparazione, ché, attraverso lo strutturalismo, la semiotica, l’eredità della filosofia di Wittgenstein, il linguaggio è stato al centro dell’attenzione per più di un decennio. Faremo inoltre risaltare la dialettica fra le due categorie (metastoriche?) di avanguardia e postmoderno, i cui termini vengono già posti negli anni Sessanta.

III.1 Verso un realismo negativo: la semiotica di Eco

Parlare di realismo ha delle implicazioni rispetto alle condizioni di possibilità di conoscenza e rappresentazione del mondo. La fiducia nei confronti di queste si

è sfilacciata nel corso degli anni Sessanta fino a scoppiare in aperta negazione negli anni Settanta, col cosiddetto pensiero debole – il cui principale esponente è il filosofo Gianni Vattimo, che rappresenta la forma principale assunta dal postmodernismo filosofico italiano – e il decostruzionismo derridiano. Le tesi di questa compagine filosofica possono essere riassunte nella perentorietà di frasi quali: non esistono fatti ma solo interpretazioni – idea di presunta derivazione nietzschiana –¹ e non esiste nulla al di fuori del testo. Nonostante Eco abbia scritto un contributo per la raccolta curata da Vattimo e Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole* (1983), la sua è essenzialmente una posizione di resistenza “realistica”, che sfocia in quel che successivamente definirà “realismo negativo”. Ora, per giungere alla definizione di tale forma di realismo, che nel percorso di Eco arriva a piena maturazione con il libro *Kant e l’ornitorinco*, del 1997, dobbiamo passare attraverso la sua ricerca semiotica, con al centro il concetto di Enciclopedia che viene applicato al segno linguistico, portando alla fondamentale acquisizione – per battere contro le teorie decostruzioniste – dell’identità di conoscenza linguistica e conoscenza del mondo.²

Eco non si rivolge immediatamente alla disciplina semiotica: dopo i primi lavori sull’estetica medievale (a partire dalla tesi universitaria, di cui viene pubblicata una prima edizione nel 1956, dal titolo *Il problema estetico in San Tommaso*), il suo studio è orientato alle teorie dell’informazione e dei mass media – complice il lavoro, nel quinquennio 1954-1958, ai programmi culturali della neonata televisione (ambiente in cui conoscerà, tra gli altri, anche Vattimo) – teorie che diventano strumenti operativi nel libro *Opera aperta*, del 1962, che lo consacrerà a voce del dibattito critico internazionale, e nei primi lavori dedicati alla cultura popolare o di massa (parte di *Diario minimo* del 1963 e *Apocalittici e integrati* del 1964).

Il periodo semiotico si apre, come testimonia Eco nell’*Autobiografia intellettuale*, in seguito all’incontro con le opere di Roland Barthes e Roman Jakobson, e viene sancito ufficialmente dalla pubblicazione della *Struttura*

¹ Diciamo “presunta” sulla base di remore avanzate da Eco a riguardo, per il quale Nietzsche, ridotto ai minimi termini in questa frase-slogan, non è più riconoscibile, se non totalmente travisato. Ma su questo torneremo a breve.

² Cfr. U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 42.

assente, nel 1969, e poi del *Trattato di semiotica generale*, nel 1975.³ Il primo di questi libri, come denuncia il titolo parlante, marca anche il precoce allontanamento di Eco dallo strutturalismo, che esplode negli anni Sessanta e che è stato complice, a partire dagli studi linguistici, della contemporanea ribalta semiotica. Il congedo dallo strutturalismo è complementare all'avvicinamento al pensiero di Charles Sanders Peirce,⁴ che a cavallo tra XIX e XX secolo diviene pioniere, insieme a Saussure, della moderna semiotica, nonché fondatore del pragmatismo.

La semiotica sarà per Eco, da adesso in poi, una bussola, nella raggiunta convinzione – espressa per la prima volta nell'introduzione a una raccolta di scritti su Jakobson da lui curata (*Lo sviluppo della semiotica e altri saggi*, 1978) – per cui si potrebbe leggere l'intera storia della filosofia (occidentale) in chiave semiotica, ché dai presocratici ai filosofi contemporanei il problema del segno è sempre stato presente.⁵ Nello stesso testo, Eco afferma che a partire dagli anni Sessanta la semiotica, fino ad allora vittima d'una sorta di miopia,⁶ sale finalmente alla superficie dei discorsi, a seguito di «una sorta di terremoto metodologico, una disseminazione interdisciplinare, un improvviso rivolgimento della curiosità scientifica, un'inversione di tendenza, una nuova sensibilità, una specie di nuovo *Kunstwollen* filosofico capace di produrre una cultura semioticamente orientata».⁷

³ Cfr. *ivi*, p. 25.

⁴ «L'incontro con Peirce ha segnato la fine della mia breve stagione strutturalista». *Ivi*, p. 23.

⁵ Cfr. U. Eco, *Il pensiero semiotico di Jakobson*, introduzione a R. Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*, Bompiani, Milano, 1978, pp. 5-32: pp. 7-8.

⁶ Eco suggerisce due cause a tale ostracismo: una (proposta nel testo su Jakobson) riguarda la non comunicazione fra i vari campi del sapere all'interno del quale una teoria del segno si era indipendentemente creata; l'altra (in *Semiotica e filosofia del linguaggio*) mette sotto accusa i manuali di filosofia che non si sono rinnovati per non allontanarsi da una tradizione confortevole (cosa che sarebbe successa ammettendo di leggere la storia della filosofia occidentale alla luce del problema del segno). Questo dal punto di vista della ricezione, ma anche rispetto alla produzione Eco aveva notato la presenza di diverse teorie semiotiche represses, cioè che trattavano tematiche semiotiche senza rendersene conto. Cfr. G. Manetti, *Trame, nodi, repressioni. Umberto Eco e la storia della semiotica*, in P. Magli, G. Manetti, P. Violi (a cura di), *Semiotica: storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Bompiani, Milano, 1992, pp. 5-24: p. 7.

⁷ U. Eco, *Il pensiero semiotico di Jakobson*, *cit.*, p. 9.

III.1.1 Parentesi strutturalista

Come giustificare questo terremoto? Lo sviluppo tecnologico dei mass media è andato di pari passo con lo studio dei sistemi di organizzazione del senso,⁸ e alla centralità dei problemi legati alla comunicazione si può addurre quella “svolta linguistica” assunta dalla filosofia di cui parla anche Eco,⁹ strettamente connessa alla tentacolare diffusione del metodo strutturalista. Anche una notazione biografica di Celati ci permette di inquadrare il baricentro degli interessi accademici, italiani e d’oltralpe, dei primi anni Sessanta:

Quando sono andato all’università volevo studiare letterature moderne, ma ho studiato soprattutto linguistica. In quegli anni la riscoperta del corso di linguistica generale di Ferdinand de Saussure annunciava nuovi modi di pensare. Poi molti schemi della linguistica sono confluiti nell’antropologia, soprattutto attraverso l’opera di Claude Lévi-Strauss [...].¹⁰

E sarà principalmente attraverso gli strumenti linguistici che Celati affronta la sua tesi su Joyce, seguito dal glottologo Luigi Heilmann, con cui si laurea nell’anno accademico 1963-1964.¹¹ Nello stesso periodo Eco lavora (anche) sullo stesso autore, pubblicando nel 1965 *Le poetiche di Joyce*, «preludio alla [sua] narratologia semiotica».¹² Qui, sulla scia delle ricerche di *Opera aperta* pubblicate tre anni prima, introduce un concetto sorto nel discorso scientifico per applicarlo al campo letterario, quello di “mondo finzionale”, di cui *Finnigans Wake* è esemplificativo, perché segnala «la nascita di una nuova dimensione del discorso umano, l’affermarsi di un discorso che non fa più affermazioni circa il mondo, ma

⁸ «E questo è ciò che si è verificato appunto nello scorcio degli anni Sessanta e Settanta, sotto la pressione dello sviluppo tecnologico dei mass media, che hanno fatto della comunicazione il problema centrale della nostra civiltà, spingendo molte discipline diverse a interessarsi congiuntamente del problema delle leggi generali della significazione umana e naturale. Sotto la spinta catalizzatrice di forti personalità scientifiche (Jakobson in testa, naturalmente, ma non da solo), ne è risultata una disciplina che, pur dedicando parte delle proprie energie allo studio dei mass media, ha scavato più in profondità, rivelandosi efficace nel delineare i sistemi basilari di organizzazione del senso, sui quali poggiano anche i mass media, ma collocandosi entro un’ottica molto più ampia e generale». G. Manetti, *Trame, nodi, repressioni*, cit., pp. 6-7.

⁹ Cfr. U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 31.

¹⁰ G. Celati, *Memoria su certe letture*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, 2011, pp. 96-106: p. 96.

¹¹ Cfr. N. Palmieri, *Cronologia*, in G. Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, Meridiani Mondadori, Milano, 2016, pp. LXXIII-CXXIV: p. LXXXV.

¹² L. Doležel, *La narratologia di Eco*, in *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 557-579: p. 566.

si fa esso stesso rappresentazione speculare del mondo». ¹³ Lo studio di Joyce si iscrive nell'*esprit du temps*, infatti – per parlare ancora dello strutturalismo con una voce autobiografica – Philippe Sollers, fondatore di «Tel Quel» nel 1960, scrive in *Un vrai roman. Mémoires*:

Nul n'entre à Tel Quel s'il n'a un rapport singulier au langage, la psychanalyse est bienvenue, les formalistes russes aussi (contre le réalisme totalitaire). [...] Interpellations diverses : critique du surréalisme, soutien tactique au «nouveau roman» (le marché littéraire en tremble encore), *insistance sur Joyce*, accentuation de Lautréamont (le livre de Marcelin Pleynet, ici, fait date). Bref, on vit comme on lit et comme on écrit, l'enjeu est là (et l'air du temps va appeler ça, un moment « structuralisme »). Comment ça parle ? Comment fonctionnent les mythes ? Qu'est-ce que le sujet dit qu'il ne sait pas ? Où est vraiment son désir ? Qu'en est-il des différents systèmes symboliques à travers les langues ? Pourquoi cette effarante ignorance de l'hébreu, de l'Inde, du chinois ? ¹⁴

Sollers introduce delle questioni cui vorremmo guardare più da vicino attraverso tre interlocutori privilegiati, Derrida e Deleuze, che parlano dello strutturalismo dagli anni Sessanta, e, *a posteriori*, Foucault nella già menzionata intervista del 1983.

Premessa: oltre la fenomenologia

Foucault nell'intervista del 1983 con Gérard Raulet, pubblicata sotto il titolo *Structuralisme et poststructuralisme*, parla dei cambiamenti avvenuti nel corso degli anni Sessanta, nel nome della linguistica, della psicoanalisi e del recupero del pensiero di Nietzsche. Secondo Foucault la rottura sul piano epistemologico avviene rispetto alla fenomenologia, dominante nel decennio successivo al secondo dopoguerra, e la cui teoria del soggetto si mostra ormai inconcludente rispetto ai problemi linguistici e psicoanalitici, riportati sotto i riflettori da Lacan, che considera l'inconscio strutturato come il linguaggio. ¹⁵

¹³ U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano, 1966, p. 168. Il concetto di mondo finzionale nel discorso scientifico allude al fatto che «la scienza si riserva la possibilità di un discorso puramente ipotetico e “immaginario” che consiste (come per le geometrie non euclidee o per la logica matematica) nella delimitazione di universi possibili il cui rapporto con l'universo reale non deve necessariamente essere dimostrato immediatamente». Ivi, p. 167.

¹⁴ Ph. Sollers, *Un vrai roman. Mémoires*, Plon, Paris, 2007, p. 131 (corsivo nostro).

¹⁵ Cfr. M. Foucault, *Structuralisme et poststructuralisme*, cit., pp. 434-435.

Ora, con l'ausilio della ricostruzione di Vincent Descombes,¹⁶ vorremmo dire in breve in cosa consiste questa critica alla fenomenologia. Innanzitutto il rifiuto di quest'ultima va di pari passo con la denuncia dell'illusione della dialettica (che Melandri invece non liquida, ma cerca di ridefinire nel saggio sull'analogia),¹⁷ in cui si vedeva una forma insidiosa della "logica dell'identità", intesa dagli strutturalisti come la forma del pensiero che rappresenta l'altro riducendolo sempre allo stesso, che subordina cioè la differenza all'identità. A questa logica dell'identità è opposto il pensiero della differenza (per Descombes, in questo orientamento, accompagnato dal rinnovato interesse per Nietzsche, si vede l'effetto della lettura di Heidegger).¹⁸ Anche la fenomenologia pecca, secondo gli strutturalisti, di una riduzione simile a quella dialettica: se la prima è la «*descriptions des phénomènes*» e i fenomeni vengono intesi come ciò che si manifesta alla coscienza, essa porta, con questa arbitraria decisione iniziale, a mettere tra parentesi l'esistenza in sé della cosa fenomenica, quindi a sovrapporre l'essere e il senso. In altri termini, l'essere è sempre "essere per me" e tutto quel che è deve poter essere descritto come il risultato del senso che offre il vissuto di qualcuno. Lo stesso vale per il sogno, il delirio e la parola mitica, sui cui l'analisi strutturale si concentrerà particolarmente e che si rifiuterà di considerare come espressioni di un vissuto.¹⁹

Gli attributi dello strutturalismo

È evidente la distanza dei presupposti fenomenologici da quelli di chi cerca la struttura soggiacente ai "fenomeni", alle manifestazioni empiriche. Per marcare questa differenza sono utili gli attributi che Deleuze, in uno scritto del 1967,

¹⁶ V. Descombes, *Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.

¹⁷ Coerentemente con la volontà di superare le opposizioni binarie alla base della logica occidentale, «un'archeologia che voglia risalire al di qua dell'opposizione fra la linea e il circolo è [...] inevitabilmente una dialettica». Ma se «la dialettica è tradizionalmente definita come la logica della contraddizione, che comincia là dove vengono meno i principi del terzo escluso e dell'identità elementare, ovvero come una logica a più di due valori di verità, cioè come una logica della complementarità»; Melandri «integra queste due definizioni in una formula che caratterizza la dialettica attraverso un uso speciale della negazione». Quest'uso corrisponde con la negazione di un'alternativa (né A, né B), per cui «i due termini non sono né rimossi, né composti in una unità superiore, bensì mantenuti in una coesistenza carica di tensioni». G. Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, cit., p. XXIX.

¹⁸ Cfr. V. Descombes, *Le Même et l'Autre*, cit., p. 93.

¹⁹ Cfr. ivi, pp. 96-97.

riconosce allo strutturalismo. Deleuze parte dal chiedersi: «qui est structuraliste?», ebbene :

un linguiste comme R. Jakobson; un sociologue comme C. Lévi-Strauss; un psychanalyste comme J. Lacan; un philosophe qui renouvelle l'épistémologie, comme M. Foucault, un philosophe marxiste qui reprend le problème de l'interprétation du marxisme, comme L. Althusser; un critique littéraire comme R. Barthes; des écrivains comme ceux du groupe Tel Quel...²⁰

Tutti questi autori possono essere definiti strutturalisti non tanto perché adottano nelle rispettive discipline un metodo equivalente, ma per la matrice linguistica comune alle loro ricerche (risalente a Saussure, al circolo linguistico di Mosca e a quello di Praga), perché vi è struttura solo di ciò che è linguaggio. Per questo si può parlare della struttura dell'inconscio, del corpo e delle cose stesse, essendo questi linguaggi, negli ultimi due casi rispettivamente dei sintomi e dei segni. A questo punto Deleuze si chiede come facciano gli strutturalisti a reperire il linguaggio di un dato campo, fornendo una serie di criteri formali per riconoscerli, li riassumiamo velocemente.

Il primo riposa sul riconoscimento d'un ordine simbolico al di là della dialettica tra reale e immaginario,²¹ che invece percorre tutto il pensiero occidentale, dalla filosofia classica ai movimenti del romanticismo, simbolismo, surrealismo, accentuando o annullando la divisione tra i due termini. Infatti il linguista strutturalista scopre un elemento di natura diversa sia dalla parola reale e i suoi effetti fonici sia dalle immagini e concetti che essa è in grado di suscitare.

²⁰ G. Deleuze, *A quoi reconnaît-on le structuralisme ?* (1967), in F. Châtelet (éd.), *Histoire de la philosophie VIII. Le XXe siècle*, Hachette, 1973, pp. 299-335: p. 299. (Nonostante Foucault, nell'intervista sopra citata, rifiuti per sé l'etichetta di "strutturalista", così come quella di marxista o di freudiano).

²¹ Melandri, al contrario, è contro il simbolico (come recita il titolo d'un suo libro, *Contro il simbolico. Dieci lezioni di filosofia*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1989) e non si pone sul solco della "svolta linguistica" della filosofia del Novecento, che è all'insegna dell'arbitrarietà del segno: secondo Melandri c'è una corrispondenza sia tra significante e significato (come diceva già Benveniste nel 1939 polemizzando con Saussure), sia fra significante e cosa designata, «opponendo al regime simbolico del segno, governato dall'arbitrarietà, un regime sintomatologico (o semeiotico), "in cui il segno è causalmente connesso con il designato" (57). La sintomatologia è, cioè, "una semiologia fondata direttamente sui fenomeni e anteriore alla rielaborazione linguistica" (193). Ma ciò significa, contro Barthes, che la semiologia non può mai essere integralmente ridotta a linguistica, a pena di veder riaffiorare come un residuo irrazionale all'interno del linguaggio l'elemento semiotico (ad esempio, nella forma che i linguisti chiamano "funzione poetica del linguaggio")». G. Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, cit., p. XXVIII. Dunque Melandri assume una posizione antitetica alla *tournure* strutturalista, non liquidando né dialettica né fenomenologia e non riducendo tutto al linguaggio, ma cercando un'altra terza via.

L'ordine simbolico si pone più in profondità di quello reale o immaginario e corrisponde con l'insieme dei punti che costituiscono la struttura, vale a dire le posizioni (vuote) che all'interno di essa possono essere occupate. In tal senso «l'ambition scientifique du structuralisme n'est pas quantitative, mais topologique et relationnelle». ²² Un esempio: quando Foucault definisce la morte, il lavoro, il desiderio o il gioco non lo fa considerandole dimensione dell'esistenza umana empirica, ma come determinazioni posizionali che rendono mortali, lavoratori, desideranti o giocatori coloro che occupano tali posizioni, le quali li precedono, determinandone il ruolo.

Andando verso un grado di specificazione sempre maggiore, Deleuze si chiede cosa siano questi elementi simbolici o unità di posizione. Partendo dal linguaggio: la più piccola unità linguistica è il fonema, che serve a distinguere due parole dal significato diverso e si incarna in lettere, sillabe e suoni senza però ridursi (i fonemi, infatti, non esistono indipendentemente dalle relazioni che instaurano). Quando Lévi-Strauss vuole scoprire le strutture elementari della parentela, vuole scoprire i fonemi di parentela, le unità di posizione che non esistono indipendentemente dai rapporti differenziali che creano, determinandosi reciprocamente. ²³ «Toute structure est une multiplicité de coexistence virtuelle» ²⁴ dove a coesistere sono tutti gli elementi (le posizioni), i loro rapporti e i valori dei rapporti, tutte le singolarità proprie all'ambito considerato, in un insieme perfettamente determinato. Ora, una struttura non si anima se non le si restituisce la sua altra metà. Infatti, gli elementi simbolici, presi in rapporti differenziali, si organizzano necessariamente in serie, e in quanto tali si rapportano ad altre serie (composte da altri elementi simbolici e altri rapporti). Deleuze prende a esempio il totemismo in Lévi-Strauss, che si spiega non come identificazione immaginaria di un termine a un altro (un uomo con un animale), ma come omologia strutturale di

²² G. Deleuze, *A quoi reconnaît-on le structuralisme ?*, cit., p. 305. Cfr. Ginzburg sottolineava a sua volta la distinzione fra il carattere *quantitativo* delle discipline scientifiche e il carattere *qualitativo* delle discipline indiziarie (C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziaro*, in «*Ali Babà*», cit., p. 238).

²³ Ciò risulta evidente da un esempio pratico: se proviamo a costruire una struttura tridimensionale, mettiamo, in legno, la riuscita finale – la possibilità di “chiudere” la struttura facendo combaciare tutti gli estremi – dipende dall'attenzione millimetrica con cui si calcola la distanza di un punto dagli altri punti adiacenti, in una concatenazione di determinazioni posizionali per cui ogni punto dipende dalla posizione di tutti gli altri.

²⁴ G. Deleuze, *A quoi reconnaît-on le structuralisme ?*, cit., p. 310.

due serie di termini: la serie di specie animali (i cui elementi sono in rapporto differenziale fra loro) e la serie delle posizioni sociali (anch'esse in rapporto simbolico fra loro). Un altro tratto caratteristico della struttura è «la case vide», la posizione vuota, necessaria a permettere la variazione dei rapporti. Lo spostamento che essa garantisce, chiarisce Deleuze, così come ogni forma di scambio, «ne forme pas un caractère ajouté du dehors, mais la propriété fondamentale qui permet de définir la structure comme ordre des places sous la variation des rapports».²⁵ Non c'è strutturalismo senza questo grado zero, condizione di funzionamento della struttura.

Ora, data la definizione della struttura, spostandosi sul campo letterario: la critica strutturalista avrà il compito di individuare nel linguaggio i rapporti virtuali che precedono l'opera, e a sua volta un'opera potrà essere definita essa stessa strutturalista qualora esprima i rapporti virtuali che la sottendono. Vanno in questa direzione Lewis Carroll e Joyce quando creano le «mots-valises, ou plus généralement des mots ésotériques, pour assurer la coïncidence de séries verbales sonores et la simultanéité de séries d'histoires associées».²⁶

Oltre lo strutturalismo

Derrida parte a sua volta dalle premesse dello strutturalismo per radicalizzarle e aprire così la strada al discorso decostruzionista postmoderno. Nell'intervento *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, pronunciato nel 1966 e pubblicato l'anno successivo in *L'écriture et la différence*, afferma: il concetto e la parola "struttura" hanno l'età dell'episteme, cioè della scienza e filosofia occidentali, e poggiano le loro radici nel linguaggio ordinario, dal quale l'episteme li ha portati a sé attraverso uno spostamento metaforico.²⁷ Quello della struttura è sempre stato un concetto operativo ma in un certo senso è anche sempre stato neutralizzato, poiché ridotto a un centro che non conosce trasformazione e che, in quanto centro, sfugge alla strutturalità. Tutta la storia del concetto di struttura – dice Derrida – dovrebbe essere pensata come una serie di

²⁵ Ivi, p. 324.

²⁶ Ivi, p. 325.

²⁷ Cfr. J. Derrida, *La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* (1966), in Id., *L'Écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967, pp. 409-428: p.409.

sostituzioni di un centro a un altro centro, che assume di volta in volta nomi e forme diverse: «l'histoire de la métaphysique, comme l'histoire de l'Occident, serait l'histoire de ces métaphores et de ces métonymies».²⁸ Questo fino a una rottura, corrispondente con la necessità di pensare alla strutturalità della struttura, da cui deriva la constatazione dell'assenza di un centro. Non potendolo più concepire come luogo fisso, si è fatto del centro una funzione, una sorta di non-luogo nel quale si presentavano all'infinito sostituzioni di segni.

C'est alors le moment où le langage envahit le champ problématique universel; c'est alors le moment où, en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours – à condition de s'entendre sur ce mot – c'est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification.²⁹

In quest'ultima frase è già racchiuso il cuore del decostruzionismo, e sotto questa luce ci risultano più evidenti i connotati del progetto archeologico come programma di resistenza alla dissoluzione del senso, a partire dall'interpretazione di Melandri (lontano anche dallo strutturalismo) in cui il gesto archeologico approdava necessariamente a un'ermeneutica. Come si è arrivati a questo momento, per Derrida, in cui tutto è diventato discorso, in cui s'è iniziato a pensare alla strutturalità della struttura? «Cette production appartient sans doute à la totalité d'une époque, qui est la nôtre, mais elle a toujours déjà commencé à s'annoncer et à *travailler*».³⁰ Se dovesse fare i nomi di chi più ha preparato questo terreno, Derrida cita Nietzsche, Freud e Heidegger, in particolare: del primo, la critica della metafisica e dei concetti di verità ed essere, cui ha sostituito quelli di gioco, interpretazione e segno; del secondo, la critica della presenza del sé, della coscienza, del soggetto, dell'identità a sé (già Bachtin parlava della «negazione della stupida coincidenza con se stessi»);³¹ del terzo, la distruzione della metafisica, della determinazione dell'essere come presenza. Poi Derrida

²⁸ Ivi, pp. 410-411.

²⁹ Ivi, p. 411.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Espressione che usa parlando della maschera come motivo carnevalesco: «È il motivo più complesso e più ricco di significato della cultura popolare. La maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi». M. Bachtin, *Rabelais*, cit., p. 47.

problematizza l'uso del linguaggio in queste operazioni critiche, facendo l'esempio della metafisica: non possiamo fare a meno dei concetti della metafisica per minare la metafisica, perché non possediamo alcun linguaggio – sintassi e lessico – che sia estraneo alla sua storia. Prende, in particolare, il concetto di “segno”, esso è necessario per mettere in discussione la metafisica della presenza, eppure: se si vuole dimostrare che non esiste alcun significato trascendentale o privilegiato (e che dunque il gioco della significazione non ha limiti), dovremmo rinunciare al concetto di segno stesso, perché da sempre inteso come segno del significante che rimanda al significato, laddove invece si crede che il significante differisca dal significato.³² A teorizzare quest'uso del linguaggio di secondo grado – cioè consapevole delle stratificazioni di senso che porta con sé – era già stato Lévi-Strauss nel suo *La Pensée sauvage* (1962), dove chiama *bricolage* il metodo del discorso che gli permette di «conserver comme instrument ce dont il critique la valeur de vérité».³³

Le bricoleur, dit Lévi-Strauss, est celui qui utilise «les moyens du bord», c'est-à-dire les instruments qu'il trouve à sa disposition autour de lui, qui sont déjà là, qui n'étaient pas spécialement conçus en vue de l'opération à laquelle on les fait servir et à laquelle on essaie par tâtonnements de les adapter, n'hésitant pas à en changer chaque fois que cela paraît nécessaire, à en essayer plusieurs à la fois, même si leur origine et leur forme sont hétérogènes, etc.³⁴

Si potrebbe dire, aggiunge Derrida, come ha fatto Genette in *Structuralisme et critique littéraire*, in omaggio a Lévi-Strauss, che il *bricolage* è il linguaggio critico stesso, in particolare quello della critica letteraria. Anche Sollers riferendosi a Tel Quel scrive «on se donne les moyens du bord»,³⁵ e così Eco, che omaggia Lévi-Strauss quando parla degli strumenti critici a sua disposizione alla metà degli anni Sessanta, quando le riflessioni iniziano ad aprirsi in direzione delle teorie della ricezione, che approccia con l'atteggiamento del *bricoleur*, di chi si spinge su terre ignote portandosi dietro strumenti già acquisiti.³⁶

³² Cfr. J. Derrida, *La Structure, le signe et le jeu*, cit., p. 412.

³³ Ivi, p. 417.

³⁴ Ivi, p. 418.

³⁵ Ph. Sollers, *Un vrai roman*, cit., p. 132.

³⁶ «A quei tempi non era ancora stata proposta una compiuta teoria della ricezione, e noi utilizzavamo – da *bricoleurs* – sia ricerche sociologiche, di cui contestavamo il metodo, che le idee di Jakobson e del primo strutturalismo francese (ma in posizione un poco eretica rispetto a

III.1.2 Semiotica generale: per una nuova filosofia

Se lo strutturalismo era diventato uno strumento di carattere epistemologico comune a diverse discipline, per Eco tale ruolo sarà ricoperto dalla “semiotica generale”, con la differenza che se il primo era un metodo – e l’accusa che gli rivolge Eco è quella di volersi fare filosofia, quasi una «nuova forma di metafisica» –³⁷ la seconda è incarnata da un discorso dichiaratamente filosofico, anzi, è per Eco «l’unica forma di filosofia oggi ammissibile».³⁸

Il termine “generale” marca il discrimine con le semiotiche specifiche, che – plurali – mirano a definire la grammatica di un particolare sistema di segni e che possono aspirare a un livello di scientificità direttamente proporzionale alla stabilità del sistema che studiano. La semiotica generale, invece, oltre a essere di natura filosofica, ha un approccio comparativo, il suo obiettivo è infatti quello di reperire le categorie che permettono di confrontare diversi sistemi di segni.³⁹ Le premesse di tale operazione – anche alla base dell’applicazione del metodo strutturale a discipline diverse – erano già state poste da Saussure, che nel suo *Cours de linguistique générale* affermava: «la langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l’écriture, à l’alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc., etc.», e ancora «si l’on veut découvrir la véritable nature de la langue, il faut la prendre d’abord dans ce qu’elle a de commun avec tous les autres systèmes du même ordre».⁴⁰ Ma non basta postulare tale somiglianza, per Eco è necessario comprendere in che senso questi sistemi sono simili e successivamente trarre dalla loro comparazione le leggi comuni che determinano in maniera univoca il loro modo di funzionare.⁴¹ Premessa a tale confronto è una chiarificazione tutt’altro

quest’ultimo, che privilegiava il puro studio del messaggio in quanto oggetto autonomo)». U. Eco, *I limiti dell’interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990, p. 19.

³⁷ U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 23.

³⁸ Ivi, p. 31.

³⁹ Cfr. ivi, pp. 27-28. Tali riflessioni vengono esposte nella loro forma definitiva in U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984. Cfr. pp. XI-XII.

⁴⁰ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1922), Éditions Payot, Paris, 1972, pp. 33, 35.

⁴¹ In questo senso la semiotica generale è molto vicina alla filosofia del linguaggio, ponendosi domande simili, ma facendolo da un punto di vista generale e non solo linguistico. È sulla base di questa volontà, di stabilire un campo di studi sul segno che andasse oltre la linguistica, che un gruppo di studiosi (Roman Jakobson, Émile Benveniste, Roland Barthes, Julia Kristeva, T.A.

che scontata, vale a dire qual è l'oggetto della semiotica, dunque quale l'elemento comune a tutti i sistemi segnici? Secondo Eco, la confusione intorno a tale oggetto ha portato negli anni Sessanta, proprio quando la semiotica assume il ruolo di disciplina *leader*, al moltiplicarsi delle dichiarazioni teoriche sulla morte o la crisi del segno.

Archeologia del segno

È qui che anche Eco chiama in ballo l'archeologia: senza scomodare Foucault, l'archeologia cui fa riferimento risale alla *Metafisica* aristotelica, in cui, avendo stabilito come oggetto della filosofia prima l'essere, Aristotele risale a cosa ne avessero detto i suoi predecessori. Da questo scavo risulta che l'essere è ciò che si dice in maniera molteplice, dunque la sfida aristotelica è quella di trovare cosa nel profondo garantisce un'identità all'interno di tale moltitudine. Ebbene, dice Eco, il filosofo può fingere di trovare tale identità, ma in realtà la pone:

A ripensare questa soluzione, tutto il pensiero occidentale si regge su di un arbitrio. Ma che bell'arbitrio! Può il filosofo provare ciò che pone? No, nel senso dello scienziato. Il filosofo prova a porre un concetto che consenta di interpretare in modo globale una serie di fenomeni e che permetta ad altri di fondare le proprie interpretazioni parziali. Il filosofo non scopre la sostanza, ne pone il concetto.⁴²

Ci sembra di ritrovare qui la natura d'un sapere indiziario, per come lo concepisce Ginzburg, e quel bivio di fronte cui si sono trovate le scienze umane nel Novecento, di rivestire uno statuto scientifico debole o forte arrivando a risultati rispettivamente rilevanti o di scarso rilievo.⁴³

Ora, la "confusione" che si è creata negli anni Sessanta intorno all'oggetto della semiotica riposa su un *glissement*: se lo strutturalismo di matrice saussuriana poneva al centro il segno, questo ha subito una progressiva crisi per venire poi sostituito da un altro oggetto, la semiosi di influenza peirciana, che ha spostato

Sebeok, Algirdas J. Greimas ed Eco) riunitisi a Parigi nel 1969 si accordò per usare il termine "semiotica" (usato da Peirce), in luogo di "semiologia", più vicino alla linguistica saussuriana (e in quest'occasione fondarono l'Associazione Internazionale di Studi Semiotici). Cfr. U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., pp. 26-29.

⁴² U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. XIV.

⁴³ A questa considerazione Ginzburg aggiungeva: «Solo la linguistica è riuscita, nel corso di questo secolo, a sottrarsi a questo dilemma, ponendosi perciò come modello, più o meno raggiunto, anche da altre discipline». *Spie*, cit., p. 263.

l'interesse «sulla generazione dei testi, sulla loro interpretazione, e sulla deriva delle interpretazioni, sulle pulsioni produttive, sul piacere stesso della semiosi» (chiamando, con questi termini, implicitamente in causa i vari protagonisti della stagione strutturalista e post-strutturalista, da Genette a Derrida a Barthes).⁴⁴ Eco opererà una conciliazione di tale apparente dicotomia a partire dall'archeologia del concetto di segno.⁴⁵

La linguistica saussuriana portava con sé una semantica *a dizionario* che risponde al *modello dell'equivalenza* «(per cui, ad esempio, l'espressione /uomo/ equivale per sinonimia alla somma delle sue componenti semantiche “umano” + “maschio” + “adulto”);⁴⁶ allargare tale concezione del segno linguistico al segno *tout court* – fondare cioè il segno sull'eguaglianza, su una correlazione stabilita dal codice – implica che, messa in discussione tale equivalenza, è la stessa possibilità di conoscere il reale a essere minata. Eco mostra però che per tutta l'antichità classica – tra Aristotele, gli stoici, gli epicurei e la retorica romana – il concetto di segno si è fondato non sull'equivalenza, bensì sull'inferenza (espressa dalla formula «se x, allora...»), che in Aristotele prende la forma del sillogismo e tra gli storici quella di una proposizione condizionale in cui la premessa corrisponde al segno e la conclusione a ciò che il segno fa conoscere.⁴⁷ Inoltre, sarà solo a partire da Agostino che anche le unità linguistiche inizieranno a essere percepite come segni, infatti anch'esse permettono di «conoscere qualcosa di diverso rispetto alla propria specie sensibile», e saranno dunque interpretate come soggette all'inferenza che lega *signans* a *signatum*.⁴⁸

Tale ricognizione porta con sé due importanti implicazioni: la prima è che il segno, essendo di natura inferenziale, implica la nozione di semiosi, superando così la rigidità dei due atteggiamenti teorici concorrenti (lo strutturalismo che si concentrava principalmente sul segno e sul codice, e il post-strutturalismo, che puntava sulla semiosi, in particolare testuale, infinita); la seconda è avvalorare

⁴⁴ U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. XIV.

⁴⁵ L'indagine archeologica sul segno è confluita nella voce omonima curata da Eco all'inizio degli anni Ottanta per l'Enciclopedia Einaudi (vol. XII, Einaudi, Torino, 1981, pp. 628-668) insieme a quelle di *significato*, *simbolo*, *metafora* e *codice*, poi tutte riversate e ampliate in *Semiotica e filosofia del linguaggio*.

⁴⁶ G. Manetti, *Trame, nodi, repressioni*, cit., p. 17.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 16.

⁴⁸ *Ibidem*.

l'idea di Peirce per cui «un segno è qualcosa conoscendo il quale conosciamo qualcosa di più». ⁴⁹ Con questo presupposto Eco trova la condizione legittimante della semiotica generale, per cui una nuvola (che significa la pioggia in quanto indizio) e una parola (che significa la sua propria definizione in quanto simbolo) possono essere ricondotte alla stessa stregua di “segno”, ⁵⁰ perché «condizione di un segno – scrive in *Semiotica e filosofia del linguaggio* – non è dunque solo quella della sostituzione (*aliquid stat pro aliquo*) ma quella che vi sia una possibile interpretazione». ⁵¹

La teoria dell'enciclopedia

Quest'idea di segno apre alla teoria dell'enciclopedia sviluppata da Eco, centro di una rivoluzione teorica che travolge tutti i concetti di base della semiotica e da lui considerata, insieme alla polemica contro la nozione di dizionario, «il contributo più importante che ho dato agli studi semiotici». ⁵² L'*Encyclopédie* illuminista è la metafora con cui Eco definisce il campo disciplinare della semiotica, non una disciplina con un unico approccio ma una rete in cui ritrovare «somiglianze di famiglia tra tanti interessi e metodi scollegati». ⁵³ Dizionario ed enciclopedia sono anche, come abbiamo visto per il primo, «due modelli di rappresentazione semantica, modelli che a loro volta facevano riferimento a una rappresentazione generale della conoscenza e/o del mondo». ⁵⁴ Una differenza fondamentale, infatti, fra i due modelli è che il primo opera definizioni che comprendono esclusivamente le proprietà “analitiche” di un termine, secondo cui un significato è dato da un insieme di condizioni necessarie e sufficienti, quelle cioè che permettono di distinguerlo da un altro termine; il secondo invece implica una definizione che include proprietà non strettamente necessarie a qualificare la nostra conoscenza della lingua: d'un cane, ad esempio, si dirà anche che abbaia e

⁴⁹ C.S. Peirce, *Collected Papers* (4 voll.), Harvard UP, Cambridge, 1934-1948, 8.332; cit. in U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 327.

⁵⁰ Cfr. U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. XVI.

⁵¹ Ivi, p. 51.

⁵² U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 34. La teoria enciclopedica attraversa gran parte dell'opera echiana: viene introdotta nel *Trattato di semiotica generale* (1975), poi approfondita in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, ripresa in *Kant o l'ornitorinco* (1997) e conclusa in *Dall'albero al labirinto* (2007).

⁵³ U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 32.

⁵⁴ Ivi, p. 34.

che può essere addomesticato, proprietà cioè che fanno parte non della nostra conoscenza linguistica, ma della nostra conoscenza del mondo.⁵⁵ Una conoscenza di tipo enciclopedico, infatti, a differenza di quella dizionariale, investe anche rappresentazioni diverse rispetto a quelle proprie al cosiddetto linguaggio naturale (dunque la significazione enciclopedica di “cane” implica anche l’immagine dello stesso).⁵⁶

Eco rifiuta di vedere nel significato un referente, o un’entità logica o ancora un concetto mentale, per lui si tratta di un’«unità culturale».⁵⁷ Le implicazioni di tale affermazione sono essenzialmente due: il significato, non essendo un costrutto storico e fisso, deve essere sempre contestualizzato e localizzato in una data cultura; il linguaggio è sempre un fenomeno sociale.⁵⁸

Alla prima implicazione è a sua volta connessa un’altra operazione critica portata avanti da Eco, quella che fa cadere la distinzione, all’interno del sistema semiotico, fra oggetto e metalinguaggio teorico, riconoscendo così il carattere illusorio di ogni tentativo di reperire unità primitive del linguaggio, cioè termini linguistici irriducibili, comuni all’intera specie umana e a tutte le sue lingue. Infatti se da una parte Eco ammette l’esistenza di universali linguistici, che hanno sempre a che fare col corpo e la sua posizione nello spazio (mangiare-bere, su-giù, nascere-morire), non per questo tali termini possono essere presi come “primitivi”, bastanti a se stessi senza ulteriori spiegazioni (come è evidente dal fatto che, per quanto il suo concetto esista universalmente, non v’è la stessa interpretazione della morte in tutte le culture).⁵⁹

La forma grafica del sistema enciclopedico non potrà dunque mai essere quella di un albero – come nel caso del sistema dizionariale, che in una serie di ramificazioni successive porta fino a un termine primo (che non esiste) – ma piuttosto una rete, o meglio, per utilizzare una metafora a noi nota, cui s’appella lo stesso Eco: un rizoma.⁶⁰ Un’altra rappresentazione possibile, in cui si riversa

⁵⁵ Cfr. *ibidem*.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 43.

⁵⁷ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975, p. 98.

⁵⁸ Cfr. P. Violi, *L’Enciclopedia: criticità e attualità*, in *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 253-283: p. 254; U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, cit., p. 143.

⁵⁹ Cfr. U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 41.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 44.

anche l'idea della «divisione sociale del lavoro linguistico»,⁶¹ è quella del sistema solare, costituito da: un nucleo centrale, corrispondente alla cosiddetta Enciclopedia media – che raccoglie l'insieme degli interpretanti⁶² condivisi da tutti (che fanno sì che sia la persona qualunque che il naturalista concordino su ciò che è evocato dalla nozione di “cane”) – intorno a cui ruotano una serie di Enciclopedie specializzate (come la conoscenza del naturalista rispetto al cane); all'interno del nucleo v'è anche lo sciame di Enciclopedie individuali, le nozioni enciclopediche di ciascun individuo. L'intero sistema dà l'inattingibile Enciclopedia massimale, «l'insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibili oggettivamente come la libreria delle librerie, dove una libreria è anche un archivio di tutta l'informazione non verbale in qualche modo registrata, dalle pitture rupestri alle cineteche»,⁶³ dove si ritrova al contempo «il modello dell'atomo di Bohr, Zeus e l'astronomia tolemaica». ⁶⁴

Una semiosi illimitata ma non infinita

Dunque i segni non definiscono significazioni fisse ma «un sistema *locale* di corrispondenze possibili» all'interno dell'infinito sistema enciclopedico, che è infatti dominato dal «*principio peirciano di interpretazione* e, di conseguenza, di *semiosi illimitata*». ⁶⁵ Una caratteristica fondamentale di tale semiosi, contrariamente a quanto lascerebbe pensare il suo attributo, è che, se non ha un “tetto”, ha però un limite inferiore oltre il quale non è possibile produrre ulteriori interpretazioni: potremmo dire che tale limite è rappresentato dai “fatti”. Questa clausola ha ricadute di vitale importanza sia sul piano filosofico – come condizione di possibilità di un “realismo negativo” – sia su quello della semiotica testuale. Contrariamente a pensatori deboli e decostruzionisti, per Eco la molteplicità delle interpretazioni è giustificata proprio dall'esistenza di una linea di resistenza oltre la quale non si può andare.

⁶¹ Ivi, p. 63.

⁶² Per interpretante si intende: «segno, ovvero espressione o sequenza di espressioni che traduce un'espressione precedente». U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 51.

⁶³ U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 109.

⁶⁴ U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 45.

⁶⁵ La prima citazione è di P. Violi, *L'Enciclopedia*, cit., p. 260; la seconda di U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 43.

Nell'*Autobiografia intellettuale* Eco porta l'esempio della nozione di tavolo: nessun sostenitore del pensiero debole metterebbe in discussione la sua esistenza, per loro, però, esso può divenire oggetto di conoscenza solo dal momento in cui viene interpretato «come una scrivania, una sedia, un tavolo da pranzo, un supporto per un intervento chirurgico, o come oggetto di legno con quattro gambe, un semplice insieme di atomi e persino una zattera in caso di naufragio». ⁶⁶ E rispetto a ciò Eco, che come abbiamo visto non crede nell'equazione tra segno e referente, non può che concordare, la discriminante del suo ragionamento è che, ciononostante, «questo tavolo non può essere interpretato come un veicolo da utilizzare per viaggiare da Manhattan a Poughkeepsie». ⁶⁷ Dunque se il tavolo può essere interpretato in molti modi, non può esserlo in qualunque modo.

È Nietzsche stesso che riconosce – contro chi radicalizza l'idea per cui non esistano fatti ma solo interpretazioni – l'esistenza d'un nocciolo duro del reale, solo che vede in ciò qualcosa di negativo. Per Nietzsche il linguaggio corrisponderebbe a un «colombario romano», un cimitero dove abbiamo sepolto il mondo sotto steli di concetti che annullano illusoriamente le differenze fenomenologiche (tutte le sembianze racchiuse nella parola “tavolo”) e le alternative ermeneutiche proprie di ogni suo elemento (il tavolo con tutte le interpretazioni che dicevamo).

Quanto obietta Eco a questa visione sepolcrale è che pur considerando il linguaggio tale, bisogna ammettere: sia che esso abbia comunque un effetto “vivo”, reale, nella misura in cui riusciamo a capirci (fa l'esempio di un uomo che si reca dal medico dicendogli di essere stato morso da un cane e il medico saprà quale iniezione fargli pur non conoscendo di quale cane in particolare si tratti); sia che la sua organizzazione non sia fissa, perché a volte il mondo (l'acquisizione di nuove conoscenze sul mondo) ci porta a sceglierne una alternativa (come è evidente dalla possibile evoluzione dei paradigmi cognitivi). ⁶⁸ In ogni caso, per Nietzsche esistono delle evidenze, costrizioni naturali, che lui chiama «forze terribili», che ci *costringono*, ad esempio, a concordare sul colore azzurro o sul

⁶⁶ U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 55.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 56.

fatto di percepirsi come esseri umani, e che potrebbero essere sovvertite solo grazie a una rivoluzione *poetica* permanente. Infatti l'arte:

confonde continuamente le rubriche e gli scomparti dei concetti, presentando nuove trasposizioni, metafore e metonimie; continuamente svela il desiderio di dare al mondo sussistente dell'uomo desso una figura così variopinta, irregolare, priva di conseguenze, incoerente, eccitante ed eternamente nuova, quale è data dal mondo dei sogni.⁶⁹

Idea che s'innesta nella tradizione della metafora dell'arte come rivoluzione, in particolare nell'accezione che sarà propria dei settantasettini (e prima di Dada) della trasposizione dell'arte nel dominio della vita. Ciononostante, un dominio dell'arte sulla vita sarebbe comunque un inganno, dice Nietzsche, anche se l'idea recuperata dai suoi eredi è piuttosto che l'arte è l'Essere stesso, «che accetta qualsiasi definizione e apprezza di vedersi percepito come mutevole, sognante, estenuantemente vigoroso e vittoriosamente debole, non più come pienezza, presenza e fondamento, ma piuttosto come frattura, assenza di fondamento».⁷⁰ Questa è l'idea alla base del pensiero debole, di Gianni Vattimo in particolare: è l'Essere ad aver perso la sua struttura stabile (il corrispettivo nietzschiano della morte di Dio). Ma, direbbe Eco, come abbiamo visto, l'Essere è sempre stato quel che non può essere definito se non come ciò che si dice in maniera molteplice, e così il segno. Ora, quel che per Nietzsche sono le forze terribili della natura, per Eco assume valore antifrastico, si tratta dello «*zoccolo duro dell'essere*», delle «*linee di resistenza* che rendono vani alcuni dei nostri approcci».⁷¹ È questa resistenza che dà senso alle nostre interrogazioni sul mondo, ché se veramente tutto potessimo dire su di esso sarebbe insensato provare a interpretarlo. Ed è la stessa resistenza che ha portato a costruire dei termini generali – le steli del colombario romano – per quanto suscettibili di cambiamento.

Un'altra specie di linea di resistenza è rappresentata dalle verità narrative: se le verità enciclopediche (quelle che apprendiamo dalle enciclopedie e che sono state provate da specialisti in materia) sono vere fino a prova contraria, hanno cioè

⁶⁹ F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in Id., *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, Adelphi, Milano, 1991, p. 241; cit. in Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., pp. 56-57.

⁷⁰ U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 57.

⁷¹ Ivi, p. 58.

bisogno di una *legittimità empirica esterna*, l'affermazione «Anna Karenina si è suicidata» rimarrà sempre vera, non avendo bisogno che di una *legittimità testuale interna*.⁷² Da ciò deriva la funzione epistemologica delle verità narrative, potendo essere prese come cartine di tornasole per stabilire la presunta veridicità di un'affermazione sul mondo, che sarà dunque certamente vera se è vera quanto «Anna Karenina si è suicidata» o «Superman è Clark Kent».⁷³

L'abito

Queste riflessioni collocano Eco in una posizione mediana tra un realismo che lui stesso chiama forte o tradizionale e la visione secondo cui il reale ci è inaccessibile. Queste tendenze contrapposte dipendono dal fatto di considerare possibile o meno l'interpretazione del mondo esterno, visto – a partire dall'antica metafora galileiana – come un testo. Ne *I limiti dell'interpretazione* (1990), altro titolo parlante, troviamo la sintesi di quelle che storicamente sono le due idee dominanti di interpretazione testuale:

Da un lato si assume che interpretare un testo significhi metterne in luce il significato intenzionato dall'autore o, in ogni caso, la sua natura oggettiva, la sua essenza, un'essenza che, in quanto tale, è indipendente dalla nostra interpretazione.

Dall'altro, si assume invece che i testi possano essere infinitamente interpretati.⁷⁴

Ebbene, Eco considera entrambe le visioni come frutto di «fanatismo epistemologico»: il primo caso è quello di una conoscenza che si produce come *adequatio rei et intellectus* (propria a Tommaso d'Aquino, come a Lenin), il secondo implica quel che definisce «*semiosi ermetica*».⁷⁵ Quest'ultima postula l'esistenza di un significato universale e trascendente, l'Uno neoplatonico, che però essendo il principio della contraddizione universale, della *coincidentia oppositorum*, implica lo slittamento continuo da un significato a un altro e la conseguente inattingibilità del significato finale. Le teorie decostruzioniste si innestano in questa seconda tradizione, trasformandola però in una sorta di

⁷² Cfr. U. Eco, *Quelques remarques sue les personnages de fiction*, in Id., *Confessions d'un jeune romancier*, Grasset, Paris, 2013, pp. 79-138 : pp. 104-105 (ed. originale *Confessions of a Young Novelist*, Harvard University Press, 2011).

⁷³ Cfr. *ivi*, p. 109.

⁷⁴ U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 325.

⁷⁵ *Ibidem*.

platonismo in lutto da trascendenza, eliminando cioè l'esistenza d'un significato universale e sostituendo allo slittamento di significati quello da significante a significante (il primo lutto della catena è quello del significante mancante di significato).

La semiosi ermetica potrebbe ricordare la semiosi illimitata di Peirce, in realtà tra le due c'è una differenza irriducibile: per la prima il segno è ciò che permette di conoscere qualcos'altro, mentre per la seconda, come visto, si tratta di conoscere qualcosa *in più*, vale a dire che «nel passaggio da un interpretante a un altro, il segno riceve sempre maggiori determinazioni sia per quanto concerne l'estensione che l'intensione».⁷⁶ Quindi, se l'interpretazione non può che approssimarsi a un significato finale, la nostra conoscenza sarà comunque arricchita dalla progressione della semiosi – idea in qualche modo implicita anche al modello enciclopedico della stessa: se esistono tante forme di conoscenza enciclopedica (da quella individuale alla massimale), non ne consegue l'impossibilità d'una mutua comprensione, ma un diverso posizionamento nel sistema di conoscenza, un diverso scopo cognitivo che porta con sé un rispettivo universo di discorsi che limita le possibilità della semiosi. La semiosi ermetica può al contrario produrre un «neoplasma connotativo», cioè: se le connotazioni rappresentano le somiglianze che legano un significato a un altro, andando avanti in tale catena, il primo e l'ultimo possono non avere più alcuna connotazione in comune.⁷⁷

Eco ci tiene a distinguere la semiosi illimitata di Peirce anche dalla semiosi infinita di Derrida, il quale cita esplicitamente Peirce come riferimento legittimante. Eco mette innanzitutto in luce come, all'interno del sistema derridiano, la stessa possibilità di dare corretta lettura d'un testo, in questo caso quello peirciano, risulti illusoria, data «l'assenza del soggetto della scrittura e della cosa designata o del referente».⁷⁸ Ma quel che non potrebbe mai rientrare nella teoria derridiana, che invece fa parte di quella di Peirce, è l'idea per cui al di là dei diversi interpretanti immediati della semiosi c'è «l'interpretante logico finale, l'Abito»,

⁷⁶ Ivi, p. 327.

⁷⁷ Cfr. Ivi, pp. 327-328. Per spiegare il fenomeno della connotazione e della deriva ermetica, Eco fa uso di diagrammi, a partire da quello suggerito da Hjemslev e divulgato da Barthes. Cfr. Ivi, p. 327.

⁷⁸ Ivi, p. 329 (riferimento a J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967).

che, «in quanto disposizione ad agire, arresta (almeno transitoriamente) il processo senza fine dell'interpretazione».⁷⁹ Il riconoscimento di un abito implica «una comunità quale garante intersoggettivo di una nozione di verità non intuitiva, non ingenuamente realistica, quanto, invece, congetturale».⁸⁰ La comunità vale come principio trascendentale – perché permette di superare le diverse interpretazioni individuali – ma non in senso kantiano, in quanto l'interpretazione, frutto d'accordo, non è prodotta dalla struttura della mente umana, bensì dal processo semiotico, e produce un significato che non è oggettivo, ma intersoggettivo. A supplemento di ciò Eco ricorda che l'accordo va preso a partire dal pensiero di una comunità di esperti, e che esso non rappresenta un'unica lettura privilegiata, perché sempre soggetto al principio del fallibilismo.

Dunque sono queste le condizioni di possibilità d'un realismo negativo: l'esistenza di linee di resistenza all'interpretazione del reale, e la creazione intersoggettiva dell'abito che garantisce la comunicazione.

Per Celati – che alla semiotica non s'interessava, e anzi è stata motivo di allontanamento con Calvino ai tempi della rivista –⁸¹ si potrebbe dire che l'atto narrativo riposi su un abito condiviso, dal momento in cui appartiene «al mondo del senso comune, cioè al mondo cangiante in cui noi ci capiamo, e in cui capiamo che non c'è bisogno di univocità nelle parole, non c'è bisogno di significati riducibili a definizioni impersonali».⁸² Infatti per Celati il problema semiotico della referenzialità delle parole sembra essere vittima di una «superstizione scientifica» legata alla natura del nostro sistema alfabetico. In una lettura che ci richiama l'immagine del colombario romano di Nietzsche, Celati descrive il nostro modo di guardare alle parole come a delle teche di vetro dentro cui sono esposti i significati, mentre per lui si tratta di oggetti sensibili, che

⁷⁹ Ivi, p. 335.

⁸⁰ Ivi, p. 336.

⁸¹ In un dialogo con Rizzante, Celati dice: «Dopo tanto chiacchierare, quello che ci ha un po' separati è stata la sua scoperta della semiologia. La semiologia a me è sempre sembrata come un boccone che ti resta in gola, e produce molta salivazione ma poche immagini, e non ti permette mai di abbandonarti a quello che è fuori di te». M. Rizzante, *Sulla fantasia, il Badalucco e la Contentezza. Dialogo con Gianni Celati* (2005-2010), in Id., *Il geografo e il viaggiatore*, cit., pp. 66-86: p. 76. Cfr. anche G. Celati, *Due anni di studio nella biblioteca del British Museum* (2001), in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 44-50: p. 49-50.

⁸² G. Celati, *Narrare come attività pratica* (seminario 1965, pubblicato nel 1998), in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 26-34: p. 30.

dovremmo considerare alla stregua degli ideogrammi cinesi di cui parla Henri Michaux: «quando si leggono gli ideogrammi cinesi è come essere davanti a una sorgente, cioè come essere davanti a un oggetto naturale. Il che significa che questo rinvio trasparente a un significato che è al di là del dato sensibile che ho davanti non avviene: è un essere “presso”, che è lo stato di letizia».⁸³

III.2 La narrazione come congettura ed esperienza

III.2.1 Ricezione e abduzione: Umberto Eco

L'opera aperta come metafora epistemologica

Come afferma Eco nell'introduzione a *Lector in fabula* (1979), tutte le opere scritte finora hanno avuto al centro «il problema dell'interpretazione, delle sue libertà e delle sue aberrazioni» e «miravano (se non unicamente almeno in buona parte) a cercare i fondamenti semiotici di quella esperienza di “apertura” di cui avevo parlato, ma di cui non avevo dato le regole, in *Opera aperta*».⁸⁴

Opera aperta poneva alla base del funzionamento dell'arte il rapporto con l'interprete, «il problema di come l'opera, prevedendo un sistema di aspettative psicologiche, culturali e storiche da parte del ricettore (oggi diremmo un “orizzonte di attese”), cerca di istituire quello che Joyce chiamava, in *Finnigans Wake*, un “Ideal Reader”».⁸⁵ Come già accennato, gli strumenti utilizzati in *Opera aperta* non erano ancora semiotici, infatti a questa altezza il testo artistico era descritto in termini informativi come «sequenza di segnali a scarsa ridondanza, ad alta dose di improbabilità»⁸⁶ per analizzare la quale bisogna prendere in considerazione le strutture mentali del ricevente con cui questo seleziona il messaggio introducendovi una probabilità che è contenuta in potenza, al pari di molte altre, nel testo. Con *Opera aperta* si apre dunque la pista delle teorie della

⁸³ G. Celati, *Lector in fabula. Conversazione alla Radio Svizzera* (1988), in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, «Riga», 40, Quodlibet, Macerata, 2019, pp. 23-34: p. 31.

⁸⁴ U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979, p. 8. Le opere antecedenti a *Lector in fabula* sono: *Opera aperta* (1962), *Apocalittici e integrati* (1964), *Struttura assente* (1968), *Le forme del contenuto* (1971), *Trattato di semiotica generale* (1975).

⁸⁵ U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 20 (lettore ideale che per Joyce era caratterizzato da un'ideale insonnia).

⁸⁶ U. Eco, *Opera aperta* (1962), Bompiani, Milano, 1972, p. 123.

lettura,⁸⁷ ma anche quella di base epistemologica che mette in relazione le diverse forme del sapere di una data epoca come espressione delle logiche d'interpretazione dominanti dettate dalla scienza. In questo senso l'opera d'arte è metafora epistemologica, infatti:

Opere come quelle medievali, pur basandosi su quattro possibili letture (letterale, allegorica, morale, anagogica), non consentivano alcuna deriva interpretativa e in questo modo riflettevano l'idea di un cosmo ordinato, mentre le opere barocche riflettevano i nuovi concetti di un universo postcopernicano, spesso inteso come potenzialmente infinito. E tante opere contemporanee, dalla pittura informale a testi come *Finnegans Wake*, riflettono un universo in espansione, la relatività, il principio di indeterminazione, la geometria non euclidea, la logica a più valori, il principio di complementarità, la psicologia delle ambiguità percettive, così come certe idee della fenomenologia, da Husserl a Merleau-Ponty.⁸⁸

Le due piste, della ricezione ed epistemologica, sono connesse nel doppio assunto: «l'opera d'arte è un messaggio fondamentale ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante» e «tale ambiguità diventa – nelle poetiche contemporanee – una delle finalità esplicite dell'opera, un valore da realizzare a preferenza di altri».⁸⁹ L'opera aperta diviene dunque un modello ipotetico che può indicare un vettore dell'arte contemporanea, un modello astratto che in quanto tale può applicarsi a opere diversissime e che mette in luce un certo rapporto fra la struttura dell'opera e la risposta del suo fruitore/consumatore. La struttura infatti non si esaurisce all'opera individuale, non si riferisce all'oggetto concreto, ma all'insieme di relazioni fruitive da essa definite e in nome delle quali può essere paragonata a un'opera di struttura analoga.⁹⁰

Ma affinché l'opera d'arte si faccia metafora epistemologica – cioè per comprendere se le possibilità interpretative che si aprono di fronte a essa sono definite dalle stesse condizioni di conoscenza con cui interpretiamo il reale – è necessario mettere in relazione l'operazione produttiva dell'opera d'arte – che

⁸⁷ Come dice Eco stesso, «è stato uno dei primi tentativi di elaborare quella che in seguito è stata definita come *estetica della ricezione o reader-oriented criticism*». U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 21.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ U. Eco, Introduzione (1967), in Id., *Opera aperta*, cit., pp. 5-21: p. 6.

⁹⁰ «Così la “struttura di un'opera aperta” non sarà la struttura singola delle varie opere, ma il modello generale che descrive non solo un gruppo di opere ma *un gruppo di opere in quanto poste in una determinata relazione fruitiva coi loro ricettori*». Ivi, p. 13.

investe un progetto di poetica –⁹¹ e la ricerca scientifica, ché «le poetiche dell’opera aperta presentano caratteri strutturali simili ad altre operazioni culturali tese a definire fenomeni naturali o processi logici».⁹² La similitudine che emerge per l’epoca contemporanea (al momento in cui Eco scrive) riposa sul rapporto di non-univocità previsto sia dall’artista, tra l’opera cui dà corpo, se stesso e il consumatore, sia dallo scienziato tra sé, il fatto che descrive e la descrizione che ne dà.⁹³ Infatti l’opera d’arte contemporanea presuppone un’interpretazione incerta, i vuoti da essa lasciati sono destinati costituzionalmente a restare tali – o a essere riempiti con le interpretazioni arbitrarie del lettore empirico (che è lo stesso) – il suo lettore modello è cioè votato all’incomprensione e allo spaesamento.

Lector in fabula e la teoria della ricezione

Sarà con *Lector in fabula* che Eco introduce la sua teoria del Lettore Modello, inserendosi in quella «più generale svolta testuale che caratterizza la semiotica di quegli anni».⁹⁴ In *Lector in fabula* si ribadisce come ogni testo sia “incompleto”, essendo «una macchina pigra che esige dal lettore un fiero lavoro cooperativo per riempire spazi di non-detto o di già-detto rimasti per così dire in bianco».⁹⁵ Eco dunque s’allontana dalla teoria strutturalista che vede nel testo una macchina autonoma o, per dirla con Lévi-Strauss, un “cristallo” di cui vanno messe in luce le proprietà, per concentrarsi sul «modo in cui il testo pianifica e suggerisce le sue interpretazioni»,⁹⁶ andando oltre le sue strutture “oggettive” e il suo significato manifesto. Questo non vuol dire, però, che si voglia inoltrare negli spazi che travalicano il testo, quelli dove si svolgono le effettive pratiche di lettura (a questo

⁹¹ Eco non intende in termine “poetica” alla maniera dei formalisti russi o degli strutturalisti di Praga, come lo studio delle strutture linguistiche di un’opera letteraria, bensì, in senso più classico, come il programma operativo che l’artista si propone, esplicitamente (con dichiarazioni espresse) o implicitamente (stabilendo, attraverso le sue strutture, come l’opera *voleva* essere fatta). Cfr. *ivi*, p. 8.

⁹² *Ivi*, p. 14.

⁹³ Cfr. *ivi*, pp. 14-15.

⁹⁴ P. Violi, *L’Enciclopedia*, cit., p. 259. Eco approfondirà progressivamente la propria teoria della lettura in *The Role of the Reader* (1979), *I limiti dell’interpretazione, Kant e l’ornitorinco* (1997) e *Sulla letteratura* (2002)

⁹⁵ U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 24-25, anche *ivi*, p. 52: «un testo è un meccanismo pigro (economico) che vive del plusvalore di senso introdotto dal destinatario».

⁹⁶ P. Violi, *L’Enciclopedia*, cit., p. 227.

serve la sua distinzione fra lettore empirico e lettore modello, in nome della quale si distingue anche dall'analisi decostruzionista), esonera infatti dalle proprie riflessioni sia le intenzioni dell'autore che quelle dei lettori reali, vale a dire ogni elemento extratestuale.⁹⁷

Scrivendo Eco: «un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo», vale a dire che la sua generazione corrisponde con l'attuazione d'una strategia che prevede le mosse altrui, cioè che prefigura un modello di avversario.⁹⁸ Il discorso sulla strategia ci ricorda quanto scritto da Celati nel *Protocollo* del 1968, anche se per lui questa era funzionale non tanto alla previsione dell'interpretazione del testo quanto a quella del suo *effetto* sul lettore. Il lettore modello per Eco è un elemento del testo stesso, «un elemento astratto costituito dal testo».⁹⁹ Ricostruire il lettore modello – attraverso lo studio della coerenza interna del testo e della conoscenza culturale che esso presuppone – permetterà così di comprendere quali siano le pratiche interpretative cui il lettore empirico è autorizzato dal testo stesso.

Patrizia Violi riassume così l'operazione di Eco:

Lector in fabula è un'esplorazione dell'interpretazione testuale e del lavoro cooperativo inferenziale e abduttivo che il Lettore Modello – inteso come una strategia testuale e non come un lettore empirico – è chiamato a eseguire per dare senso a un dato testo. L'interpretazione è un'operazione abduttiva basata da un lato sulla struttura del testo stesso, dall'altro sull'attivazione da parte del lettore di una conoscenza semantica generalizzata.¹⁰⁰

Ora, Violi introduce un termine fondamentale del sistema di Eco e del presente lavoro: l'abduzione di derivazione peirciana che descrive il particolare tipo di inferenza legata al segno. Eco ne parla esplicitamente a partire da *Semiotica e filosofia del linguaggio*, e poi ancora nei *Limiti dell'interpretazione*, dove confluisce anche un testo che per noi ha particolare interesse, *Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione*, pubblicato per la prima volta in

⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 229.

⁹⁸ U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 54.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ P. Violi, *L'Enciclopedia*, cit., p. 258.

inglese nel volume *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce* (1983) – in cui è incluso anche il saggio di Ginzburg sul paradigma indiziario.

Nell'introduzione al libro inglese, curato da Eco e T.A. Sebeok, si dice che il libro nasce da una serie di coincidenze per le quali diversi studiosi si sono ritrovati a riflettere sul metodo abducente di Sherlock Holmes (facendo o meno esplicitamente riferimento a Peirce), il che porta a esclamare: «Perhaps the spirit of history expressed in The Zeitgeist of our age is not a mere Hegelian specter!».¹⁰¹

Alla luce dello studio portato avanti finora, diremmo che vi sia un rapporto transitivo tra la ribalta della semiotica quale disciplina leader, l'interesse per il paradigma indiziario (o abducente) e l'emergere della teoria della ricezione come dominante della critica letteraria. Si parla di *Zeitgeist* rispetto a quest'ultima nei *Limiti dell'interpretazione*: «Questa insistenza ormai quasi ossessiva sul momento della lettura, dell'interpretazione, della collaborazione o cooperazione del ricevente, segna un interessante momento nella storia tortuosa dello Zeitgeist». ¹⁰² Se nella temperie strutturalista tutta l'attenzione è andata al testo come latore d'una struttura da descrivere attraverso gli strumenti formalisti, segue l'interesse per la pragmatica – di cui Peirce è iniziatore – della lettura, secondo il presupposto per cui si può spiegare il funzionamento del testo, come visto dall'esempio di Eco, attraverso le modalità con cui esso prevede la partecipazione del destinatario e il ruolo svolto da quest'ultimo.

Ma è già all'interno degli studi strutturalisti che inizia a porsi il fantasma del lettore, infatti Eco dà conto di due distinte linee di ricerca che dalla metà degli anni Sessanta lo pongono al centro: una semiotico-strutturale e l'altra ermeneutica. La prima si rifà soprattutto ai saggi raccolti nel numero 8 della rivista *Communications*, uscito nel 1966, sotto il titolo *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, in particolare ai contributi di Barthes, Todorov e Genette (vi è presente anche un testo dello stesso Eco, *James Bond: une combinatoire narrative*, estratto di un suo articolo incluso nell'opera collettiva, *Il caso Bond*, uscito l'anno precedente in Italia), e su questa linea si pone anche il

¹⁰¹ U. Eco, T.A. Sebeok, *Preface*, in Id. (eds.), *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Indiana University Press, Bloomington, 1983, p. VII-IX: p. VIII.

¹⁰² U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 18.

Lettore Modello di *Lector in fabula*.¹⁰³ La seconda è rappresentata principalmente da Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, della cosiddetta “scuola di Costanza”. Al secondo va la paternità della teoria dell’orizzonte d’attesa, con cui rilegge la storia della letteratura quale tradizione definita dai lettori, infatti:

L’orizzonte d’attesa di un’opera [...] permette di determinare il carattere artistico di questa in base al modo e al grado della sua efficacia su un pubblico dato. Se si definisce come distanza estetica la differenza tra orizzonte di attesa e l’apparire di una nuova opera la cui ricezione può avere come conseguenza un “mutamento d’orizzonte” – attraverso la negazione di esperienze familiari o la presa di coscienza di esperienze che giungono a espressione per la prima volta –, allora una tale distanza estetica si lascia oggettivare storicamente nello spettro delle reazioni del pubblico e dei giudizi della critica (successo spontaneo, rifiuto, “choc”, approvazione isolata, comprensione graduale o tardiva).¹⁰⁴

Dunque la storia letteraria sarebbe definita dal progressivo slittamento degli orizzonti d’attesa, determinato dalla risposta del pubblico alla novità letteraria. Jauss definisce già nel 1969 questa nuova attenzione critica riservata ai lettori come un cambio di paradigma negli studi letterari.¹⁰⁵ Eco però non è disposto ad accettare *tout court* l’idea del passaggio a un orientamento radicalmente nuovo, e per farlo ancora una volta si rifà alla storia delle idee e della cultura. D’altronde, se la filosofia ha sempre avuto a che fare col problema del segno e questo è stato per lo più interpretato come inferenza, è normale che porti con sé anche l’idea di interpretazione e dunque la presenza latente di colui che interpreta. Infatti, dice Eco, la storia dell’estetica può già declinarsi come storia dell’interpretazione o dell’effetto provocato nel destinatario dall’opera. In particolare:

sono a orientamento interpretativo l’estetica aristotelica della catarsi, l’estetica pseudolonginiana del sublime, le estetiche medievali della visione, le riletture rinascimentali dell’estetica aristotelica, le estetiche settecentesche del sublime,

¹⁰³ A partire dai saggi del 1966: «si passa attraverso alcune indicazioni di Kristeva sulla “produttività testuale” (*Le texte du roman*, 1970), il Lotman della *Struttura del testo poetico* (1970), la poetica della composizione di Uspenskij (*A Poetics of Composition*, 1973), il concetto ancora empirico di “arcilettore” in Riffaterre (*Essais de stylistique structurale*, 1971), la polemica in negativo di Hirsch (*Validity in interpretation*, 1967), sino alla nozione di autore e lettore implicito di Maria Corti (*Principi della comunicazione letteraria*, 1976) e di Seymour Chatman (*Story and discourse*, 1978)» Ivi, p. 17.

¹⁰⁴ H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (1967); trad. it. *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 197.

¹⁰⁵ Cfr. U. Eco, *I limiti dell’interpretazione*, cit., p. 18.

l'estetica kantiana, numerose estetiche contemporanee (fenomenologia, ermeneutica, estetiche sociologiche, l'estetica dell'interpretazione di Pareyson).¹⁰⁶

E si possono trovare riferimenti all'interprete anche all'interno delle semiotiche classiche.¹⁰⁷ In definitiva, Eco è vicino all'atteggiamento di Foucault quando critica la tendenza della filosofia, posthegeliana almeno, di sentirsi sempre al crocicchio d'un grande cambiamento, alla fine di qualcosa o all'inizio di qualcos'altro, attitudine drammatica – forse melodrammatica – di percepirsi come l'anello discriminante della catena.¹⁰⁸

Il mondo come testo, la conoscenza come congettura

Riprendendo il concetto di abduzione e la teoria della conoscenza che sottende, quel che interessa Eco non è tanto che cosa sia la conoscenza, quali siano le sue condizioni, bensì: che cos'è l'atto di conoscere?

Come per il segno e per la «logica della cultura» in generale,¹⁰⁹ la relazione che s'instaura nell'atto di conoscere non è di natura diadica, nel senso che non si tratta di una corrispondenza tra una credenza e il mondo, ma di natura triadica, perché oltre a questi due elementi ci sono anche «criteri concordati, norme e valori epistemici (come coerenza, verificabilità e così via)».¹¹⁰ Ora, al centro di un modello di conoscenza c'è una certa concezione dell'interpretazione del mondo: quella di Eco è corrispondente alla logica dell'abduzione di Peirce. L'abduzione è

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ In particolare «retorica greca e latina, pragmatica sofistica, retorica aristotelica, semiotica agostiniana che intende il processo di significazione in riferimento all'idea che il segno produce nella mente dell'interprete, e via dicendo». Ivi, p. 19.

¹⁰⁸ «Je crois qu'on touche là à l'une des formes, il faut peut-être dire des habitudes, les plus nocives de la pensée contemporaine, je dirais peut-être de la pensée moderne, en tout cas de la pensée posthégélienne : l'analyse du moment présent comme étant précisément dans l'histoire celui de la rupture, ou celui du sommet, ou celui de l'accomplissement, ou celui de l'aurore qui revient. [...] nous avons bien à nous poser la question : qu'est-ce que c'est qu'aujourd'hui ? [...] Mais en ne se donnant pas la facilité un peu dramatique et théâtrale d'affirmer que ce moment où nous sommes est, au creux de la nuit, celui de la perte la plus grande, ou, au point du jour, celui où le soleil triomphe, etc. Non, c'est un jour comme les autres, ou plutôt c'est un jour qui n'est jamais tout à fait comme les autres». M. Foucault, *Structuralisme et poststructuralisme*, cit., p. 448.

¹⁰⁹ In un articolo per il «Times Literary Supplement» del 1973 Eco definì la semiotica come la «logica della cultura», che mira a studiare relazioni triadiche, quelle cioè in cui tra segno e significato c'è sempre lo spazio aperto dell'interpretazione, al contrario delle relazioni diadiche, come quelle tra stimolo e risposta che dominano invece la «logica della natura». Cfr. U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 25-26.

¹¹⁰ D. Boersema, *Negoziare interpretativa e vincoli semiotici: la conoscenza per Umberto Eco*, in *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 147-168: p. 149.

uno dei tre tipi di inferenza definiti da Peirce, gli altri due sono deduzione e induzione, e si distinguono in base alla diversa relazione che instaurano tra regola, caso e risultato.¹¹¹ Per l'abduzione il risultato va immaginato come caso di una regola generale, cioè avendo una regola generale e un risultato particolare, si interpreta quel risultato come caso interno alla regola. Detto altrimenti: l'abduzione «rappresenta il disegno, il tentativo azzardato, di un sistema di regole di significazione alla luce delle quali un segno acquisterà il proprio significato».¹¹²

In *Corna, zoccoli, scarpe* Eco mette in luce due tipi apparentemente diversi di abduzione, che generalmente valgono rispettivamente per le scoperte scientifiche – e la conoscenza della natura delle cose del mondo – e per la risoluzione di un crimine – e la natura dei testi. Il primo caso di abduzione parte da uno o più fatti inaspettati per giungere all'ipotesi di una legge generale, mentre il secondo caso partendo da uno o più fatti sconosciuti porta all'ipotesi di un altro fatto che è la causa dei primi.¹¹³ Ma, dice Eco, «se l'abduzione è un principio generale che regola tutta la conoscenza umana, non ci dovrebbero essere differenze sostanziali tra questi due tipi di abduzione».¹¹⁴ Infatti, l'ipotesi causale vale come legge generale per spiegare i fatti che ne conseguono, e viceversa le leggi generali sono a loro volta fatti di una determinata natura, data la loro falsificabilità e la possibile contraddittoria esistenza di altre leggi che spiegano gli stessi fatti. Dunque per comprendere il meccanismo generale dell'abduzione è utile considerare i fatti del mondo come fossero testi e i testi come fossero fatti del mondo. In questo senso,

¹¹¹ L'esempio che fa Peirce per spiegare i diversi rapporti che intercorrono tra regola, caso e risultato nei tre tipi di inferenza è il seguente (cfr. *ivi*, pp. 150-151):

- Inferenza deduttiva:

Regola: tutti i fagioli di questo sacchetto sono bianchi.

Caso: questi fagioli vengono da questo sacchetto.

Di conseguenza, *Risultato*: questi fagioli sono bianchi.

- Inferenza induttiva:

Caso: questi fagioli vengono da questo sacchetto.

Risultato: questi fagioli sono bianchi.

Di conseguenza (probabile e non necessaria), *Regola*: tutti i fagioli di questo sacchetto sono bianchi.

- Inferenza abduttiva:

Regola: tutti i fagioli di questo sacchetto sono bianchi.

Risultato: questi fagioli sono bianchi.

Di conseguenza (probabile), *Caso*: questi fagioli vengono da questo sacchetto.

¹¹² U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 42.

¹¹³ Cfr. U. Eco, *Corna, zoccoli, scarpe*, in *Id.*, *I limiti dell'interpretazione*, cit., pp. 229-255: p. 235.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 236.

le «preoccupazioni cognitive e preoccupazioni estetiche relative alla conoscenza per Eco coincidono», cioè arte e scienza sono entrambi «mezzi per interagire con il mondo entro dei sistemi semiotici». ¹¹⁵

Se tutto è concatenazione di fatti, vuol dire che non esiste mai un fatto “puro” o un percolato “vuoto”, il che ha delle ricadute sulla conoscenza: «l’atto del conoscere, così come ciò che viene conosciuto, sono una questione di accordo semiotico». ¹¹⁶ Infatti la conoscenza non corrisponde a uno stato di cose, bensì al rapporto consapevole con qualcosa, che si instaura tramite prove, ma non esiste nulla che sia di per sé una prova, si tratta sempre di una prova *di* o *per* qualcosa, la prova di un fenomeno coincide con la sua interpretazione semiotica. La pratica della traduzione può essere un buon esempio metonimico per la conoscenza, la traduzione è infatti interpretazione: dietro l’equivalenza semantica non c’è una equivalenza lessicale o referenziale (la conoscenza non funziona per tautologia o *adequatio rei et intellectus*), ma una negoziazione regolata dallo scopo e dal contesto della traduzione. Tradurre il mondo vuol dire prendere i fatti che lo abitano come tracce che permettono di ricostruire una pista congetturale che provi a spiegare la loro presenza. Questo è quello che fa Zadig nel racconto di Voltaire (riprendendo la novella dei tre figli del re di Serendippo): se potrebbe interpretare le «enunciazioni visive» in cui si imbatte come «una *serie* sconnessa oppure una *sequenza* coerente, cioè un testo», ¹¹⁷ Zadig propende per la seconda, dando così senso alla propria esperienza, che aveva prodotto un abito per il quale da una data forma si può inferire una serie di cause possibili (dall’impronta a «un animale è passato di qua»). Attraverso la sua ricostruzione “testuale”, Zadig – che non a caso definisce la natura un “gran libro” – pronuncia un giudizio *teleologico*, cioè «decide di interpretare i dati che ha messo assieme *come* se fossero armoniosamente interconnessi», ricostruendo così la presenza di un cavallo che attraverso una meta-abduzione decide essere lo stesso che i funzionari del Re cercano. ¹¹⁸ Dunque è necessario trattare il mondo *come se* fosse un testo – anche se non lo è, ed è questa la consapevolezza che crea il discrimine con la filosofia

¹¹⁵ D. Boersema, *Negoziazione interpretativa e vincoli semiotici*, cit., pp. 148, 165.

¹¹⁶ Ivi, p. 154.

¹¹⁷ U. Eco, *Corna, zoccoli, scarpe*, cit., p. 245.

¹¹⁸ Ivi, pp. 247-248.

derridiana – al fine di attribuirgli un senso: «la testualità e la narrazione sono forme del nostro conoscere senza le quali non possiamo avere alcuna esperienza del mondo».¹¹⁹ Se tra le proprietà che Eco attribuisce alla narrativa, come ricorda Paolucci, vi è la costruzione di un mondo-modello in cui vige il principio spinoziano *ordo et connexio rerum idem est ac ordo et connexio idearum*, nella costruzione della conoscenza dovremmo simulare che tale principio valga anche per la nostra realtà. Nonostante sappiamo che l'ordine del mondo non corrisponda necessariamente a quello che abbiamo in testa, dovremo comunque fare *come se* così fosse, spingendoci così alla formulazione di abduzioni, «credendo che le nostre inferenze, per quanto fallibili, siano in qualche modo destinate a portare avanti la torcia della verità *in the long run*».¹²⁰ In tal senso, «il mondo costruito costituisce un *Ersatz* del mondo reale»,¹²¹ cioè il mondo narrativo è un surrogato di quello reale perché già interpretiamo questo come se fosse un testo. Idea ben diversa da quella di Jameson dell'arte come simulacro: se per Jameson questa rappresentazione al quadrato rappresenta un allontanamento dal reale e dalla possibilità di attingerlo, per Eco la finzionalità diviene terreno di simulazione privilegiato per testare le modalità con cui conosciamo il mondo reale. Per poter dire, temporaneamente, *tout se tient* creiamo congetture che mettano insieme i fatti in modo coerente, e anche se tale storia non dovesse tenere, la sua costruzione non è stata comunque vana, perché da ipotesi false si può giungere comunque a conseguenze vere, o altrimenti detto «perché il segno *mostra* la struttura dell'oggetto anche quando lo rimanda a interpretanti menzogneri, che *dicono* cose false su di esso».¹²²

La nostra esperienza è frutto di ipotesi fallibili, così come la conoscenza scientifica o le indagini di un detective. Il tipo di abduzioni che questo generalmente fa è dello stesso tipo (di meta-abduzione) di quella di Zadig:

¹¹⁹ C. Paolucci, *Peirce e l'angoscia dell'influenza*, in *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 285-315: p. 312.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Ivi, p. 305. Cfr. U. Eco, *Opera aperta*, cit., p. 282: «[...] la letteratura – come la nuova musica, la pittura, il cinema – può esprimere il disagio di una certa situazione umana; ma non sempre possiamo chiederle questo, non sempre dovrà essere letteratura sulla società. Potrà essere talora una letteratura che realizza attraverso le sue strutture, una immagine del cosmo quale è suggerito dalla scienza, l'ultima barriera di una ansia metafisica che, non riuscendo più a conferire una forma unitaria al mondo nell'ambito dei concetti, tenta di elaborarne un *Ersatz* nella forma estetica».

¹²² C. Paolucci, *Peirce e l'angoscia dell'influenza*, cit., p. 314.

«“l’individuo possibile che ho delineato quale abitante del mondo delle *mie credenze* è lo stesso individuo del *mondo reale* che qualcuno sta cercando”».¹²³

Wittgenstein e l’hard boiled novel

Eco firma l’introduzione a un libro di Renato Giovannoli la cui tesi pone al centro l’indagine poliziesca quale metafora dell’indagine scientifica o filosofica e la sua storia letteraria come immagine della storia della filosofia moderna. *Elementare, Wittgenstein!* è il titolo che mostra icasticamente la compenetrazione dei due piani, chiamando in causa il filosofo che accompagna l’intera argomentazione. Infatti Giovannoli spiega il passaggio dal poliziesco “classico” (di pura indagine o “all’inglese”), che ha in Sherlock Holmes il suo eroe per antonomasia, al poliziesco *hard boiled* (o d’azione) americano come un cambio di paradigma pari a quello che si rintraccia in Wittgenstein dal *Tractatus* (1921) alle *Philosophische Untersuchungen* (*Ricerche filosofiche*, pubblicate postume nel 1953), sulla base delle documentate (e avido) letture del filosofo di *hard boiled novel*. Con paradigma, come per Ginzburg, Giovannoli intende il concetto sviluppato da Thomas Kuhn nella sua teoria delle “rivoluzioni scientifiche”, cioè il quadro di riferimento epistemologico di una teoria scientifica in un dato spazio e tempo, destinato a scontrarsi con altri paradigmi competitivi. Le rotture paradigmatiche corrispondono con le rivoluzioni dello sviluppo scientifico, idea che si sposa bene con il succedersi di orizzonti d’attesa in campo letterario.

Così Eco riassume il cambio di paradigma descritto da Giovannoli:

Il salto epistemologico di cui parlo è quello da un paradigma della deduzione (che prevede un mondo ordinato, una Grande Catena dell’Essere spiegabile in termini di rapporti quasi obbligati tra cause ed effetti e retta da una sorta di armonia prestabilita per cui l’ordine e la connessione delle idee nella mente del *detective* rispecchia l’ordine e la connessione vigente nella realtà) a un paradigma che in modo abbastanza geniale Giovannoli ascrive all’eredità del pragmatismo, in cui il *detective*, più che risalire alle cause, provoca effetti.¹²⁴

¹²³ U. Eco, *Corna, zoccoli, scarpe*, cit., p. 246.

¹²⁴ U. Eco, Prefazione, in R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein! Filosofia del racconto poliziesco*, Medusa, Milano, 2007, pp. 11-14; p. 13. C’è da annotare però che Eco, al contrario di Giovannoli, legge anche le congetture proprie di Sherlock Holmes come abduzioni, e non deduzioni, ma il parallelismo tra indagine filosofica e poliziesca resta per lui, come visto nel paragrafo prendendete, del tutto fondato.

Il passaggio dal primo paradigma al secondo, dice Giovannoli, non avviene per brusca rottura, infatti, non mirando a una verifica empirica come in ambito scientifico, nell'epistemologia letteraria due paradigmi possono anche convivere a lungo. Così il paradigma poliziesco pragmatista, sorto negli anni Venti del Novecento, si è affiancato a quello razionalista per diversi decenni, fino a soppiantarli con l'avvento del postmoderno: il poliziesco postmoderno è, da un punto di vista epistemologico, figlio dell'*hard boiled*, per quanto possa riciclare citazionisticamente elementi del poliziesco classico.¹²⁵ Giovannoli vede in quest'ultimo il dispiegarsi della logica deduttiva cartesiana, di cui la catena è metafora per eccellenza, che è sostituita, nel poliziesco d'azione, dall'immagine del filo di abduzioni propria di Peirce, che infatti scrive: «Il ragionamento filosofico non dovrebbe formare una catena, che non è mai più forte del più debole dei suoi anelli, ma una fune le cui fibre possono anche essere molto sottili, purché siano abbastanza numerose e intimamente connesse».¹²⁶ A sua volta, Wittgenstein, che nel *Tractatus* aveva utilizzato la metafora della catena (pur limitandone la portata), nelle *Ricerche filosofiche* passa a quella del filo (è possibile, dice Giovannoli, che Wittgenstein abbia letto Peirce o che, più probabilmente, gliene abbia parlato il suo amico Frank. P. Ramsey che conosceva Peirce e «faceva professione di pragmatismo»)¹²⁷ A questo proposito torna ancora una volta la metafora del rizoma, dato che la catena sta all'albero come il filo al rizoma, e tra l'altro nella prefazione Eco – parlando del libro poliziesco come modello ridotto della ricerca metafisica, essendo centrale in entrambi i casi la domanda «Chi ha fatto questo?» – chiamava in causa Deleuze che «aveva detto che un libro di filosofia dovrebbe essere una specie di poliziesco».¹²⁸

Con Giovannoli ci inoltriamo nel pensiero del secondo Wittgenstein, anche per ritrovare e spiegare quell'espressione già più volte usata e tanto fertile di "somiglianze di famiglia". Ci sembra interessante prima riportare quanto scrive Wittgenstein in prefazione alle *Ricerche*. La natura di questo libro non è organica, si tratta di «pensieri sotto forma di *osservazioni*», perché:

¹²⁵ Cfr. R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein!*, cit., pp. 19-20.

¹²⁶ C.S. Peirce, *Collected Papers*, cit., 5.265; cit. in R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein!*, cit., p. 99.

¹²⁷ R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein!*, cit., p. 100.

¹²⁸ U. Eco, Prefazione, in R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein!*, cit., p. 14.

non appena tentavo di costringere i miei pensieri in *una* direzione facendo violenza alla loro naturale inclinazione, subito questi si deformavano. – E ciò dipendeva senza dubbio dalla natura della stessa ricerca, che ci costringe a percorrere una vasta regione di pensiero in lungo e in largo e in tutte le direzioni. – le osservazioni filosofiche contenute in questo libro sono, per così dire, una raccolta di schizzi paesistici, nati da queste lunghe e complicate scorribande.¹²⁹

Quest'immagine della camminata filosofica, di antica memoria, da cui nascono i pensieri-osservazioni fa risuonare l'eco di discorsi già fatti, sull'imporsi di una scrittura aforistica (Ginzburg) e sulla *flânerie* dello scrittore-archeologo (Celati). Nella prefazione, Wittgenstein fa accenno anche ai «gravi errori» commessi nel primo libro:¹³⁰ se nel *Tractatus* affermava la corrispondenza della forma logica di fatti e proposizioni linguistiche, per cui oggetti e termini linguistici «ineriscono l'uno nell'altro, come le maglie di una catena»,¹³¹ nelle *Ricerche* si impone l'idea che il linguaggio non possa essere descritto secondo una struttura univoca o sotto uno stesso insieme di regole, come per i “giochi”. Dei giochi linguistici avevamo già parlato nel primo capitolo con la mediazione di Lyotard, nella definizione di Wittgenstein includono «tutto l'insieme costituito dal linguaggio e dalle attività di cui è intessuto»,¹³² ma accusandosi di non spiegarne l'essenza, cioè cosa c'è di comune tra tutti questi giochi linguistici, così si risponde: «io dico che questi fenomeni non hanno affatto in comune qualcosa, in base al quale impieghiamo per tutti la stessa parola, – ma che sono imparentati l'uno con l'altro in molti modi differenti. E grazie a questa parentela, o a queste parentele, li chiamiamo tutti “linguaggi”». ¹³³ E torna esplicito l'esempio dei giochi, che confronta chiamandone in casi di tutti i tipi (dagli scacchi al tennis, dai solitari ai girotondi), cosa se ne ricava? Delle somiglianze emergono ed altre spariscono:

Non posso caratterizzare queste somiglianze meglio che con l'espressione “somiglianze di famiglia”; infatti le varie somiglianze che sussistono tra i membri di una famiglia si sovrappongono e s'incrociano nello stesso modo: corporatura, tratti del

¹²⁹ L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (1953); trad it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 2014, p. 3.

¹³⁰ Ivi, p. 4.

¹³¹ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921); cit. in R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein!*, cit., p. 100.

¹³² L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., § 7, p. 10.

¹³³ Ivi, § 65, p. 40.

volto, colore degli occhi, modo di camminare, temperamento, ecc. ecc. – E dirò: i “giochi” formano una famiglia.¹³⁴

Ed è qui che subentra l'immagine del filo, «la robustezza del filo non è data dal fatto che una fibra corre per tutta la lunghezza, ma dal sovrapporsi di molte fibre l'una all'altra».¹³⁵ Nonostante, rimarca Giovannoli, Wittgenstein non parli mai esplicitamente di abduzioni, esse riposano proprio sul principio della somiglianza, al contrario delle deduzioni che sono basate sull'identità.¹³⁶ Inoltre, se si prende la massima pragmatica di Peirce: «[...] un concetto, cioè il senso razionale di una parola o di un'altra espressione, consiste esclusivamente nella sua concepibile influenza sulla condotta di vita»,¹³⁷ ne possiamo sentire le risonanze in Wittgenstein: «Un'espressione ha un significato soltanto nella corrente della vita», o «il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio».¹³⁸

L'interesse di Wittgenstein per la letteratura *hard boiled* è documentato dalle lettere inviate al suo studente Norman Malcom tra il 1940 e il 1948. In una in particolare, lamentandosi della scarsità di polizieschi americani in Inghilterra a causa della fine della guerra, mette per la prima volta in luce il rapporto esplicito tra filosofia e narrativa poliziesca: «se gli Stati Uniti non vogliono darci riviste poliziesche, noi non possiamo dar loro filosofia, e alla fine a rimetterci sarà l'America. No?».¹³⁹ D'altronde il termine tedesco *Untersuchungen* che dà il titolo alle osservazioni, può significare anche “investigazioni” in senso poliziesco, risaltando la componente indiziaria delle ricerche di Wittgenstein (che in inglese sono state infatti tradotte col titolo *Philosophical Investigations*).¹⁴⁰ Partendo dallo scritto teorico *La semplice arte del delitto* (1944) di uno dei maggiori autori

¹³⁴ Ivi, § 67, p. 41.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Giovannoli porta l'esempio dei fagioli di Peirce (vd. nota 111): «questo tipo di inferenza [l'abduzione] si fonda essenzialmente sulla somiglianza – per esempio il fatto che dei fagioli siano bianchi come altri fagioli – mentre la deduzione è piuttosto fondata sull'identità – per esempio il fatto che dei fagioli provengano proprio da un certo sacco». R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein!*, cit., p. 101.

¹³⁷ C.S. Peirce, *Collected Papers*, cit., 5.412; cit. in R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein!*, cit., p. 125.

¹³⁸ La prima citazione è un aforisma riportato dall'allievo Norman Malcom nel libro che dedica al maestro (*Ludwig Wittgenstein*, 1984; cit. in R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein!*, cit., p. 125), la seconda è tratta dalle *Ricerche filosofiche*, cit., § 43, p. 28.

¹³⁹ L. Wittgenstein, Lettera dell'8 settembre 1945, in N. Malcom, *Ludwig Wittgenstein* (1984); cit. in R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein!*, cit., p. 113.

¹⁴⁰ Cfr. R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein!*, cit., p. 114.

dell'*hard boiled*, Raymond Chandler, Giovannoli mette in risalto la simile natura epistemologica del sospetto di Chandler verso i suoi predecessori, scrittori di polizieschi classici, e del secondo Wittgenstein nei confronti del primo. Chandler in particolare oppone il realismo del leader dell'*hard boileid* Dashiell Hammett agli inverosimili teoremi di logica e deduzione del poliziesco all'inglese, i cui autori scambiano «un enunciato da dimostrarsi con un assioma», mentre Hammett «ha tolto il delitto dal vaso di cristallo e l'ha gettato nei vicoli».¹⁴¹ Tale metafora potrebbe essere applicata allo stesso Wittgenstein con una triplice declinazione: rispetto al metodo, allo stile e al contenuto stesso della sua filosofia del linguaggio. Questa infatti abbandona le astratte strutture logiche della lingua, per guardare all'insieme dei giochi linguistici nella loro concretezza, sociale e antropologica: «Noi riportiamo le parole, dal loro impiego metafisico, indietro al loro impiego quotidiano».¹⁴² Quotidiano e oraleggiante si fa lo stesso stile della sua prosa, molto più libero rispetto a quando si poneva come esigenza «la purezza cristallina della logica».¹⁴³ Infine, con un'immagine dal sapore postmoderno, «il nostro linguaggio può essere considerato come una vecchia città: un dedalo di stradine e di piazze, di case vecchie e nuove, e di case con parti aggiunte in tempi diversi; e il tutto circondato da una rete di nuovi sobborghi con strade dritte e regolari, e case uniformi».¹⁴⁴

III.2.2 Sull'etica, l'immaginazione e l'esperienza: Gianni Celati

Wittgenstein, il senso comune e la narrazione

Celati studia Wittgenstein negli anni Ottanta, probabilmente sotto lo stimolo di Luigi Ghirri, infatti Nunzia Palmieri ci racconta: «pare che una notte Ghirri gli abbia telefonato per chiedergli spiegazioni sul pensiero di Wittgenstein, e che quella sia stata l'occasione per riprendere in mano il *Tractatus*, letto ai tempi dell'università quando frequentava i corsi di Luciano Anceschi e Enzo Melandri».¹⁴⁵ Abbiamo già accennato all'interesse di Celati per la linguistica

¹⁴¹ Cfr. R. Chandler, *La semplice arte del delitto* (1944); cit. in R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein!*, cit., pp. 130-131.

¹⁴² L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., § 116, p. 59.

¹⁴³ Ivi, § 107, p. 57.

¹⁴⁴ Ivi, § 18, p. 14.

¹⁴⁵ N. Palmieri, *Cronologia*, cit., p. CX.

durante gli anni Sessanta, che si accompagna a quella postura antistoricistica che troverà espressione nel progetto archeologico. In seguito, alla fine degli anni Settanta, come vedremo, Celati si interesserà particolarmente a studi di sociolinguistica, coltivando sempre più l'idea secondo cui le relazioni sociali siano un effetto del linguaggio, o che «il linguaggio è il solo luogo dove il mondo accade» – una convinzione che Belpoliti riconduce proprio a Wittgenstein.¹⁴⁶

La ricerca sul linguaggio è la spina dorsale di tutta la produzione letteraria di Celati (declinandosi diversamente tra le prime opere – da *Comiche* al *Lunario* – e quelle a partire da *Narratori delle pianure*), ché è dalla «regressione formale» che si apre un'alternativa *etica* del reale, oltre i condizionamenti del «falsissimo tribunale della storia».¹⁴⁷ In questa dimensione etica Belpoliti rintraccia una similitudine con Wittgenstein, per il tentativo di spingere i limiti della letteratura attraverso «la ricerca su ciò che ha valore; o su ciò che è realmente importante, o sul significato della vita, o su ciò che fa la vita meritevole di essere vissuta, o sul modo giusto di vivere» – questa la definizione di Wittgenstein dell'etica.¹⁴⁸ Parlarne per Wittgenstein vuol dire «avventarsi contro i limiti del linguaggio», operazione per lui «perfettamente e assolutamente» disperata.¹⁴⁹ Belpoliti legge un impeto e una simile disperazione, nello scagliarsi contro la gabbia del linguaggio, nei taccuini di Celati degli anni Ottanta, che troveranno espressione in quella letteratura dei margini (più che degli emarginati, qual era quella precedente) che si apre con *Narratori delle pianure* (1985), in cui predomina «il tema wittgensteiniano del “senso comune”».¹⁵⁰ Celati, infatti, approfondisce in

¹⁴⁶ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, in G. Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. XI-LXXII: p. XXIII.

¹⁴⁷ «[...] se la distruzione dell'idea di Uomo come soggetto della storia implica (inevitabilmente) una regressione oltre le razionalizzazioni che hanno assegnato all'animale umano quella posizione, questa regressione è formale e non psicologica o mitica, [...] concerne solo diciamo il tuo sguardo, la capacità di fornirti strumenti che ti restituiscano un reale per quanto possibile sottratto ai condizionamenti percettivi che sono stati prodotti dalla Storia, dalle razionalizzazioni e dal senso comune, senza che ciò implichi che quel reale è più reale di un altro, è solo un'alternativa». G. Celati, Lettera a Italo Calvino (6 febbraio 1972), in «*Ali Babà*», cit., pp. 145-149: p. 145. L'espressione virgolettata è in G. Celati, *Due anni di studio nella biblioteca del British Museum*, cit., p. 47.

¹⁴⁸ L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano, 1986, p. 18.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XVI. (Le ricerche sul senso comune occupano gli ultimi anni della vita di Wittgenstein e sono confluite nella raccolta

narrativa il rapporto fra linguaggio e “senso comune”, definito secondo Wittgenstein da un sistema di convenzioni e codici linguistico-concettuali, con cui gli uomini ordinano la loro esperienza e affrontano le situazioni quotidiane. «Celati fa propria la scoperta d’infondatezza individuata da Wittgenstein – “il modo di operare infondato” – che appartiene alla nostra stessa vita», facendone la premessa filosofica da cui sorgono i *Narratori*.¹⁵¹

Abbiamo poi accennato agli studi di sociolinguistica compiuti dopo la pubblicazione di *Lunario del paradiso* (1978), cui Celati si era dedicato, convinto di non rimettersi più alla scrittura e alla letteratura in generale, durante un soggiorno negli Stati Uniti. Nell’inverno del 1979 scopre a Los Angeles un filone di studi che contribuisce a quella premessa d’infondatezza e alla ricerca sul quotidiano: questo filone si chiama etno-metodologia ed era stato fondato dal sociologo Harold Garfinkel. Questi studi mettono in discussione l’idea che il “mondo sociale” sia oggettivamente dato, sostenendo che esso è invece continuamente giustificato retroattivamente attraverso il ragionamento pratico: alla ricerca di un senso, prendiamo per oggettivo l’ordine che noi stessi creiamo attraverso le nostre pratiche quotidiane, lavoro in primis. Detto altrimenti, «questo mondo che diamo per scontato è una recita teatrale per tenere in piedi la sua spiegabilità e giustificabilità nelle situazioni in cui ci troviamo»,¹⁵² e queste pratiche di giustificazione passano anche attraverso le conversazioni e i racconti orali. Per approfondire quest’ultimi campi dell’attività linguistica, Celati si butta sulla lettura del sociologo Harvey Sacks, e poi ancora Livia Polanyi e William Labov. Quando fa ritorno dal soggiorno americano all’Università di Bologna, fresco di questi studi decide d’allontanarsi dalla letteratura per dare, insieme al linguista Guy Aston, corsi di sociolinguistica in cui indaga il valore dei gesti, della pronuncia e degli accenti ritmico-emotivi nelle conversazioni, rifacendosi principalmente a Erving Goffman e Labov.¹⁵³ Di quest’ultimo linguista americano, Celati dà già conto in un seminario del 1965 riportando una sua ricerca

postuma L. Wittgenstein, *Über Gewißheit* (1969); trad. it. *Della certezza. L’analisi filosofica del senso comune*, Einaudi, Torino, 1978).

¹⁵¹ Ivi, p. LII.

¹⁵² G. Celati, *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte* (2008), in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 114-133: p. 125.

¹⁵³ Cfr. N. Palmieri, *Cronologia*, cit., p. CIV.

sulle storie orali raccontate nei ghetti neri americani, in cui confrontava i modi di raccontare dei ragazzi delle gang e quelli dei più anziani del ghetto. Ne risultava che i più vecchi e incolti avevano una capacità narrativa molto più sviluppata dei giovani scolarizzati, che avevano perso «questa scioltezza, questa disinvoltura nel narrare, e vogliono soprattutto spiegare i fatti che raccontano».¹⁵⁴ Come se la scolarizzazione di massa avesse portato via quella speciale sensibilità alla lingua, quell'istinto proprio di chi percepisce il narrare quale attività pratica, che è stata sostituita irreversibilmente dalla letteratura come campo di competenze specifiche rigorosamente recintato dai suoi addetti ai lavori.

La decadenza dell'analfabetismo e l'immaginazione

Molto più tardi, nella presentazione a un libro di Enrico De Vivo (*Racconti impensati di ragazzini*, 1999), Celati fa riferimento a uno scrittore spagnolo, José Bergamín, che nel 1930 aveva scritto *La decadencia del analfabetismo* – ce lo fa notare Rizzante, che non sa, però, se Celati avesse letto questo testo in particolare – dove si trova un'argomentazione vicinissima alla sua, «un elogio dell'analfabetismo dei bambini, dei loro giochi, della cultura popolare e della “ragione pura” della poesia».¹⁵⁵ Bergamín fa risalire la decadenza della ragione “analfabeta” – vicina «alla “dotta ignoranza” di Cusano, all’“umbra profonda” di Bruno, al “pensiero fantastico” di Vico» –¹⁵⁶ all'enciclopedismo francese del XVIII secolo (stesso bersaglio polemico, come vedremo, di Celati), che ha trasformato l'universo in «un Dizionario Generale Enciclopedico, ordinato, com'è naturale, alfabeticamente. Si tratta di un'alfabetizzazione generale e progressiva della cultura che ha prodotto sulla vita umana una sorta di paralisi generale e progressiva del pensiero».¹⁵⁷ Celati, lettore di Vico, direbbe che la causa di tale paralisi sta nella scomparsa dell'immaginazione: tutt'altro che facoltà fallacie che porta all'errore – secondo la visione cartesiana e moderna, che la legge come evasione dalla realtà e sospensione delle capacità razionali – l'immaginazione è

¹⁵⁴ G. Celati, *Narrare come attività pratica* (1988), in Id, *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 26-34: p. 26.

¹⁵⁵ M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore*, cit., p. 43.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ J. Bergamín, *La decadencia del analfabetismo* (1930); cit. in M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore*, cit., p. 44.

alimentata dalla memoria ed è strettamente connessa allo sviluppo della conoscenza. In un dialogo con Rizzante, Celati dice che nel *De Anima* di Aristotele v'era «l'idea che non esista atto intellettuale senza una figurazione immaginativa», idea che scompare con l'ergersi della barriera tra l'universo soggettivo dell'umano e l'universo delle cose oggettive.¹⁵⁸ Questi si trasformano in due sistemi separati: come per Cartesio, da una parte il pensiero che pensa il proprio essere e dall'altra l'essere delle cose esterne, che prescinde da noi e rispetto al quale la nostra immaginazione, reclusa dalla ragione in una botola dell'io, non può offrire alcuna mediazione. Ma, seguendo un'immagine di Celati, basterebbe osservare un bambino mentre si concentra per scrivere qualcosa, per vedere che farsi venire delle idee è il frutto di un'operazione immaginativa: *rêverie* è la parola che per Celati meglio condensa questo pensare-immaginare,¹⁵⁹ e non è un caso che questa sia associata, nella modernità, al destino nefasto di Madame Bovary. In linea col pensiero di Celati, Rizzante cita Bachelard, matematico e poeta, che nel 1960 pubblica *La poétique de la rêverie* dove la fantasticheria non è evasione dal mondo ma una possibile comunicazione con esso, la sua percezione attraverso i propri fantasmi. L'interesse della *rêverie* non è quello di «penetrare “il mondo oggettivo”, ma quello di non farci dimenticare “lo splendore delle prime aperture”» e creare un legame amoroso col mondo, in cui non siamo separati da noi stessi, o da chi ci ha preceduto (in ognuno di noi c'è «una notte dei tempi», dice Novalis).¹⁶⁰ Celati-scrittore (soprattutto per la sua seconda fase) s'avvicina alla figura del *dormeur éveillé* di Bachelard, colui che dorme ad occhi aperti, che vigila sognando: «bisogna scrivere le storie cadendo in uno stato di dormiveglia, per dimenticarsi la falsa coscienza di tutte le lamentele borghesi».¹⁶¹

L'immaginazione è caduta però in disgrazia presso i moderni e ciò ha chiaramente degli effetti sulla narrazione – e lo vedremo meglio col saggio *Finzioni occidentali* – ma quel che ci interessa sottolineare qui è il nesso tra queste due attività umane e la possibilità per l'uomo di trasmettere esperienza. Per

¹⁵⁸ M. Rizzante, *Sulla fantasia, il Badalucco e la Contentezza*, cit., p. 70.

¹⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 68.

¹⁶⁰ M. Rizzante, *Della povertà*, in *Id., Il geografo e il viaggiatore*, cit., pp. 97-109: p. 99.

¹⁶¹ G. Celati, *Per la pubblicazione basca di Parlamenti buffi* (2006), in *Id., Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 88-95: p. 92.

Celati, come per Aristotele e per Bruno, l'immaginazione ha il ruolo fondamentale di rendere *memorabile* l'astrazione, attribuendogli contorni sensibili che le permettono di farsi conoscenza e di condividerla.¹⁶² Per questo la letteratura sarebbe un medium privilegiato di trasmissione della conoscenza: pensiamo alle figure retoriche, la cui felicità riposa in una forma di conoscenza non razionale, capace di mettere in connessione cose lontane e restituircele come a chi le vede per la prima volta. Inoltre, come ci diceva Ginzburg, il nucleo della narrazione nasce probabilmente all'interno dell'arte venatoria, dunque come scambio di esperienza funzionale a un'istruzione pratica. È a questo nucleo che guarda Celati e che vuole provare a resuscitare, convinto insieme a Benjamin che «l'arte del narrare si avvia al tramonto», proprio per l'incapacità diffusa di scambiare esperienza.¹⁶³

Benjamin e il racconto orale

Se *Narratori delle pianure* nasce – dalle note prese durante i viaggi dei primi anni Ottanta – è per «quest'idea di Benjamin che i narratori stanno scomparendo, che questa civiltà distrugge i narratori. E quindi era una specie di idea, di qualche tipo di memoria, del narrare».¹⁶⁴ Secondo Benjamin questa incapacità di scambiare esperienza, per quanto abbia radici più antiche, si manifesta come processo inarrestabile a partire dalla prima guerra mondiale: «non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienze comunicabili?».¹⁶⁵ Dunque la narrazione è in pericolo, dal momento in cui «l'esperienza che passa di bocca in bocca è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori».¹⁶⁶ Benjamin ci offre la continuazione della genealogia ideale di narratori che, con Ginzburg, ha nel cacciatore il proprio capostipite. Benjamin rintraccia infatti, nelle categorie dell'agricoltore sedentario e del mercante navigatore, il seme di modelli narrativi sviluppati, rispettivamente, da

¹⁶² Cfr. M. Rizzante, *Curiositas II. L'ascendente asinino*, in Id., *Il geografo e il viaggiatore*, cit., pp. 28-47: p. 40.

¹⁶³ W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936); trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus*, cit., pp. 247-274: p. 247.

¹⁶⁴ G. Celati, *Lector in fabula*, cit., p. 28.

¹⁶⁵ W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 248.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

chi è rimasto nella propria terra e ne conosce la storia e le tradizioni o da chi viaggiando, riporta con sé storie che vengono da lontano. Queste due tipologie trovano fusione nel sistema medievale delle arti, nell'artigianato che contava maestri stabili e garzoni erranti, permettendo così al dominio del racconto di estendersi in tutta la sua ampiezza: «se contadini e marinai furono i primi maestri del racconto, la sua scuola superiore è stato l'artigianato».¹⁶⁷

Come mostra questa genealogia, costruita nell'ottica della reciprocità tra la narrazione e le diverse forme di attività umana, la natura della vera narrazione è pratica e porta con sé un utile. «Il narratore è persona di “consiglio”», il “consiglio” non è altro che «la proposta relativa alla continuazione di una storia (che è in atto di svolgersi)» e, dato a partire dalla propria vita vissuta, è in ultima analisi saggezza.¹⁶⁸ È la saggezza, «il lato epico della verità», che viene progressivamente meno, minando la narrazione, e secondo Benjamin il primo sintomo di questo stato di cose è rappresentato – sempre lui – dalla nascita del romanzo moderno, che si distingue dalla narrazione «per il suo riferimento strettissimo al testo»: se il narratore trasmette la propria o altrui esperienza per trasformarla in esperienza di chi ascolta, il romanziere rappresenta «l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino».¹⁶⁹ Poi lo sviluppo della stampa, che ha anche permesso la fioritura del romanzo, ha inflitto un altro colpo alla narrazione, con la diffusione di un'altra forma di comunicazione: l'informazione. Nonostante questa ci porti novità dal mondo ogni giorno, ciò non s'accompagna a una trasmissione di storie «singolari e significative», e questo perché l'informazione è sempre farcita di spiegazioni.¹⁷⁰ Torniamo così al punto chiave che aveva attirato l'interesse di Celati sulle ricerche di Labov e la motivazione per cui i giovani reduci della prima guerra mondiale erano ammutoliti. Celati trova il complemento narrativo di questa condizione nel racconto di Hemingway, *Soldier's Home*, del 1924, in cui il soldato Krebs si trova spossato della propria esperienza di guerra, trasformatasi in chiacchiera sociale

¹⁶⁷ Ivi, p. 249.

¹⁶⁸ Ivi, pp. 250-251.

¹⁶⁹ Ivi, p. 251.

¹⁷⁰ Ivi, p. 253.

attraverso le notizie giornalistiche: «il racconto dice bene in che modo l'esperienza diventi estranea al suo portatore, per effetto d'un apparato che se ne appropria e la trasforma in un oggetto impersonale».¹⁷¹

Questi discorsi rappresentano la direttrice di ricerca narrativa di Celati, vedremo nell'ultimo capitolo come si concretizza questa tensione alla narrazione come attività pratica, al recupero dell'oralità e di un'esperienza trasmissibile. Per ora rimarchiamo come questa ricerca si inscriviva all'interno del recupero archeologico e indiziario di ciò che la modernità ha lasciato ai margini, compresa la capacità abducente dell'uomo di apprendere dalla propria esperienza e raccontarla.

III.3 La cultura popolare, il romanzo e il comico

III.3.1 Per una storia della cultura e del romanzo popolare

Se il perno della ricerca di Eco è l'interpretazione, su di essa s'innesta l'interesse per la cultura popolare, da declinare soprattutto nell'accezione contemporanea di cultura *pop* o di massa. Così ne parla Eco, rievocando gli anni della formazione:

Ecco quindi la situazione di un giovane studioso di estetica, che fin dal liceo aveva avuto contatti con le prime poetiche "moderne", e che si era trovato stimolato sia dalle pratiche delle avanguardie che da quelle della comunicazione di massa. Non ho mantenuto questi due aspetti della mia ricerca separati, cercavo un punto di fusione tra lo studio dell'arte "alta" e quello dell'arte ritenuta allora "bassa". E se i moralisti insensibili ai tempi nuovi mi accusavano di studiare Topolino come se fosse Dante, rispondevo che non è l'argomento ma il metodo a definire la correttezza della ricerca (e, per di più, un buon uso del metodo fa capire perché Dante è più complesso di Topolino e non il contrario).¹⁷²

Rispetto alla letteratura sperimentale, come visto, Eco si dedica fin dall'università in particolare a Joyce, dedicandogli una raccolta di saggi. Joyce sarà per Eco anche oggetto di parodia, genere per eccellenza che abbassa ciò che è

¹⁷¹ G. Celati., *Storie di solitari americani*, in Id., *Narrative in fuga*, Quodlibet, Macerata, 2019, pp. 65-115: pp. 100-101.

¹⁷² U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 18.

alto (o piuttosto «troppo serio»),¹⁷³ in *My exagmination round his factification for incamination to reduplication with ridecolation of a portrait of the artist as Manzoni*, dove a scrivere è il recensore che parla di «questo volumetto», *I promessi sposi*, attribuito a James Joyce.¹⁷⁴ Un pezzo che fa emergere, nell'assurdità dell'attribuzione, i sofismi cui può ridursi la critica, argomentando referenze tirate per i capelli e piene d'anacronismi.¹⁷⁵ Questo testo rientra nella raccolta *Diario minimo*, la cui prima edizione è del 1963, un insieme di parodie, in forma di falsificazioni letterarie, e scritti d'attualità (come la celebre *Fenomenologia di Mike Bongiorno*). Nella stessa raccolta, in *Dolenti declinare (rapporti di lettura all'editore)*, c'è una nota riservata al *Finnigans Wake*, il cui malcapitato lettore si lamenta scrivendo: «Per piacere, dite alla redazione di stare più attenta quando manda i libri in lettura. Io sono il lettore di inglese e mi avete mandato un libro scritto in qualche diavolo di altra lingua. Restituisco il volume in pacco a parte».¹⁷⁶ Dopo questo breve cenno al trattamento poco serio di ciò che è serio, attraverso l'espedito del genere parodico, ci concentreremo sulla possibilità complementare e dominante nelle ricerche di Eco, dello studio serio di ciò che è poco serio, partendo dalle premesse di tale pratica critica.

Le due costanti, dell'interpretazione e della mescolanza di alto e basso, si fondono in *Apocalittici e integrati*,¹⁷⁷ dove Eco compie l'analisi di prodotti propri della cultura di massa e ricostruisce la storia dei principali fenomeni attraverso cui si è affermata, cercando di fare chiarezza sul dibattito culturale che oppone i due schieramenti polemicamente contrapposti nel titolo. È utile dunque chiarire prima,

¹⁷³ «[...] une delle prime e più nobili funzioni delle cose poco serie è di gettare un'ombra di diffidenza sulle cose troppo serie – e tale è la funzione seria della parodia». U. Eco, *Nota all'edizione 1975*, in Id., *Diario minimo* (1963), Mondadori, Milano, 1987, pp. 7-9: p. 8.

¹⁷⁴ U. Eco, *My exagmination* (1962), in Id., *Diario minimo*, cit., pp. 54-65 (il titolo della parodia è già di per sé un pastiche, che fa il verso al titolo della raccolta di saggi intorno al *Finnegans Wake*, *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929), cui incorpora quello di Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*).

¹⁷⁵ Vale la pena citarne un esempio: «Ora il monologo di Lucia, reso possibile dalla presenza dell'acqua come durata, come tessuto psichico, magazzino elementare (Talete) di un essere ridotto a memoria, verte quasi ossessivamente sull'immagine dei monti, desiderati, della cui perdita ci si rammarica e che – con una tipica operazione inconscia in cui è ravvisabile la manifestazione di un complesso di Edipo – vengono identificati con l'immagine paterna (“cime ineguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto dei suoi più famigliari...”)). Ivi, p. 62.

¹⁷⁶ U. Eco, *Dolenti declinare (rapporti di lettura all'editore)* (1972), in Id., *Diario minimo*, cit., pp. 147-157: p. 157.

¹⁷⁷ U. Eco, *Apocalittici e integrati* (1964), Bompiani, Milano, 2017

con lui, cosa sia la cultura, attraverso un articolo scritto nel 1977 e confluito in *Sette anni di desiderio*.¹⁷⁸

Cos'è la cultura?

La cultura, come l'essere e il segno, ha natura polivoca o, altrimenti detto, è uno di quei termini che stabiliscono una rete di «somiglianze di famiglia», in cui rientrano caratteristiche che non sono valide per tutte le sue manifestazioni.¹⁷⁹ Eco propone tre accezioni di “cultura”: estetica, morale e antropologica, accompagnate dalle rispettive accezioni di “controcultura”. Le prime due sono concezioni ideologiche e classiste, in particolare la prima «privilegia la formazione del gusto estetico, naturalmente secondo gli standard della classe dominante», ed è appannaggio dell'uomo colto che è nella condizione di esercitare ozio critico. Rispetto a essa sarà controculture «proporre un'arte popolare o selvaggia, sottolineare in contesto umanistico il valore della discussione politica ed economica», come è stato fatto ad esempio durante le contestazioni del Sessantotto, che si opponevano alla filosofia dominante delle facoltà umanistiche.¹⁸⁰ La seconda accezione «si definisce come atteggiamento superiore contro la bestialità, l'ignoranza, l'idolatria tipica delle masse», a differenza della prima non si riferisce necessariamente alle *humanitas*, ma esclude anch'essa un sapere pratico.¹⁸¹ A questa s'oppongono sia la controcultura quale pseudo-cultura dell'uomo-massa, sia quella *underground*, degli emarginati e dei discriminati di ogni natura, alla ricerca di una nuova dimensione umana. In questa accezione di controcultura si collocano invece i fenomeni legati al Settantasette, infatti «una controcultura di tal fatta assume orgogliosamente un linguaggio dissociato, pulsioni e desideri frustrati e in ogni caso non disciplinati».¹⁸² La terza accezione corrisponde a «l'insieme delle istituzioni, dei miti, delle leggi, delle credenze, dei comportamenti quotidiani codificati, dei sistemi di valori e delle tecniche materiali elaborate da un gruppo umano».¹⁸³ Quell'accezione antropologica di cui

¹⁷⁸ U. Eco, *Esiste la controcultura?*, in Id., *Sette anni di desiderio*, cit, pp. 217-231.

¹⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 218.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 220.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ivi*, p. 221.

¹⁸³ *Ivi*, p. 222.

ricordava anche Ginzburg la relativa giovinezza, legata al fatto che un gruppo può vivere la propria cultura senza la consapevolezza di esservi immerso e considerando tutto quel che non vi rientra come la non-cultura propria ai “barbari”. Infatti in contrapposizione a questa terza accezione non v’è controcultura ma solo altri modelli culturali. Eco introduce anche una quarta accezione, che coincide con l’«attività di critica del proprio modello culturale e di quello altrui» ed essa «è sempre e positivamente “controcultura”»,¹⁸⁴ ed è su quest’ultima accezione che si innesta l’attività dell’intellettuale, cioè «l’intellettuale è sempre l’operatore di una attività di controcultura critica, sia esso alfabeto o no, umanista o no, isolato o “impegnato”, cane sciolto o intellettuale organico».¹⁸⁵ Tale definizione è la pietra angolare su cui si fonda tutta l’attività echiana.

Una lettura dell’industria culturale di massa

A questo punto possiamo inoltrarci in quello che è stato definito come il «manifesto culturale del decennio»,¹⁸⁶ laddove Eco si fa portatore critico di trasformazione. Infatti *Apocalittici e integrati* contiene in potenza una doppia innovazione: da una parte i germi dei *cultural studies* che troveranno nel contesto accademico anglo-americano un terreno prolifico, dall’altra lo sviluppo della semiotica in questa disciplina. In altre parole *Apocalittici e integrati* anticipa oggetto e metodo dei *cultural studies*.¹⁸⁷ Scrive infatti Lucrecia Escudero Chauvel che il libro «fu considerato all’unisono come la riflessione che dava inizio a una nuova epoca culturale in cui anche altre voci (come quelle di Richard, Mashall McLuhan e Dwight MacDonald) furono integrate», con l’obiettivo di mostrare, per l’appunto, una rottura epocale.¹⁸⁸

Rispetto a questa nuova epoca Eco si pone, come tra decostruzionisti e realisti forti, in una posizione di *medietas*: tra *apocalittici*, che pensano la cultura di

¹⁸⁴ Ivi, p. 227.

¹⁸⁵ Ivi, p. 228.

¹⁸⁶ L. Escudero Chauvel, *Cultural studies, ideologia e testi mediali*, in *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 751-774: p. 752.

¹⁸⁷ Cfr. ivi, p. 756.

¹⁸⁸ Ivi, p. 753. Tra parentesi gli autori rispettivamente di *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life* (1957), *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962) e *Against The American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture* (1962).

massa come necessariamente e totalmente cattiva in quanto fatto industriale, e *integrati*, che considerano la moltiplicazione dei prodotti dell'industria come qualcosa di necessariamente buono (binomio che potrebbe essere in parte sovrapposto a quello di conio francese di *misérabilisme* e *populisme*). Se la domanda centrale in Eco è «qual è l'azione culturale possibile per far sì che i mass media possano veicolare valori culturali?», a essa si sottende l'idea che «i media, nella loro dimensione illuministica, sono spazi privilegiati per l'alfabetizzazione globale». ¹⁸⁹

Apocalittici e integrati rappresentano posizioni opposte e complementari che s'appigliano sull'utilizzo non problematizzato di concetti feticcio (per questo sono stati a loro volta fatti oggetto di feticizzazione attraverso queste categorie polemiche), quali "industria culturale" e "massa". L'industria culturale è innanzitutto un sistema di condizionamenti e non è un fatto recente, per questo andrebbe analizzata analiticamente in base al contesto. Per mettere in luce la creazione di tali condizionamenti risulta utile l'esempio della Bibbia: quando il suo supporto era il manoscritto medievale essa era ricca di miniature che, se da una parte rispettavano un codice condiviso (a chi sapeva interpretarlo, cioè pochi), dall'altro erano anche personalizzate sulla base del committente, trattandosi sempre di un rapporto uno a uno (un manoscritto per un fruitore); quando è comparsa la stampa xilografica, la Bibbia è risultata riproducibile in più esemplari, divenendo per questo *biblia pauperum*: i suoi disegni si sono adattati a un pubblico più vasto e meno letterato, secondo una logica che diverrà sempre più dominante di «adeguazione del gusto, e del linguaggio, alle capacità ricettive della media». ¹⁹⁰

Con l'arrivo della stampa a caratteri mobili nasce il libro come oggetto in serie, prodotto tenendo conto di un pubblico sempre più ampio di alfabetizzati, secondo una logica di reciproca influenza: «il libro, creando un pubblico, produce lettori che a loro volta lo condizionano». ¹⁹¹ Infatti le prime stampe popolari del XVI secolo (epoee cavalleresche, lamenti su fatti politici o di cronaca, burle, barzellette o frottole), richieste da librai ambulanti e saltimbanchi per essere

¹⁸⁹ L. Escudero Chauvel, *Cultural studies*, cit., p. 757.

¹⁹⁰ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 7.

¹⁹¹ Ivi, p. 8.

venduti nelle fiere e nelle piazze al popolo minuto, hanno già le caratteristiche proprie del prodotto di massa. Cioè sono: effimere (stampate male, spesso senza che vi sia l'indicazione del luogo e la data di stampa); offrono grandi passioni confezionate consapevolmente per l'effetto che devono sortire; i titoli accalappianti a effetto pubblicitario e contenenti anche giudizi espliciti sulla vicenda narrata;¹⁹² immagini graziose ma modeste, a presentare effetti violenti. Chiaramente non si può parlare di cultura di massa in senso contemporaneo, ma la riproduzione in serie e l'allargamento del pubblico in numero e raggio sociale ha portato un duplice condizionamento: adattarsi a un consumatore medio, a cui a sua volta veniva propugnata una "moralità" ufficiale, che facendolo evadere permetteva anche di esercitare un controllo. Ma per Eco nessun fenomeno ha una lettura univoca e pessimistica: «in fin dei conti sostenevano l'esistenza di una categoria popolare di "letterati", e contribuivano all'alfabetizzazione del loro pubblico».¹⁹³

Rispetto all'influenza sul libro di un nuovo tipo di consumatore, in secoli più recenti, vengono in mente le riflessioni di Benjamin sulle masse, nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*. La massa, nuovo soggetto sociale e nuovo oggetto di rappresentazione nell'Ottocento, assume a ruolo di "committente", che «voleva ritrovarsi nel romanzo contemporaneo, come i fondatori nei quadri del Medioevo»: lo si vede nelle opere di Hugo, che faceva entrare la folla anche nei suoi titoli, *Les misérables*, *Les travailleurs de la mer*.¹⁹⁴

Continuando a ripercorrere la storia della produzione culturale, Eco richiama l'apparire d'un fenomeno di cui lo stesso Benjamin aveva sottolineato il valore di rottura: l'informazione giornalistica. Con le prime gazzette e la nascita del giornale si fanno sempre più evidenti i rapporti tra condizionamento esterno e

¹⁹² Rispetto alla necessità del romanzo ai suoi albori di dotarsi di una finalità moralistica, vd. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011, p. 138: «Fra la seconda metà del Cinquecento e la seconda metà del Settecento, la maggior parte dei romanzi esce accompagnata da premesse che esplicano il significato del testo. [...] Proliferano i titoli bipartiti, fatti per spiegare il *sensus* nascosto della *narratio*, secondo un modo di procedere che discende dalla retorica degli *exempla* medievali, e che conosce una fortuna notevole soprattutto nel Settecento: *Pamela; or, Virtue Rewarded*; *Les Liasons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*; *Justine, ou les Malheurs de la vertu*».

¹⁹³ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 9.

¹⁹⁴ W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939); trad. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 2014, pp. 89-130: pp. 99-100.

fatto “culturale”. Le notizie infatti, dal momento in cui ogni giorno devono riempire un certo numero di pagine, valicheranno sempre il ristretto campo delle *cose da dire* per interiore necessità: «a questo punto, siamo già compiutamente, nell’industria culturale»,¹⁹⁵ e l’operatore di cultura deve fare i conti con i condizionamenti di questa industria. E «non è casuale la concomitanza tra civiltà del giornale e civiltà democratica, presa di coscienza delle classi subalterne, nascita dell’egualitarismo politico e civile, epoca delle rivoluzioni borghesi» (fenomeni che vanno di pari passo, come ha mostrato Ginzburg, con la stretta del controllo sociale). Allo stesso tempo, però, chi cerca i mali dell’industria culturale risale proprio all’invenzione della stampa, «e, con essa, alle ideologie dell’egualitarismo e della sovranità popolare».¹⁹⁶ Infatti il critico non dovrebbe prescindere dalla consapevolezza per cui ogni qualvolta gli strumenti culturali mutano v’è una messa in discussione d’un modello culturale precedente e l’approdo a un’umanità modificata, sia per le stesse motivazioni che hanno portato all’apparizione dei nuovi strumenti culturali, sia per l’uso di questi stessi strumenti. Dunque è evidente che non possiamo più pensare all’avvento della scrittura nel modo in cui la intende Platone nel *Fedro*, a cui sono seguite, con effetti di volta in volta enormi e diversi, l’invenzione della stampa e poi dei nuovi strumenti audiovisivi. Un esempio di studio virtuoso, dice Eco, è quello di McLuhan in *The Gutenberg Galaxy*, dove il nuovo strumento culturale viene considerato in rapporto, non all’uomo digiuno di scrittura, ma al nuovo “uomo gutenberghiano”, col suo inedito sistema di valori.¹⁹⁷

Livelli culturali, Kitsch e ritorno dell’intreccio

Ripercorrendo la storia delle polemiche mosse contro la cultura di massa, Eco individua spesso una costante: la postura aristocratica, che risponde soprattutto alla seconda accezione di “cultura” sopra menzionata, di chi coltiva «le proprie esperienze interiori preservandole da facili commistioni utilitaristiche e garantendone gelosamente l’assoluta originalità».¹⁹⁸ Gli esempi vanno da

¹⁹⁵ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 9.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 29-30.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 34.

Nietzsche (con la diffidenza verso l'egualitarismo, che porta a un universo costruito per l'uomo comune e non per il superuomo), a Ortega y Gasset, Adorno, i *radicals* americani (per quanto le loro intenzioni fossero progressiste, poiché diffidenti a un potere intellettuale che porta a una soggezione gregale che è terreno fertile per gli autoritarismi), tra i quali Dwight MacDonald. L'analisi di MacDonald introduce ai termini che tripartiscono la produzione culturale a partire dalla distinzione, ancora binaria, tra *highbrow* e *lowbrow* risalente a Van Wyck Brooks (*America's Coming of Age*, 1915).¹⁹⁹ Per MacDonald, ai poli dello spettro culturale ci sono la cultura propriamente detta – l'arte d'*élite* – e le manifestazioni della cultura di massa, che non essendo eleggibili alla dignitosa accezione di cultura, rientrano nel *Masscult*. In questo sistema il *Midcult* rappresenta una cultura apparentemente aggiornata che in realtà ne costituisce una parodia, una falsificazione a fini commerciali. Se al *Masscult* non si rimprovera lo scarso livello e l'assenza di valore estetico, perché non sbandiera alcun legame con la cultura "alta", al *Midcult* si rimprovera «di "sfruttare" le scoperte dell'avanguardia e di "banalizzarle" riducendole a elementi di consumo».²⁰⁰

Per Eco il problema è mal posto: al di là del fatto che felici compromessi all'interno di questo sistema sono possibili,²⁰¹ la tendenziosità con cui gli "apocalittici" guardano a questi tre livelli (*high, middle, brow*) può risultare evidente se si considera che a essi non corrisponde una proporzionale dotazione estetica (un'opera d'avanguardia può anche essere esteticamente brutta). Inoltre, sia sul piano della fruizione che su quello degli stilemi compositivi, i tre livelli non costituiscono dei compartimenti stagni. Un'opera nata all'interno di un certo livello può anche essere consumata a un altro (Eco porta gli esempi del *Gattopardo*, per uno slittamento dall'alto al basso, e dei *Peanuts* di Schulz, per il movimento inverso), così come stilemi propri dell'*high brow* possono riprodursi ad altri livelli, non necessariamente per depauperamento ma per una possibile

¹⁹⁹ D. MacDonald, *Against The American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture*, Random House, New York, 1962.

²⁰⁰ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 33.

²⁰¹ Esistono ancora dei "produttori di cultura" accanto ai "produttori di oggetti di consumo culturale", come può essere evidente nell'industria del libro (che ha prodotto, ad esempio, edizioni critiche e universali economiche), dimostrando che, per lo meno a quest'altezza storica, «la comunità degli uomini di cultura costituisce ancora, per fortuna, un "gruppo di pressione"». Ivi, p. 51.

«evoluzione del gusto collettivo che assorbe e sfrutta a più ampio livello scoperte che avevano dovuto essere anticipate in via puramente sperimentale, a livello più ristretto».²⁰² Evoluzione implicita al concetto di “orizzonte d’attesa”, in cui la novità, lo stilema avanguardista di un’opera che inizialmente rompe l’orizzonte d’attesa vigente, si ritroverà integrato a una sensibilità comune divenendo parametro su cui s’imposta la nuova linea d’orizzonte cui le opere successive si conformeranno. Queste considerazioni sembrano quasi scontate con l’affermarsi dell’orizzonte postmoderno: segnato da opere costituzionalmente aperte a una pluralità di possibilità fruibili (secondo il principio del *double coding*, su cui torneremo) e caratterizzate dalla trasmigrazione di stilemi sia sul piano diacronico (da altri tempi) che sincronico (da altri livelli).

Se in *Apocalittici e integrati* Eco cerca una posizione mediana, o comunque critica, rispetto al panorama culturale (per quanto batta sempre il punto dell’originalità quale garante del valore artistico di un’opera) è anche vero che – come rievoca nelle *Postille a “Il nome della rosa”* – era stato proprio il Gruppo 63, di cui faceva parte, a incoraggiare la catena di equazioni per cui i libri di successo erano libri consolatori e i romanzi consolatori erano romanzi a intreccio, su cui ricadeva un veto non negoziabile. Perché in quel momento, per Eco, aveva ancora senso credere che la proposta “scandalosa” fosse foriera della costruzione d’uno spazio autonomo dell’arte, di sperimentazione non implicata nel processo produttivo. Già due anni dopo, negli incontri del 1965 sul romanzo sperimentale, i discorsi iniziano a virare sensibilmente e in particolare Eco si soffermerà a considerare – viste le reazioni alla proiezione di un film che anni prima avrebbe fatto “scandalo” – come «l’inaccettabilità del messaggio non era più criterio principe per una narrativa (e per qualsiasi arte) sperimentale, visto che l’inaccettabile era ormai codificato come piacevole».²⁰³ Sette anni dopo, Eco cura la pubblicazione (insieme a Cesare Sughi) di un Almanacco per Bompiani dal

²⁰² Ivi, p. 53.

²⁰³ U. Eco, *Postille a “Il nome della rosa”*, cit., p. 527. Il film cui fa riferimento Eco era *Verifica incerta* (1964), di G. Baruchello e A. Grifi. Così viene descritto nella bio-filmografia del sito «Associazione culturale Alberto Grifi» (<http://www.albertogrifi.com/105?testo=26>, consultato il 13 marzo 2022): «Un massacro cinematografico di film hollywoodiani famosi rimontati pensando al Dada; presentato per la prima volta a Parigi suscitò l'entusiasmo di Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst. E l'ostentato disprezzo di molti famosi critici cinematografici italiani. JohnCage, entusiasta della colonna sonora, lo presentò al New York Museum of Modern Art».

titolo *Ritorno dell'intreccio*, nato a seguito del registrato interesse che l'editoria e i mezzi di massa accordano in quegli anni all'intreccio ottocentesco, e che gli autori stessi rivolgono alla trama. E già Eco riportava come non si trattasse di un ritorno all'intreccio tradizionale, ma «avviene che la critica alla tradizione passi, anziché attraverso il rifiuto dei suoi modi, attraverso la loro rimanipolazione». ²⁰⁴ Si farà sempre più strada l'idea, sancita nelle *Postille*, che «si poteva ritrovare l'intreccio anche sotto forma di citazione di altri intrecci, e che la citazione avrebbe potuto essere meno consolatoria dell'intreccio stesso». ²⁰⁵

L'almanacco Bompiani 1972 conta anche un saggio di Eco dal titolo *L'industria aristotelica* ²⁰⁶ che tratta della connessione tra il romanzo popolare e il modello aristotelico dell'intreccio che prevede catarsi. La peculiarità della catarsi applicata al romanzo popolare è che allo scioglimento della trama corrisponde anche la consolazione del fruitore, mentre nell'*Edipo Re*, come anche nel *Rosso e il nero* o in *Delitto e castigo*, la risoluzione dell'intreccio lascia lo spettatore-lettore in balia dei problemi aperti dalla narrazione. Ciò è garantito dal fatto che l'autore del romanzo popolare asseconda le attese del suo lettore, che come visto glissano all'interno della storia letteraria, ma rimane sempre una costante: nei romanzi popolari c'è sempre un'opposizione di bene e male in cui il primo è destinato a vincere (pur nelle lacrime). Al contrario il romanzo problematico è ambiguo, la sua fine lascerà il lettore in guerra con se stesso e per questo è «intimamente "rivoluzionario"». ²⁰⁷ Il romanzo popolare è invece una «macchina per sognare gratificazioni fittizie», ²⁰⁸ la cui struttura narrativa apre crisi parziali e le chiude con soluzioni parziali, incarnando così un'ideologia riformistica. L'archetipo del romanzo popolare è il romanzo inglese settecentesco, frutto della nuova industria culturale rivolta alla borghesia cittadina, che chiede «l'attivazione del sentimento in luogo della fede» e «l'integrazione all'ordine dato, come

²⁰⁴ U. Eco, C. Sughi, *Questo Almanacco*, in U. Eco, C. Sughi (a cura di), *Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*, Almanacco Bompiani, Bompiani, Milano, 1971, pp. 3-4: p. 4.

²⁰⁵ U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., p. 528.

²⁰⁶ U. Eco, *L'industria aristotelica*, in U. Eco, C. Sughi (a cura di), *Cent'anni dopo*, cit., pp. 5-11 (il saggio confluirà col titolo *Le lacrime del corsaro nero* nella raccolta U. Eco, *Il superuomo di massa*, Cooperativa Scrittori, Roma, 1976, interamente dedicata al romanzo popolare).

²⁰⁷ Ivi, p. 9.

²⁰⁸ Ivi, p. 10.

garanzia di armonia, richiamo alla produttiva oculatezza del contratto sociale».²⁰⁹ Il romanzo è il trattato teologico del regno fattuale della società borghese, ed è contro questo nuovo credo che si scaglierà Celati.

Ora, il romanzo popolare è strettamente connesso a una categoria estetica dalla difficile connotazione (come per sant'Agostino il tempo e per Croce l'arte) tutti sanno cos'è ma si fa fatica a descriverla: il cattivo gusto o, usando la categoria riassuntiva tedesca, il *Kitsch*. Eco prova a riassumerne le caratteristiche, che sono: la «prefabbricazione e imposizione dell'effetto»,²¹⁰ (che, se presa come un'accusa, è connotata culturalmente, dato che può essere tale a partire da una concezione dell'arte scevra di fini eteronomi ed espressione di una forma di conoscenza fine a se stessa, ben diversa da quella dell'arte come «tecnicità inerente a una serie di operazioni diverse», propria della cultura greca e medievale);²¹¹ l'ostentazione da parte dell'autore *Kitsch* dell'idea che, «godendo di questi effetti, il lettore stia perfezionando una esperienza estetica privilegiata».²¹² È in relazione al *Kitsch*, inteso metonimicamente come cultura di massa, che alla metà dell'Ottocento sorge l'avanguardia, intesa come «l'arte nella sua funzione di scoperta e invenzione», e dalla loro contrapposizione si può trarre una definizione-bisticcio per cui se l'avanguardia «imita l'atto dell'imitare», il *Kitsch* «imita l'effetto dell'imitazione».²¹³

Questa idea ricalca l'acquisizione della critica contemporanea per cui dai romantici in poi il discorso letterario si parla addosso, parla delle possibilità del

²⁰⁹ *Ibidem*. La stessa dinamica di apertura e chiusura di crisi parziali riguarderà anche le incarnazioni del romanzo popolare a venire: anche quando il romanzo democratico quarantottesco si porrà il problema di una soluzione politica delle contraddizioni, lo farà sempre attraverso l'iniziativa di personaggi carismatici che ricompongono l'ordine della società. A seguire, finita la stagione democratica, il romanzo conservatore del tardo Ottocento e quello reazionario di primo Novecento useranno gli strumenti del *feuilleton* ma sganciati da un progetto di risarcimento sociale. Si tratta di «una forma di narrativa degradata di cui è esempio lampante lo stesso perfetto congegno del romanzo poliziesco, in cui l'ordine sociale è un sottofondo flebile e pretestuoso appena avvertibile». Ivi, p. 11.

²¹⁰ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 66.

²¹¹ Ivi, p. 70.

²¹² Ivi, p. 71. Ciò però non dovrebbe far pensare, peccando di presunzione snobistica, che ogni forma di mediazione sia negativa, che equivarrebbe a dire che l'uomo massificato è irrecuperabile e trasforma in oggetto "feticcio", per dirla con Adorno, qualunque prodotto artistico mercificato (dando per buona la selezione che il mercato ha compiuto per lui). Cfr. ivi, pp. 83-85.

²¹³ La definizione è di Clement Greenberg (*Avant-garde and Kitsch*, in B. Rosenberg, D. Manning White (eds.), *Mass culture*, Falcon's Wing Press, Glencoe, 1960) riportata ivi, p. 73.

suo farsi, mentre il *Kitsch* pone al centro le reazioni emotive del fruitore, pur potendo partire dal prestito del discorso d'avanguardia. Ma si tratta d'un rapporto biunivoco, come dimostra la Pop-art che, rifacendosi al *Kitsch*, gli dà una lezione, mostrando «come si possa inserire uno stilema estraneo in un nuovo contesto senza peccare di gusto»;²¹⁴ il *Kitsch* a sua volta si è appropriato dei procedimenti della Pop-art nella cartellonistica pubblicitaria, ma ostentando un alto livello di gusto.²¹⁵ Questo fenomeno parla ancora dell'accelerazione del consumo di stilemi artistici – compresi quelli d'avanguardia – all'interno dell'industria culturale, in particolare quella del capitalismo avanzato, e rispetto al quale il postmoderno rappresenta una viva presa di consapevolezza.

III.3.2 Un'interpretazione delle *finzioni occidentali*

Tra il 1968 e il 1969 Celati ha passato, grazie a una borsa di studio, due anni chiuso nella biblioteca del British Museum di Londra, da cui viene fuori *Finzioni occidentali*, il saggio sulla nascita del romanzo, così chiamato perché scaturiva dalle interrogazioni intorno al valore che il termine “finzione” ha assunto nel romanzo moderno. Verso sera, uscito dalla biblioteca si fermava in una libreria fornita di testi di antropologia, dove leggeva avidamente di «popolazioni lontane, rituali primitivi, racconti mitologici, fiabe e folklore»,²¹⁶ che rappresentavano il contraltare della storia che durante il giorno cercava di delineare.

Questa è la specola dalla quale Celati guarda all'archetipo del romanzo popolare: volendo risalire a quella rottura settecentesca che apre al romanzo moderno e chiude con una narrazione propriamente immaginativa. Quel che viene mortificato in questo passaggio è lo statuto della finzione: in quei romanzi in cui la vita di uomini medi ha iniziato ad essere trattata in modo “serio, tragico e problematico”, per dirla ancora con Auerbach, Celati vede la letteratura piegarsi sotto il diktat della verità, della ricerca della storia “vera”, declassando la finzione a fantasma di cui liberarsi. Quella tendenza che verrà formalizzata da Stendhal nell'immagine del romanzo come «un miroir qui se promène sur une grande

²¹⁴ Ivi, p. 129.

²¹⁵ Il *Kitsch*, infatti, non si identifica necessariamente nel messaggio di un'opera, alle volte riposa nelle intenzioni di chi ne fruisce o di chi lo diffonde, col fine di farne un prodotto diverso da quello che è. Cfr. ivi, pp. 126-127.

²¹⁶ G. Celati, *Due anni di studio nella biblioteca del British Museum*, cit., p. 44.

route»,²¹⁷ che progressivamente avrà sempre meno bisogno di giustificarsi per quel che mostra. È evidente che anche il modo con cui Celati guarda alla letteratura porta con sé un modello “pieno”, diverso dall’approccio analitico di Eco.

Scendendo maggiormente nel dettaglio, nel Settecento si ha la confluenza di fenomeni interconnessi: il sorgere del *novel* e il declassamento del *romance* col suo alto tasso di finzionalità, che viene per lo più relegato al dominio del romanzo per l’infanzia e della letteratura d’appendice per le classi popolari (*chapbooks* o *littérature de colportage*). Il sorgere della letteratura d’infanzia è infatti contemporaneo all’avvento del *novel*, all’interno di quella società fortemente normativa di cui s’è già data analisi con *Alice disambientata*. Celati si rifà ancora a Northrop Frye, che ha ricostruito il quadro sociologico della letteratura vittoriana, osservando come la proporzione per cui la letteratura seria sta al realistico come quella commerciale sta al *romantic* si radichi in particolare dopo la morte di Dickens (1870) e rimanga invariata fino alla metà del XX secolo, senza scomparire del tutto successivamente.²¹⁸ Se volessimo guardare alla storia narrativa attraverso la lente metaforica dell’evoluzionismo darwiniano – adottata da Franco Moretti nello studio sul *Romanzo di formazione* tra XIX e XX secolo –²¹⁹ consapevoli del fatto che si tratti di un’immagine che è già un’interpretazione, si potrebbe dire che tale virata anti-finzionale è quanto ha garantito al romanzo una spinta evolutiva, vale a dire che la vittoria del *novel* a quest’altezza storica è quanto ha permesso lo sviluppo del romanzo attraverso «il processo di conquista d’uno statuto di serietà per il genere narrativo in prosa».²²⁰ A ciò s’arriva compiutamente a fine Settecento, anche grazie al bagaglio terminologico e teorico sviluppatosi intorno al romanzo, soprattutto in sede di prefazione. Qui è dove il romanzo trova la propria legittimazione morale – esigenza già chiamata in causa dall’analisi di Eco – assumendo le maniere retoriche del trattatismo o del sermone

²¹⁷ Stendhal, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX siècle* (1830), 2 voll., Paris, 1927, II, p. 232 (su <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6211896x/fl3.item.zoom>).

²¹⁸ Cfr. G. Celati, *Finzioni occidentali*, in Id., *Finzioni occidentali*, cit., pp. 5-49: p. 6.

²¹⁹ Cfr. F. Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (1987); trad. it. *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999, ad esempio pp. XVIII-XIX.

²²⁰ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., pp. 9-10.

religioso;²²¹ è anche il luogo dove il romanzo costruisce la propria consapevolezza teorica dando avvio alla «critica romanzesca come quel discorso supplementare da cui il romanzo non andrà più disgiunto».²²² Consapevolezza è una parola chiave per spiegare il prevalere del *novel* sul *romance*, accusato d'essere dannoso per il volgo, il quale era incapace – come si legge in un articolo del 1692 – di discernere criticamente la fantasia dalla realtà, risultando facilmente soggetto a quella “patologia” d'identificazione propria di Don Chisciotte. Il *romance*, in altre parole, rischiava di diffondere un contagio collettivo di fuga dalla realtà sociale. Nello stesso articolo si accusava il *romance* di essere una gran perdita di tempo, da cui deriva la riduzione del romanzo a una novella lunga, cui il *novel* deve la sua etimologia.²²³ Il *novel*, col suo apparato prefatorio, permetteva l'inquadramento di una storia particolare in una casistica edificante, come a simulare l'utilità della settecentesca classificazione per specie di Linneo applicata ai comportamenti del genere umano. Il *novel* – in quanto «history of facts», secondo la definizione di Defoe al *Robinson Crusoe* – si allinea allo spirito del suo tempo nella catalogazione dell'ancora non osservato, ponendosi sulla scia della «raccolta di dati, di costumi e di oggetti, che comincia con i *cabinets de curiosités* e finisce nelle *transactions* della Royal Society sul modo di accumulare reperti su culture sconosciute».²²⁴ Celati mostra come la condanna della *fiction* a favore della *history*, vada di pari passo con la perdita di valore del cerimoniale, del «ritualismo segnico della cultura»,²²⁵ a favore del comportamento, in particolare quello proprio dell'uomo che non appartiene agli alti ranghi della società, ma si distingue per genio naturale una volta calato all'interno di una struttura sociale impersonale (la *liberal education*), che livella le finzioni di valore (il segno della condizione

²²¹ Celati parla anche di «uso della *epideixis*, o lode di argomenti poco lodevoli, nel solco della tradizione rinascimentale del paradosso», considerato che più il tema romanzesco era disdicevole più la prefazione era moralmente impegnata. Ivi, p. 9.

²²² *Ibidem*.

²²³ Cfr. ivi, p. 14.

²²⁴ Ivi, p. 21.

²²⁵ Espressione che per Juri Lotman rappresenta la chiave per leggere il mutamento della prospettiva simbolica tra Seicento e Settecento: dominante nel Seicento, «il ritualismo segnico privilegia il cerimoniale perché qualunque segno cerimoniale è una sineddoche della totalità gerarchica della cultura, quindi segnala il posto che il singolo occupa nella comunità e l'unico modo in cui il singolo può essere socialmente riconosciuto». L'individuo ha valore in quanto *exemplum* sociale, al contrario della sua presenza biografica. In questa rigida separazione tra sfera cerimoniale e privata, quest'ultima è ridotta al silenzio, per concentrarsi sulla “finzione” pubblica. Cfr. ivi, pp. 21-22.

sociale) per lasciar emergere il vero valore dell'individuo. In questo senso, «il *novel* sorge da una ideologia dissidente e anti intellettualistica» rispetto alla critica neoclassica, promuove dunque una spinta rivoluzionaria, che però deve essere ammortizzata da quella controrivoluzionaria delle prefazioni.²²⁶

In un certo senso il *novel* comincia quell'operazione che poi sarà propria della psicoanalisi: entrando nella zona privata, fuori dai cerimoniali sociali, vuole indagarne la realtà segreta, facendo esercizio d'indiscrezione (che non è la premessa di quel controllo sociale tra individui che poteva essere una delle declinazioni del paradigma indiziario?). Ed è attraverso «la vertigine dell'indiscrezione» che «il genere si arricchisce di “verità”, rinuncia a essere *fiction* per farsi osservazione, confessione e documento».²²⁷ Si impone, infatti, nel *novel* una discriminazione fra il “dentro” e il “fuori”, che non ha tanto una valenza topografica, bensì sociale, essendo un “dentro” e un “fuori” la famiglia. Come avverte il *Robinson Crusoe*, in un tutt'uno con la condanna del romanzesco, fuori di essa – fuori dalla *middle station of life* – è il terreno dell'incoscienza e del pericolo: «il paradosso critico sta nel mettere fuori discussione il fascino dell'incoscienza», usare l'esperienza straordinaria del romanzesco «come test della consapevolezza o della normalità del lettore».²²⁸

Celati legge infatti il *novel* come un modello giuridico di cui l'autore diviene il garante, quella «figura arbitrale che regola e controlla l'introduzione di enunciati nel mondo», rispetto ai quali «il personaggio non è che una citazione» e la prefazione sono i due punti che la introducono.²²⁹ L'autore come «scriba d'una macchina tribunesca, spia delle zone d'irregolarità sociale»,²³⁰ unico interlocutore cui il lettore si deve rivolgere, privato com'è dell'identificazione romanzesca. Defoe ancora sembra incarnare perfettamente questo nuovo ruolo, suffragato dai suoi interessi extraletterari, per le tecniche di registrazione stenografica dei condannati a morte, dei sermoni e dei discorsi in tribunale. Se avventura o esperienza straordinaria c'è, passa per la distanza critica del discorso di controllo dell'autore, distanza che Celati legge nella doppia accezione di

²²⁶ Ivi, p. 25.

²²⁷ Ivi, p. 27.

²²⁸ Ivi, p. 31.

²²⁹ Ivi, p. 33.

²³⁰ Ivi, p. 34.

consapevolezza ma anche di prevenzione dai «timori e le tentazioni da cui la consapevolezza è sempre ossessionata».²³¹

Il controllo tramite un discorso su quanto ossessiona il soggetto normato, in particolare nel Settecento, rimanda agli studi di Foucault ne *La Volonté de savoir*. Qui Foucault – stimolato dall’insistenza dei discorsi contemporanei sulla necessità di liberarsi da un passato repressivo e un io represso –²³² vuole mettere in discussione l’idea corrente per cui il rapporto fra potere e sesso si sia declinato solo in termine di repressione e di censura del linguaggio, sostenendo invece ci sia stata una fermentazione discorsiva intorno al sesso, che ha subito un’accelerazione proprio dal XVIII secolo. A partire dalla Controriforma, che ha voluto sottoporre tutto quanto rientrasse nella sfera sessuale a scrupolosissima confessione, avviene una progressiva trasposizione discorsiva del desiderio, rispetto alla quale la censura del vocabolario e la decenza linguistica rappresentano un mezzo funzionale per renderla moralmente accettabile e tecnicamente utile. Nel XVIII secolo il sesso diventa centrale nella gestione di quel nuovo problema economico e politico che è la “popolazione”:²³³ «il faut analyser le taux de natalité, l’âge du mariage, les naissances légitimes et illégitimes, la précocité et la fréquence des rapports sexuels, la manière de les rendre féconds ou stériles, l’effet du célibat ou des interdits, l’incidence des pratiques contraceptives».²³⁴ Nascono ovunque analisi dei comportamenti sessuali, che iniziano a spostare l’attenzione su tutto quel che sfugge alla monogamia eterosessuale, «ce qu’on interroge, c’est la

²³¹ Ivi, p. 37.

²³² «Il s’agit en somme d’interroger le cas d’une société qui depuis plus d’un siècle se fustige bruyamment de son hypocrisie, parle avec prolixité de son propre silence, s’acharne à détailler ce qu’elle ne dit pas, dénonce les pouvoirs qu’elle exerce et promet de se libérer des lois qui l’ont fait fonctionner. Je voudrai s faire le tour non seulement de ces discours, mais de la volonté qui les porte et de l’intention stratégique qui les soutient. La question que je voudrais poser n’est pas: pourquoi sommes nous réprimés, mais pourquoi disons-nous, avec tant de passion, tant de rancœur contre notre passé le plus proche, contre notre présent et contre nous-mêmes, que nous sommes réprimés? [...] Il est légitime à coup sûr de se demander pourquoi pendant si longtemps on a associé le sexe et le péché [...] – mais il faudrait se demander aussi pourquoi nous nous culpabilisons si fort aujourd’hui d’en avoir fait autrefois un péché?». M. Foucault, *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976, pp. 16-17.

²³³ «Une des grandes nouveautés dans les techniques de pouvoir, au XVIIIe siècle, ce fut l’apparition, comme problème économique et politique, de la “population” [...]. Les gouvernements s’aperçoivent qu’ils n’ont pas affaire simplement à des sujets, ni même à un “peuple”, mais à une “population”, avec ses phénomènes spécifiques, et ses variables propres: natalité, morbidité, durée de vie, fécondité, état de santé, fréquence des maladies, forme d’alimentation et d’habitat». Ivi, pp. 35-36.

²³⁴ Ivi, p. 36.

sexualité des enfants, c'est celle des fous et des criminels ; c'est le plaisir de ceux qui n'aiment pas l'autre sexe [...]. A toutes ces figures, à peine aperçues autrefois, de s'avancer maintenant pour prendre la parole et faire l'aveu difficile de ce qu'elles sont».²³⁵ Allo stesso modo Celati scrive: a essere oggetto privilegiato dello sguardo indiscreto del romanzo moderno sono «il bambino, il criminale, il reietto o il deviante».²³⁶ La scrittura diviene registrazione burocratica e impersonale dell'irregolarità e il *novel* «è la scoperta d'un sogno di ordine globale, che certamente va messo assieme al grande internamento settecentesco della pazzia».²³⁷

Sentiamo qui il richiamo di una delle facce del paradigma indiziario, come diffusione capillare d'un sistema di controllo sociale, che aveva sottolineato Calvino rispetto al saggio di Ginzburg. Infatti: «che il diretto successore del *novel* sia il romanzo poliziesco non è che il *dénouement* d'una parabola: il romanzo moderno è fin dai suoi inizi un repertorio poliziesco su zone d'irregolarità».²³⁸

Celati oppone a questo romanzo quale regime della verità e del controllo, un recupero del romanzesco, cui fornisce le chiavi col saggio più vicino al *Rabelais*, che metteremo in dialogo con quanto scrive Eco sul comico, rabelaisiano in particolare.

III.3.3 Due idee del comico

Sia Eco che Celati lamentano lo stato dell'arte rispetto alla trattazione del comico, Eco per la parzialità dei libri che lo hanno eletto a oggetto di studio (da Freud a Bergson a Pirandello),²³⁹ Celati per il punto di vista dal quale si tende a guardarlo, che esalta l'umorismo – impostosi dal romanticismo in poi – a discapito del comico di stampo rabelaisiano. Probabilmente, dice Eco, scrivere un romanzo che ha al centro il perduto libro aristotelico sulla commedia (*Il nome della rosa*), ha sopperito alla sua volontà rimasta incompiuta di scrivere una teoria del comico, ma ne tratta comunque in saggi sparsi, tra cui l'articolo *Il comico e la regola* (1981), incluso in *Sette anni di desiderio* (collocazione parlante, trattandosi

²³⁵ Ivi, p. 53.

²³⁶ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 26.

²³⁷ Ivi, p. 41.

²³⁸ Ivi, p. 43.

²³⁹ Cfr. U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 69.

della raccolta dedicata agli anni del “carnevale” settantasettino). Celati vi dedica in particolare un saggio racchiuso in *Finzioni occidentali, Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, che è anche il fulcro della poetica dei suoi libri degli anni Settanta, dove il comico ricopre una funzione tematica e linguistica.

Le questioni da cui sorgono le rispettive riflessioni sono diverse, ma toccano punti comuni dai quali emergono conclusioni antitetiche. Eco si domanda perché il tragico e il drammatico siano percepiti come universali mentre il comico sembra soggetto al tempo, alla società e all’antropologia culturale; mentre Celati si interroga sul valore epistemologico del cambio di interpretazione del riso – da allegria a malinconia – a partire dal romanticismo.

Per l’umorismo

Partiamo dalla questione più generale di Eco, che si chiede: perché «si fa fatica a trovare comico Aristofane», ma «doloriamo ancora sui casi di Edipo e di Oreste» e perché «occorre più cultura per trovare comico Rabelais di quanto non ne occorra per piangere sulla morte di Orlando paladino»?²⁴⁰ E lo stesso accade anche per le opere contemporanee: il tragico è tale per ogni nazionalità e livello culturale. Nonostante s’ammetta che esista *anche* un comico “universale”, resta il fatto che anche il tragico più particolare lo è.

Ricostruendo le ragioni di tale discriminazione, e con esse parte del libro perduto d’Aristotele, si può dire che il tragico tratti di un personaggio dall’indole non estrema (né troppo buono né troppo cattivo) in cui ci si può immedesimare, mentre il personaggio comico è sempre inferiore e animalesco, verso di lui proviamo un senso di superiorità e di trasgressione per interposta persona, per la regola violata, insieme alla cognizione della nostra impunità. Ma per Eco questa spiegazione non è sufficiente, il punto riposa altrove, e cioè: «qual è la nostra consapevolezza della regola violata?».²⁴¹ Il che non ha a che fare neanche con la natura della regola, col fatto che quella trasgredita nella tragedia sia universale (e quindi ci coinvolge), mentre quella violata nella commedia sia locale. Il discrimine significativo sta nella verbalizzazione o omissione di tale regola. Infatti

²⁴⁰ U. Eco, *Il comico e la regola* (1981), in Id., *Sette anni di desiderio*, cit., pp. 253-260: p. 253.

²⁴¹ Ivi, p. 254.

nella rappresentazione tragica della violazione della norma essa viene accompagnata sia dalla presentazione della natura di questa regola, sia dalla dimostrazione che il personaggio in questione non poteva fare altrimenti. Dunque la tragedia *spiega* sempre perché l'azione tragica dovrebbe incuterci timore o pietà, portando a identificarci anche con la regola che non c'appartiene.²⁴² Al contrario, nelle opere comiche la regola non viene affatto ribadita, secondo un artificio retorico – questa è l'ipotesi di Eco – «che pertiene alle figure di pensiero, in cui, data una sceneggiatura sociale o intertestuale già nota all'udienza, se ne mostra la variazione senza peraltro renderla discorsivamente esplicita».²⁴³ Le regole violate nel comico sono dunque «le regole pragmatiche di interazione simbolica, che il corpo sociale deve assumere come date», e per questo restano implicite.²⁴⁴

Eco fa degli esempi a partire dalle massime conversazionali di Herbert Paul Grice (che definiscono il contenuto informativo sulla base di quantità, qualità, relazione e maniera), la cui violazione crea un effetto comico (un esempio per tutti, una violazione della massima della quantità potrebbe essere: – «Scusi, sa l'ora?»; – «Sì»)), pur ammettendo che da essa possano derivare anche esiti normali, esiti tragici (rappresentazione di disadattamento sociale), o esiti poetici.²⁴⁵ Un altro esempio di regole implicite la cui violazione crea effetti comici è quello delle sceneggiature intertestuali, quando si rompono cioè le regole d'un genere considerate inviolabili (Eco fa l'esempio del film western dove, nel conflitto finale, lo sceriffo viene ucciso dal cattivo).

Queste considerazioni portano Eco a compiere un ribaltamento delle «metafisiche del comico, compresa la metafisica o la meta-antropologia bachtiniana»;²⁴⁶ se il comico è percepito come popolare ed eversivo perché permette di violare la regola, la regola violata in questione è talmente interiorizzata da non aver neanche bisogno d'essere ribadita; il che vuol dire che la liberazione propria del comico sussiste solo se accompagnata da un regime d'osservanza indiscutibile della regola stessa. «In regime di permissività assoluta

²⁴² Ivi, p. 255.

²⁴³ Ivi, p. 256.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ Cfr. ivi, pp. 256-257.

²⁴⁶ Ivi, p. 257.

e di completa anomia non c'è carnevale possibile, perché nessuno si ricorderebbe cosa viene messo (parenteticamente) in questione».²⁴⁷ Conclusione che rimanda all'analisi fatta da Eco sul trasgressivismo degli "indiani metropolitani", ma che potrebbe gettare anche un'altra luce sul rapporto tra avanguardia e postmoderno. La prima, infatti, si pone in un regime poetico all'interno del quale ogni trasgressione è possibile, potenzialmente vittima della regola che presuppone e nega, è destinata a chiudersi in se stessa e a perpetrare l'illusione d'un gesto trasgressivo sempre più eclatante; mentre il postmoderno si comporterebbe come il tragico nella misura in cui ammette la tradizione, la *cita*, riattualizzandola in maniera nuova e potenzialmente critica. Parallelismo contestuale a un capitalismo avanzato, dove, come visto nel primo capitolo, l'avanguardia rischia di riprodurre una logica consumistica. Rispetto allo stesso contesto, Eco ritrova la logica cui il comico risponderebbe all'interno dell'universo dei mass-media, che sono «al tempo stesso un universo di controllo e regolazione del consenso e un universo fondato sul commercio e sul consumo di schemi comici».²⁴⁸

Eco continua chiedendosi se esista un comico – termine comunque polivoco o “termine-ombrello” in cui rientrano diverse sottospecie – che non descriva un legame di questo tipo con la regola, e lo rintraccia «negli interstizi del tragico», cioè nell'umorismo dell'accezione pirandelliana, in cui al senso di superiorità si sostituisce una partecipazione drammatica e alla risata il sorriso. Un esempio di questo tipo di umorismo lo ritrova in don Chisciotte, instaurando, quest'ultimo, un rapporto alla violazione della regola più vicino al tragico, infatti i suoi modelli intertestuali non vengono dati per scontato, al contrario vengono discussi e ribaditi. La differenza che Eco individua rispetto al tragico è che in quest'ultimo la regola fa parte dell'universo narrativo (come in *Madame Bovary*) o viene enunciata dai personaggi (esempio del coro tragico), mentre nell'umorismo la regola riposa nella «voce dell'autore che riflette sulle sceneggiature sociali a cui il personaggio enunciato dovrebbe credere».²⁴⁹ In questo senso l'umorismo è

²⁴⁷ Ivi, p. 258.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Ivi, p. 259.

caratterizzato da un distacco metalinguistico, lo stesso che riconosce nel «comico di linguaggio, dalle arguzie aristoteliche ai *puns* joyciani». ²⁵⁰

Contro l'umorismo

Dunque se Eco vede nel comico di filiazione rabelaisiana un'evasione che sottende l'implicita introiezione della norma e nell'umorismo la possibilità d'una comicità critica, Celati muove proprio dall'idea che quest'ultimo abbia degradato il riso in una smorfia ironica. Bersaglio polemico da cui si dipana l'analisi di Celati è l'*Anthologie de l'humour noir* di Breton (1940). Lo *humour* di cui parla Breton trova un appoggio teorico in Hegel e in particolare nel concetto della coscienza infelice, declinato nell'anima romantica frustrata da una realtà che non risponde alle proprie attese. Per questo «lo *humour* nero romantico, con il suo radicalismo e la sua assenza di giovialità, non è che una vendetta per questo mancato idillio». ²⁵¹ Lo *humour* si configura così come una risposta per difetto a una persistente aspirazione al sublime, in polemica con la prosaicità del mondo, e si esprime negando «la degradazione e la trivializzazione del riso carnevalesco», a favore dello «svelamento di coincidenze impensate nel reale». ²⁵² I referenti di quest'operazione sono Freud e Lautréamont, infatti l'unità del mondo «si ricompone nel segno della ontologia dell'inconscio e nella sua rispondenza esterna fornita da un reale privilegiato, a cui ha accesso solo la ragione poetica». ²⁵³ A Celati interessa comprendere il perché della cesura con il carnevalesco rabelaisiano, declinata nell'avversione di Breton per Rabelais che è «testimonianza non più solo d'un gusto letterario, ma del perfetto ribaltamento di un rituale umano e della sua funzione sociale». ²⁵⁴ Per rintracciarne i moventi, come nel saggio di Ginzburg, la medicina ha un ruolo centrale: ai tempi di Rabelais la salute è concepita come equilibrio di umori, la malattia risulterebbe dall'eccesso di uno di essi e la guarigione passerebbe da un eccesso uguale e contrario (ad esempio la febbre come eccesso di calore che ha la funzione di

²⁵⁰ *Ibidem.*

²⁵¹ G. Celati, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in Id., *Finzioni occidentali*, cit., pp. 53-110: p. 59.

²⁵² Ivi, pp. 59, 60.

²⁵³ Ivi, p. 61.

²⁵⁴ Ivi, p. 62.

espellere un eccesso interno). In questa prospettiva, anche «la gioia escrementale arcaica, che in Rabelais e prima ancora in Folengo è ben rappresentata, si basa su un'idea catartica».²⁵⁵ In età moderna la medicina, come già diceva Bachtin, perde la sua centralità e gli umori, sulla scorta del *Traité des passions* di Descartes, sono interpretati ora come l'effetto di passioni sfuggite al controllo della volontà, come tali vanno smascherati per essere ricondotti *all'interno* dell'uomo. In questa nuova fenomenologia umorale la trivialità diviene fuori luogo, con conseguenti ricadute sulla commedia e la comicità classicista. Infatti l'idea di *humour* nasce all'interno della commedia dei caratteri (altrimenti detta commedia degli *humours*) teorizzata per la prima volta da Ben Jonson tra il 1598 e il 1599.²⁵⁶ Da qui fino a Bachtin, dice Celati, il riso verrà appiattito su questa categoria: *humour* come eccesso di umore di un personaggio, da leggere in termini psicologici e fisiologici, «come riflesso motorio prodotto da un meccanismo astratto, non da un ritualismo specifico».²⁵⁷

Ritroviamo ancora le stesse accuse fatte al teatro rinascimentale da Artaud, che infatti, contro un teatro psicologico, restituisce la scena al *corpo*. In un saggio del 1977, *Il corpo comico nello spazio*, che Celati dedica a una delle sue grandi passioni, il cinema dei fratelli Marx, riporta una distinzione fatta da Merleau-Ponty fra due possibili tipi di movimento del corpo, uno legato alla vista (che corrisponde all'atto del mostrare), l'altro legato al tatto (che corrisponde a quello d'afferrare). Nel primo caso il corpo si fa «mezzo espressivo d'un pensiero spaziale e di riconoscimento delle leggi oggettive d'uno spazio», nel secondo si fa «occupazione d'uno spazio, familiare o no, in ogni caso non interpretato».²⁵⁸ A questi atteggiamenti Celati lega due possibili comportamenti espressivi, che nel teatro si declinano rispettivamente in un comportamento virtuale e in uno reale. Quello virtuale è proprio del teatro delle idee, che da Molière a Brecht mette in scena un attore che «recita per indicare qualcosa a distanza»; mentre quello reale si concretizza nel teatro nomadico (dalla commedia dell'arte al *burlesque*) e in

²⁵⁵ Ivi, p. 63.

²⁵⁶ Cfr. ivi, p. 66.

²⁵⁷ Ivi, p. 68.

²⁵⁸ G. Celati, *Il corpo comico nello spazio* (1977), in *Gianni Celati*, «Riga», cit., pp. 182-190: p. 182.

quello di Artaud, attraverso «non solo l'afferrarsi dei corpi in scena, ma l'afferrare lo spettatore, lavorare sui suoi nervi e ammaliarlo come un serpente».²⁵⁹

La commedia degli *humours* si pone sulla linea dell'ideologia espressiva del mostrare, infatti si distingue dalla comicità carnevalesca, perché colui che muove il riso vuole farsi *didaskalos*: *mostrare* l'inganno delle passioni, gli equivoci provocati dalla malattia o follia del personaggio, per ricondurre all'unica interpretazione della realtà condivisibile da chi folle o malato non è, evitando così ogni identificazione col personaggio (vediamo già qui un'evoluzione simile a quella romanzesca del Settecento). Sulla necessità di questo controllo delle passioni si afferma la nuova importanza teatrale del volto, e degli occhi in particolare, sineddoche della totalità del corpo. Così cade la maschera, insieme ai colori: resta il cerone bianco di Pierrot, che definisce un ulteriore passaggio nella storia dello *humour*. Infatti riferendosi a Debureau, il mimo che rappresentò Pierrot nell'Ottocento, Celati scrive: «è nella forma della fatuità impassibile, o come si dice della disaffettività, che la malinconia spunta a sciogliere il simulacro delle passioni e a ritrovare la radice di quei sintomi che la commedia aveva eliso».²⁶⁰

La comicità si piega qui all'umor nero del melanconico, carattere che già Aristotele attribuiva agli essere straordinari, più dotati nella filosofia e nelle arti, secondo una teoria che si fa diffusa nel Rinascimento. L'umore nero è ritenzione e introiezione, il contrario della disseminazione della comicità carnevalesca, e come l'anima malinconica, quella dell'artista è chiusa in se stessa. Il sapere diventa zona separata dal reale cui l'anima malinconica si consacra, dissociandosi così non solo dal mondo ma anche dal potere politico che vi poteva esercitare. Ritroviamo in questa separatezza, in cui la melanconia è profondità e la gioia superficialità, una corrispondenza con le metafore spaziali che il Settantasette voleva sovvertire – l'ascesa in superficie d'Alice e la sconfessione della falsa profondità, come scriveva Deleuze – e non è forse un caso che il momento in cui la profondità “si rifà” superficie sia quello in cui il sapere tende ad espandersi, a connettere le sue varie manifestazioni (soprattutto Eco), a cercare di farsi pratica (soprattutto Celati).

²⁵⁹ Ivi, p. 183.

²⁶⁰ Ivi, pp. 78-79.

Per Breton, sulla scia di Hegel, la scissione tra il soggetto e il mondo avviene nel segno dell'appropriazione soggettiva degli oggetti convenzionali e lo *humour* rappresenta un mezzo di tale appropriazione. Così si giunge alla combinazione della macchina da cucire e dell'ombrello sulla tavola operatoria di Lautréamont, l'antenato prescelto dai surrealisti, e all'«idea bretoniana di un *humour* oggettivo, parallelo allo *hazard objectif*, in cui le cose si ritrovano associate non per motivi esteriori, ma come per investimento libidico».²⁶¹ Se esiste una fascinazione moderna per i saltimbanchi (ricostruita da Jean Starobinski in *Portrait de l'artiste en saltimbanque*) è per trasporli dalla strada allo spettacolo da circo, nell'ottica d'un identificazione tra l'artista e l'acrobata – che s'eleva al di sopra della prosaicità del mondo – d'una spiritualizzazione della comicità corporea, che diventa «astratta, ideale, schizoide: è per questo che lo *humour* non fa più ridere, fa solo fantasticare».²⁶²

Di fronte alla deviazione compiuta dallo *humour* – da maschera da commedia a tendenza dello spirito – Bachtin ha avuto il merito di ricondurre il riso alla sua matrice, cioè al Carnevale, «luogo rituale dove non ci sono attori né spettatori, in cui non può esistere il senso di un'esteriorità del mondo, perché tutto è eccesso e moto espansivo e mescolanza di corpi senza divisioni».²⁶³ Caratteristiche opposte al circo, che è invece luogo di rappresentazione, dove tutto si esteriorizza in spettacolo e segno, in una trasposizione che Celati rispecchia nel passaggio, descritto da Nietzsche, dai riti dionisiaci al teatro della commedia greca. Il corrispondente psicoanalitico della mutazione del Carnevale in circo è quello degli effluvi interni, produttori d'umori, che si fanno fantasmi del pensiero, propri dell'individuo nevrotico o isterico (mai psicotico). Ritornano i discorsi dell'*Anti-Edipe*, cui infatti Celati si rifà per la distinzione tra nevrosi e psicosi, e torna il riferimento a un autore celebrato anche da Deleuze e Guattari, Céline, che «ritrova in Rabelais il più sicuro antenato» ed è tra i pochi a riportare in auge una comicità che s'esprime in un delirio persecutorio: «Mimare la paura del corpo, la paura

²⁶¹ Ivi, p. 90.

²⁶² Ivi, p. 93.

²⁶³ Ivi, p. 94.

dello smembramento incorporata da un triviale istrione, senza in più il sogno d'una coscienza assoluta che possa mostrarci le cose dall'alto».²⁶⁴

Ultimo punto che vorremmo riportare del saggio di Celati, perché richiama un termine a noi noto, è il cortocircuito di inferenze che si crea nelle opere di Rabelais e Folengo, sul piano logico, e in Beckett, su quello narrativo. L'espedito per mettere in luce tali cortocircuiti, nel caso di Rabelais e Folengo, è offerto dall'episodio della *discentio ad inferos* dei loro personaggi, con esiti totalmente diversi da quello di tradizione classica. La catabasi di cui fa esperienza Ulisse è finalizzata alla scoperta del proprio destino di uomo, il filo tessuto dalle Parche come catena di eventi necessari che porta alla morte. Infatti «la necessità classica su cui si regge la figura lineare del destino è concepita come una serie di implicazioni logiche, tale da permettere una sola inferenza alla fine, come nella tragedia».²⁶⁵ Mentre i personaggi di Rabelais non troveranno il proprio destino, a esso si sostituisce l'interpretazione soggettiva delle proprie imprese: «è uno schema produttivo dove la scelta univoca dei termini di verità si disperde nelle infinite disgiunzioni del pensiero»,²⁶⁶ da cui derivano i flussi discorsivi che sostanziano l'opera rabelaisiana e che scansano ogni esito didascalico. Un discorso che torna sempre su se stesso in un sistema di scatole cinesi che passa «dall'astrazione al balbettamento descrittivo», sempre imperfetto, «sempre eccessivo o carente», fatto di dilazioni e frammenti.²⁶⁷

Il sistema delle scatole cinesi si fa espedito narrativo – oltre che in un altro autore amato da Celati, Ariosto, attraverso l'*entrelacement* di matrice arturiana (alle origini del *romance*) – in Beckett, cui Celati dedica un altro saggio della raccolta *Finzioni occidentali*. Anche la prosa di Beckett – in particolare quella dei primi libri della stagione francese (*Premier amour*, *Nouvelles* e *Molloy*) – porta alla mancata costruzione inferenziale d'un destino, depistata continuamente dalla convivenza di lapsus e *mot juste*, che rende «la gesticolazione scomposta dello

²⁶⁴ Ivi, p. 108.

²⁶⁵ Ivi, pp. 95-96.

²⁶⁶ Ivi, p. 97.

²⁶⁷ Ivi, p. 98.

scriba nell'atto di produrre la sua storia».²⁶⁸ Ma la storia, «presentandosi come un enunciato riferito attraverso un'enunciazione insoddisfacente che lo condiziona», cioè condotta dalla “voce” incerta della scrittura, perde la propria impersonalità, o altrimenti detto perde di credibilità nella possibilità di restituire una logica drammatica lineare – un destino – aprendo così «agli scarti dell'improvvisazione» o «alle interpolazioni che straripano oltre la fissità del testo dato come forma inalterabile».²⁶⁹ Dunque il testo non ha più come referente una storia oggettiva, ma l'atto stesso della recitazione, diviene cioè un gioco recitativo le cui regole non sono poste dall'esterno, imponendo un'interpretazione giusta o sbagliata, ma dall'interno. Celati prende il caso esemplare di *Nouvelles*, la cui costruzione paratattica incarna il discorso che torna sempre su se stesso per cancellarlo – come si legge nel testo «Tutto quel che dico si annulla, non avrò detto niente» – e questa stessa cancellazione è un esercizio comico, «una serie di *gags* che, per l'istantaneità dei trapassi, contaminano improvvisamente euforia e avvillimento, la proiezione maniacale che genera il racconto e l'abulia depressiva che lo blocca, e ribaltano in modo caricaturale il senso dell'una e dell'altra».²⁷⁰ *Nouvelles* come anche *Molloy* segue il modello della *slapstick comedy*, che prevede sempre una comicità senza esito, la risposta a un principio ritmico, non causale, infatti in essa «la logica drammatica del racconto è sostituita da un canovaccio approssimativo sul quale si infilano le serie dei *gags* attraverso un incantamento altrettanto approssimativo».²⁷¹ Da questo atto della recitazione che diviene il libro, il lettore è chiamato direttamente in causa – alla distanza del romanzo realistico è sostituita la «promiscuità scandalosa del rapporto io-tu».²⁷² Come vedremo nel capitolo successivo queste riflessioni entrano attivamente nella poetica narrativa di Celati degli anni Settanta.

²⁶⁸ G. Celati, *Beckett, l'interpolazione e la gag*, in Id., *Finzioni occidentali*, cit., pp. 167-194: p. 172.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ Ivi, p. 176.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² Ivi, p. 192.

IV. *Qui* lo spazio del dicibile¹

Enfin nous avons de tous les siècles, hors du nôtre, chose qui n'a jamais été vue à une autre époque ; l'éclectisme est notre goût ; nous prenons tout ce que nous trouvons, ceci pour sa beauté, ceci pour sa commodité, telle autre chose pour son antiquité, telle autre pour sa laideur même ; en sorte que nous ne vivons que de débris, comme si la fin du monde était proche.

(A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*)

Il presente capitolo, dedicato interamente alla narrativa, si riconnette alle riflessioni del precedente per la possibilità di utilizzare il paradigma indiziario come metafora epistemologica per leggere l'atteggiamento archeologico di Celati – che perdura nell'opera narrativa attraverso il tentativo di riconnettere a una storia quanto è rimasto irrelato (gli scarti ai margini) – e per guardare ai romanzi di Eco come a produzioni di congetture. Seguiranno le analisi delle opere scritte dai “giovani scrittori” (una categoria che cercheremo di problematizzare), cioè gli appartenenti alla generazione settantasettina, dividendole in due tempi: quelle pubblicate a ridosso del Settantasette e quelle che escono a partire dalla metà degli anni Ottanta. Per introdurre questo panorama letterario, che si apre nel 1971 (con *Comiche*) e si chiude nel 1990 (con *La via del ritorno* di Palandri e *Camere separate* di Tondelli), abbiamo svolto un'escursione nei territori del Gruppo 63, cui Eco e Celati sono stati, con posture diverse, legati, seguita da una riflessione sulla dialettica tra avanguardia e postmoderno, per comprendere sulla base di quali presupposti e con quale scarto quest'ultimo prende avvio.

¹ Il titolo riprende un verso di Rilke, «*Qui* è il tempo del *dicibile*, *qui* la sua patria» (*Nona elegia*, in Id., *Elegie duinesi*), sostituendo al tempo lo spazio in quanto, come visto, dimensione più significativa del postmoderno.

IV.1 La narrativa di Celati ed Eco

IV.1.1 Premessa

Il Gruppo 63

Nanni Balestrini, in un dialogo con Andrea Cortellessa, ricorda gli anni Sessanta come «una specie di Rinascimento generale in tutti i paesi e per tutte le arti»,² in cui i discorsi della neoavanguardia sono potuti nascere grazie a un'apertura al nuovo che cinquant'anni più tardi sarebbe risultata impensabile, quando l'impossibilità del nuovo è diventato un nuovo dogma, contemporaneo alla diffusione della cultura di massa. Ma, fa notare Cortellessa, che quanto è successo dal 1910 al 1980 in arte, vale a dire la fertile apertura al nuovo come tensione dominante assecondata dall'editoria, non è la norma all'interno della storia artistica, quel che rompe gli orizzonti d'attesa ha sempre fatto fatica ad affermarsi precedentemente.³ Secondo Balestrini, in quei decenni il nuovo rappresentava un investimento nel futuro cui il capitalismo non poteva sottrarsi, e non è un caso che la prima avanguardia è sorta nei due paesi meno sviluppati, quali l'Italia e la Russia, perché c'era il forte sentimento d'un futuro che andava facendosi, e lo stesso vale per gli anni Sessanta.⁴ Inoltre in Italia, in questo decennio, era la stessa lingua che ancora stava facendosi (grazie al miracolo economico, la televisione, le migrazioni interne, la scuola dell'obbligo) – cosa non più vera per gli anni Settanta – dunque la letteratura mancava di una lingua “parlata” e quella precedentemente usata era percepita, dice Balestrini, come invecchiata. Il lavoro sulla lingua parlata è quanto ha caratterizzato poi la letteratura successiva, in particolare negli anni Novanta, rispetto alla quale «Tondelli è stato un apripista» e «anche Celati, che ha esordito al nostro ultimo convegno, ha lavorato su questo ma in modo diverso».⁵ Per Balestrini in particolare, l'attenzione al linguaggio è passata attraverso l'attrazione verso i linguaggi di movimento, a partire dal Sessantotto: «i miei libri “politici”, infatti,

² N. Balestrini, *Conversazione con Andrea Cortellessa*, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale* (1966), pp. 5-186, seguito da A. Cortellessa (a cura di), *Col senno di poi*, pp. 189-435, L'orma editore, Roma, 2013, pp. 199-211: p. 199.

³ Cfr. *ivi*, p. 201.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 202.

⁵ *Ivi*, p. 204.

sono quelli più “linguistici”, quelli più basati sul parlato, sul vissuto concreto dei parlanti». ⁶

Eco prese parte al Gruppo 63 fin dai suoi primi incontri a Palermo e ne scrive a più riprese. Nel 1964 parla di un gruppo che sarebbe difficile definire tale, per la sua irrequieta multiformità, ⁷ ma che ha in verità una poetica comune, non di natura estetica ma morale, che riposa sul rifiuto del lavoro individuale a favore di una ricerca collettiva. È questo sedersi insieme attorno a un tavolo e sottoporre i propri scritti *in fieri* all’impietosa critica altrui quanto stabilisce i «lineamenti di una situazione storica, o, più modestamente, generazionale». ⁸ Eco la chiama generazione di Nettuno perché agisce secondo lo spirito del dio delle acque, «lento e sotterraneo», con gesti che piantano semi dal frutto previsto sulla lunga durata, in contrapposizione alle precedenti generazioni di Vulcano, dai gesti bruschi, repentini e scandalosi (il provocatorio colpo di pistola surrealista o Dada). In tal senso, Eco dà ragione a chi dice che l’avanguardia non fosse più possibile: effettivamente l’avanguardia intesa come «alternativa eversiva di fronte a situazioni stabilizzate che respingevano le nuove proposte» non è più possibile perché è questa opposizione, che dava «una patente rivoluzionaria alla proposta avanguardistica», ad essere venuta meno, nel senso che s’è fatta tanto duttile da assorbire le proposte eversive per farle entrare nel circolo del consumo. ⁹ Dunque al gesto rivoluzionario la generazione di Nettuno sostituisce la ricerca lenta, a *épâter le bourgeois* la filologia.

Un quinquennio più tardi, in un articolo uscito su «Quindici», rivista legata al Gruppo 63, Eco ripercorre la parabola che ha portato alla sua nascita. Qui ribadisce che l’impegno che aveva unito il Gruppo 63 – composto da persone che già ricoprivano ruoli importanti di operatori culturali – era di natura culturale (per quanto concepito come impegno civile), e voleva, dall’interno delle istituzioni, mettere in discussione il piccolo sistema della società letteraria e da questo

⁶ *Ibidem.*

⁷ «La valutazione che Sanguineti e Barilli danno del marxismo è, a esempio, difforme. [...] Mi riuscirebbe difficile trovare analogie di poetica tra il fiume verbale della Rosselli e la precisione brechtiana di Pagliarani». U. Eco, *La generazione di Nettuno* (1964), in Id., *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell’ideologia italiana degli anni Sessanta* (1973), Bompiani, Milano, 2012, pp. 383-394: p. 386.

⁸ Ivi, p. 388.

⁹ Cfr. ivi, p. 389.

sottoporre a critica il grande sistema della società borghese. Il cambiamento auspicato era di lungo termine perché passava per una critica della dimensione sovrastrutturale, attraverso un discorso sul linguaggio e un rinnovamento delle forme comunicative: non comunicare la volontà di rottura ma rompere i modi della comunicazione.¹⁰ Un discorso che ricorda le premesse della battaglia del linguaggio e dei mezzi di comunicazione propria del Settantasette, per quanto qui si parli ancora di sovrastruttura e, quando nasce «Quindici», si tratta sempre di «una rivista fatta da uomini di cultura per uomini di cultura».¹¹ «Quindici» nasce nel momento in cui le proposte sperimentali del Gruppo 63 rischiavano di divenire accademiche – perché «oltre un certo limite il discorso sperimentale, proprio perché è riuscito, non è più sperimentale; perché l'*autre* diventava *même*» –¹² che ha coinciso («per caso?» si chiede Eco) col sorgere del Sessantotto e la globale *prise de la parole*. A questo punto «Quindici» ha iniziato a ospitare, a fianco ai discorsi letterari, i documenti del movimento, come «primo atto di generazione di mezzo», dando voce a chi non aveva ancora trovato un canale di comunicazione, per quanto facesse discorsi anche diversi da quelli della rivista, ma rispetto ai quali non si voleva operare «il metodo di discriminazioni autoritarie che la “Kultura” compie sui discorsi che la gente fa».¹³ La nuova situazione internazionale porta a uno slittamento rispetto al discorso culturale di partenza, perché, se ai suoi esordi il Gruppo credeva che l'impegno culturale non dovesse necessariamente coincidere con l'impegno politico, adesso la situazione risultava propizia anche per un discorso direttamente politico (senza abbandonare il discorso sulla Kultura, che resta lì, come un modo di vedere il mondo, anche quando ci si dà all'azione immediata). Ma bisognerà porsi tutte le domande da capo, in primis che cosa sia la cultura. A queste domande, ci informa Eco nella nota a piè di pagina, ciascuno ha poi sentito di dare una risposta individuale, infatti «Quindici» chiude quattro numeri dopo e d'altronde, diceva Renato

¹⁰ Cfr. U. Eco, *Pesci rossi e tigri di carta* (1969), in Id., *Il costume di casa*, cit., pp. 458-480: pp. 461-463.

¹¹ Ivi, p. 466. E rispetto alla sovrastruttura, in realtà, già Eco alla fine dell'articolo (dopo lo scoppio del Sessantotto) si chiede: «Ma pensiamo realmente che il sistema globale della comunicazione, in una società industriale avanzata, sia ancora una sovrastruttura e non piuttosto una industria pesante?». Ivi, p. 478.

¹² Ivi, p. 465.

¹³ Ivi, p. 471.

Poggioli, «una delle caratteristiche dei movimenti d'avanguardia era anche il loro senso dell'agonia, e la loro capacità di suicidio».¹⁴

Da un punto di vista strettamente letterario, gli incontri a Palermo del 1965 (i cui interventi sono stati raccolti in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale* ripubblicati cinquant'anni dopo *Col senno di poi*), come accennato nel capitolo precedente, hanno rappresentato una direzione nuova nelle ricerche del Gruppo. Come ricorda Eco – e come s'evince dal titolo del convegno – si faceva strada la distinzione fra azione d'avanguardia, il cui obiettivo primo era la provocazione del pubblico attraverso l'azzeramento delle poetiche del passato, e ricerca sperimentale, a favore della seconda (infatti solo la ragione mediatica continuava ad utilizzare l'etichetta di “neoavanguardia”, che era in sostanza inappropriata). Il delinarsi della strada sperimentale al romanzo porta Eco a vedere retrospettivamente, in quell'incontro del '65, «una divinazione del postmoderno» e una liquidazione dell'avanguardia.¹⁵ Eco dice questo pensando in particolare alla relazione di Renato Barilli che aprì l'incontro.

Barilli muove da considerazioni sul romanzo sperimentale o “nuovo romanzo” al quale bisognerebbe guardare a partire da una considerazione di modestia, ovvero il fatto che sia portatore di una “visione del mondo” che è ancora primonovecentesca, basata su una «concezione antinaturalistica, antideterministica del comportamento umano», cioè «sdegnoso nei confronti del buon senso e dei criteri di una sana amministrazione economica, esaltato e angosciato a un tempo della sua stessa libertà, ben consapevole di non poter valicare i limiti della propria situazione esistenziale».¹⁶ Su tale visione s'innesta però una diversa manipolazione della materia narrativa, che passa ora per una “normalizzazione” e un “abbassamento”. Il primo si riferisce alla scomparsa del protagonista d'eccezione: il suo dramma esistenziale riguarda tutti; l'abbassamento è una conseguenza del mancato filtro dell'individuo eccezionale, della sua intelligenza, del suo discorso su di sé e sul mondo, a cui si sostituisce una materializzazione delle stesse problematiche, calate nelle cose, nei gesti e nei comportamenti concreti. L'abbassamento che ne deriva può essere di tipo

¹⁴ Ivi, nota 22, p. 480.

¹⁵ Cfr. U. Eco, in *Col senno di poi*, cit., pp.260-263.

¹⁶ R. Barilli, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 11-26: p. 11.

linguistico – lo stile “basso” della soluzione italiana, ad esempio di Sanguineti – ma può riguardare anche situazioni o personaggi (come per i protagonisti di Robbe-Grillet).

Un altro elemento di continuità con variante rispetto al romanzo primonovecentesco è la persistenza del dispositivo epifanico, anch'esso però subirà normalizzazione e abbassamento: non più bagliore estatico e repentino, l'epifania adesso si vuole come estasi prolungata quindi necessariamente controllata. Inoltre se era vero anche per i romanzi del primo Novecento che «non si può vivere di sola epifania, di sola estasi materialista, occorre pure che dei luoghi neutri si assumano il compito ingrato, strumentale di condurre il lettore al cospetto di quei momenti privilegiati»;¹⁷ tale consapevolezza sembra farsi più forte nel “nuovo romanzo”, proprio per effetto della normalizzazione. La sospensione del momento epifanico, in Robbe-Grillet ad esempio, avviene attraverso «certe trame che sono tra le più inautentiche che si possano incontrare nella storia del romanzo, vale a dire, tra le più golosamente fondate sul *thrilling*, sulla *suspense*, sul ricorso sfacciato a tutti i luoghi più tipicamente romanzeschi».¹⁸ Ma anche tra i nuovi romanzieri la trama non è mai il fine del romanzo – «un romanzo autenticamente contemporaneo non affiderà mai le sue sorti allo scioglimento, alla catastrofe finale» –¹⁹ ma verrà usata in maniera funzionale e critica.

A posteriori Eco si dice che forse è stato proprio in seno a queste discussioni che ha sviluppato il desiderio di «raccontare una storia romanzesca ma letterariamente cinica».²⁰ Mentre nello stesso 1965 Celati pubblica il suo primo racconto edito, *Studi per “Gli annegati della baia blu”*, nell'uscita di maggio-giugno di «Marcatré», rivista nata in seno al Gruppo 63 e attiva dal 1963 al 1970. Come testimoniato da Balestrini, alla metà degli anni Sessanta, Celati gravitava intorno al Gruppo, seppur guardato con una certa diffidenza, così resa retrospettivamente in un'intervista: «L'avanguardia aveva uno sfondo ideologico, anche se questa tendenza era evitata da molti, oppure astratto-fenomenologico,

¹⁷ Ivi, p. 19.

¹⁸ Ivi, pp. 19-20.

¹⁹ Ivi, p. 20.

²⁰ U. Eco, in *Col senno di poi*, cit., p. 263.

con tendenze abbastanza accademiche. Nelle poche volte che ho avuto a che fare con i suoi promotori, mi sono trovato a disagio».²¹ Diffidenza che si fa aperta critica nel *Protocollo* del 1968, dove lo accusa di chiudersi in un'«illeggibilità che fa della letteratura uno sterile gioco combinatorio (anche se abbiamo visto le aperture sperimentali oggetto di discussione dell'incontro del 1965). Poi ancora, nel febbraio 1972, parlando in una lettera a Calvino della sua poetica – quella di *Comiche* ma che varrà anche per i due libri successivi, *Le Avventure di Guizzardi* (1973) e *La banda dei sospiri* (1976) – Celati fa, per contrapposizione, riferimento implicito e polemico alla neoavanguardia:

Per inciso, credo che questo sia sempre stato uno dei tuoi maggiori sospetti verso quello che faccio io, vedendoci tu una matrice di irrazionalità nel posto che do alla patologia: in realtà io penso che la malattia, perché sindrome di certi condizionamenti, possa, se assunta come modello formale, restituirci sperimentalmente un punto di vista alternativo: solo che questo implica che alla malattia ci passi in mezzo o dentro, per via linguistica, senza concederti di parlare con la tua voce; e questa la considero una regressione formale come quella del logico che può solo parlare con le sue espressioni. Tutti quelli invece che partendo dal linguaggio e standoci dentro “credono” nella malattia come svelamento d'un discorso più “selvaggio” che sarebbe poi l'inconscio, sono troie da strapazzo che vanno dallo psicoanalista per scrivere libri, ossia dal mio punto di vista irrazionalisti.²²

Tale critica converge con la prima nel rifiuto di una letteratura che si chiude su se stessa (in questo caso nel copione tragico d'Edipo, per dirla con Deleuze e Guattari), rifiuto che si concretizza nello sforzo di un Io che cerca di uscire fuori da sé. In questo senso, tutta la produzione narrativa di Celati è un percorso che segue la voce di qualcun altro, l'inseguimento di un'eco – per usare la metafora archeologica – quale rovina immateriale dell'uomo.

Farsi spazio

Nelle riflessioni sul Gruppo 63, Eco apre a una problematizzazione dei concetti d'avanguardia e postmoderno che svilupperà nelle sue *Postille*:

²¹ G. Celati, Intervista di A. Capretti, in N. Palmieri, P. Schwarz Lausten (a cura di), *Il comico come strategia in Gianni Celati&Co*, Atti del convegno di Copenaghen dedicato a Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni (2012); anche in «Doppiozero», 4 dicembre 2012, <https://www.doppiozero.com/materiali/anteprime/il-comico-come-strategia-gianni-celati> (consultato il 21 aprile 2022).

²² G. Celati, Lettera a Italo Calvino (6 febbraio 1972), cit., pp. 145-146.

Credo tuttavia che la categoria del post-moderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare. Potremmo dire che ogni epoca ha il proprio post-moderno, così come ogni epoca ha il proprio manierismo (tanto che mi chiedo se post-moderno non sia un nome moderno del Manierismo come categoria meta-storica). Credo che in ogni epoca si arrivi a dei momenti di crisi quali quelli descritti da Nietzsche nella Seconda inattuale, sul danno degli studi storici. Il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci ricatta.²³

L'avanguardia storica – per quanto anche l'avanguardia possa essere presa come categoria metastorica – è stata una risposta a tale condizionamento, ha sfigurato il passato, fino ad arrivare alle estreme propaggini del dicibile e del rappresentabile, producendo «un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi (l'arte concettuale)».²⁴ Allo stesso modo, il postmoderno è una risposta al vicolo cieco cui il cammino dell'avanguardia ha portato – come se ci fossero, per usare la terminologia semiotica di Eco, delle linee di resistenza oltre le quali la storia delle forme non può spingersi – aprendo un'altra strada che si ricongiunge con le vie del passato (avanguardie incluse). Ma se la specificità delle avanguardie storiche è quella di creare scarti progressivi che si fondano sulla «trasgressione di una norma linguistica o formale»,²⁵ la dialettica tra innovazione e tradizione abita, fin dal romanticismo, l'intera logica culturale moderna. A cosa risponde dunque il postmoderno? Carla Benedetti, in un libro che ci offre interessanti parallelismi – *Pasolini contro Calvino* – scrive che «da una parte gli euforici postmoderni, dall'altra gli scrittori d'avanguardia “pentiti” (come Philip Sollers o Umberto Eco) non fanno che ripetere che oggi non c'è più nessuna “norma” da combattere».²⁶ Abbiamo visto come già nel '64 Eco si esprimeva in questi termini, e come punterà poi l'accento sull'aggettivo *sperimentale* rispetto all'incontro sul romanzo del Gruppo 63 dell'anno successivo, ché la sperimentazione non passa necessariamente per un gesto di rottura formale d'avanguardia. Già all'interno delle stesse avanguardie storiche c'era chi, come Dada, aveva messo in discussione l'idea stessa d'avanguardia, quale portatrice di una nuova poetica

²³ U. Eco, *Postille a “Il nome della rosa”*, cit., p. 528.

²⁴ Ivi, p. 529.

²⁵ C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, p. 173.

²⁶ *Ibidem*.

assimilabile a una classe sociale, diceva Sklovskij, da cui dipendeva la rivoluzione dell'arte avvenire.²⁷ Dada nasce dopo tutti gli altri movimenti – cubismo, espressionismo, futurismo, astrattismo – e tutti li critica, proprio perché illusi del proprio glorioso avvenire, contrapponendogli l'annuncio della propria morte nell'atto stesso della sua nascita (nel Manifesto Dada del 1928). L'obiettivo di Dada infatti non era tanto quello di sostituire una poetica con un'altra, quanto minare l'istituzione artistica *tout court*. In tal senso, Benedetti può dire che «Pasolini riattualizza il gesto d'avanguardia»,²⁸ lavorando sul concetto stesso di arte, contro la convenzionalizzazione della stessa, che neanche gli *choc* formali riescono a mettere in discussione. E sullo stesso piano di ricerca diremmo si collochi Celati, che sfida il recinto stesso della letterarietà, ovvero l'asservimento della letteratura all'industria culturale e l'idea che l'arte non possa veicolare esperienza valida per la vita; ma anche lo spirito d'avanguardia dei settantasettini, che cercavano di costruire un altrove fisico per la propria rivoluzione di carta.

Secondo Benedetti, quel che segna effettivamente il passaggio fra moderno e postmoderno, sul piano letterario, è la fine, non tanto delle ideologie, quanto delle poetiche, cioè quel che Barthes intende per “scrittura” ne *Le Degré zéro de l'écriture* (1953). Se la lingua e lo stile d'un autore sono elementi che non dipendono dalla sua volontà, corrispondenti rispettivamente alla grammatica che accomuna gli scrittori di una stessa epoca e agli automatismi nell'uso della lingua (che dipendono individualmente «dal corpo e dal passato» dello scrittore); la scrittura è invece la funzione che definisce il rapporto fra la creazione e la società.²⁹ Lo scrittore postmoderno, e già Calvino e Pasolini negli anni Sessanta, mette in discussione la possibilità che le proprie scelte *formali* definiscano il suo rapporto col mondo. Ciò ha a che fare con la fine dell'avanguardia “formalistica” – preconizzata dal dadaismo ma di cui ancora il Gruppo 63, a esempio, faceva parte – e la consapevolezza “archeologica” e antistoricista postmoderna che, declinando il primo principio della termodinamica al sistema culturale, asserisce che nulla si perde e tutto si trasforma. A questa crisi di poetica, Pasolini e Calvino rispondono, seppur diversamente, aprendosi alla pluralità delle scritture: e se la

²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 41, 175.

²⁸ *Ivi*, p. 179.

²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 36-41.

soluzione del primo è vicina (non formalmente ma ideologicamente) a quella di Celati, la soluzione di Calvino può essere accostata a quella di Eco. Da una parte l'ironia e la moltiplicazione dei piani e dei generi della rappresentazione di Calvino, dall'altra «l'ibridazione tragica» e la «parola diretta» di Pasolini.³⁰ Così, come vedremo: l'ironia applicata al recupero dei generi di Eco, e il comico, l'oralità e la narrazione “tutta occhi” di Celati.

Ora, per riprendere le fila del discorso su postmoderno e avanguardia quali categorie metastoriche, Eco scrive che, alla luce di questa considerazione, «è chiaro perché Sterne e Rabelais fossero post-moderni, perché lo è certamente Borges» e perché, come nel caso di Joyce, esse possano convivere in uno stesso artista: «il *Portrait* è la storia di un tentativo moderno.³¹ I *Dubliners*, anche se vengono prima, sono più moderni del *Portrait*. *Ulysses* sta al limite. *Finnigans Wake* è già post-moderno, o almeno apre il discorso post-moderno, richiede, per essere compreso, non la negazione del già detto, ma il suo ripensamento ironico».³² Eco, pensando anche al proprio romanzo, offre così una possibile sintesi dei due termini: «raggiungere un pubblico vasto e popolare i suoi sogni, significa forse oggi fare avanguardia e [...] popolare i sogni dei lettori non vuol dire necessariamente consolarli. Può voler dire ossessionarli».³³

Ulysses, dice Eco, sta al limite, così come Celati – che quell'Odissea l'ha fatta propria, traducendola per altrettanti dieci anni (per l'edizione Einaudi uscita nel 2013) – vi vede «anche segnali di qualcosa di diverso rispetto al genere romanzesco moderno».³⁴ Infatti «con tutte le sue stravaganze, parodie semiserie, imitazioni di linguaggi o gerghi d'ogni tipo, l'*Ulisse* fa pensare ad antichi generi comici o semiseri», cioè ancora ai libri di Rabelais o al *Baldus* di Folengo.³⁵ Ed è in questo che Joyce crea uno scarto rispetto al suo tempo: «non c'è nulla di serio in Joyce. Neanche mezza frase. Tutto un gioco, uno scherzo» e la sua lingua era in realtà «una stralingua, che prende dentro tutto: echi, citazioni, dialetti, espressioni

³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 44-51, 51-54.

³¹ Moretti definisce il *Portrait* di Joyce come tardo romanzo di formazione che ha tracciato un vicolo cieco nella storia dell'evoluzione letteraria, avendo al centro un'individualità ancora ottocentesca che non poteva sopravvivere al contesto novecentesco, in questo senso ha ritardato la soluzione trovata poi nell'*Ulysses*. Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 272-273.

³² U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., p. 530.

³³ *Ivi*, p. 531.

³⁴ G. Celati, *A Zurigo con Joyce* (2012), in *Gianni Celati*, cit., pp. 151-158: p. 156.

³⁵ *Ibidem*.

gergali... l'*Ulisse* è statisticamente il libro con il lessico più espanso di tutti i testi stampati che conosciamo». ³⁶ In queste descrizioni c'è tanto della postura di Celati stesso, rispetto ai referenti privilegiati della tradizione comica, a una "stralingua" con cui già aveva caratterizzato i personaggi di *Fantastica visione* di Scabia, ma anche alla similitudine fra la sintassi priva di pause del monologo di Molly che chiude l'*Ulisse* e il *free jazz*, cui era ricorso anche per sé (per *Lunario del paradiso*, del 1978), un ritmo che salta da una frase all'altra e va ricostruito a orecchio. ³⁷

Tali discorsi, di travaso tra tradizione, modernità e postmodernità, investono direttamente anche l'opera di Celati, in particolare la sua prima produzione: *Comiche* (1971), su cui torneremo, e *Il chiodo in testa* (1974) – che raccoglie le lettere di Z (un membro della famiglia dei personaggi comici di Celati degli anni Settanta) a una fantasmatica Giovannina, dove le racconta le visioni che ha di lei – testo accompagnato dalle foto di nudo di Carlo Gajani, che creano con quello un dialogo perturbante. In queste opere, infatti, comico e perturbante s'intrecciano, facendo convivere – come scrive Pasquale Fameli rispetto a *Comiche* – «in uno stesso bosco narrativo, pagliacci e fantasmi». ³⁸ Ma quel comico non è rappresentato solo dalle oscenità di rabelaisiana memoria, ma anche dall'influsso della demistificazione propria della *pop art*, per cui, scrive ancora Fameli, «i riferimenti ai linguaggi di certa comunicazione moderna (cinema e fumetti) conoscono un rilancio *autre* in cui intervengono, proprio come in Gajani, certi meccanismi onirici». ³⁹ Da una parte la *pop art*, dall'altra il surrealismo, in cui Celati aveva già individuato il precursore della *démarche* archeologica: è dall'esplosione delle sue contraddizioni interne, che essa prende le mosse. Infatti se il surrealismo voleva demistificare le utopie della coscienza proponendo un'antitopia basata sull'inconscio ma altrettanto universale, l'impossibilità di tale impresa portava al lavoro sugli oggetti come scarti – non occasioni poetiche, ma solo tracce. «Ecco, tutta questa demolizione dell'ideologia del vissuto

³⁶ G. Celati, in L. Mascheroni, *Tradurre l'“Ulisse” di Joyce? Per Celati è stata un'Odissea* (2013), in *Gianni Celati*, cit., pp. 361-363: p. 362.

³⁷ G. Celati, *A Zurigo con Joyce*, cit., p. 158.

³⁸ P. Fameli, *Celati e Gajani in dialogo*, in G. Celati, C. Gajani, *Animazioni e incantamenti*, a cura di N. Palmieri, L'orma, Roma, 2017, pp. 441-451: p. 443.

³⁹ *Ibidem*.

attraverso l'oggetto-scarto, l'oggetto di recupero che però è irrecuperabile, e rimane solo come traccia: questo lo dobbiamo credo ad una delle grandi contraddizioni del surrealismo». ⁴⁰

Surrealista in partenza, altro personaggio che si pone al limite, nonché figura-guida per Celati, è Alberto Giacometti. Celati ne racconta un aneddoto: quando Giacometti dice a Breton di non voler più fare oggetti surrealisti per dedicarsi alla scultura d'una testa di donna, Breton risponde: «Una testa? Sono capaci tutti di rappresentare una testa». ⁴¹ Giacometti non è d'accordo e per spiegare perché non sia scontata la rappresentazione di una testa, in un'intervista, riporta l'esempio di Rodin, che quando voleva fare dei busti, prendeva le misure, voleva riprodurre un volume esatto, ma «non faceva una testa come la vedeva, nello spazio, per esempio a una certa distanza», questo perché «sapeva che la testa è rotonda prima di cominciarla, cioè lui partiva da una certa convenzione d'una testa, che è la convenzione di tutta la scultura dai tempi della Grecia». ⁴² La scultura di Rodin era infine frutto d'un concetto, non d'una visione. Nel 1979 esce un libro divenuto cult *Drawing on the right side of the brain*, che partendo dalle conoscenze della giovane neuroscienza spiega come, per riuscire a disegnare, sia necessario spogliarsi delle idee formali che sono già immagazzinate nel nostro cervello (il lato sinistro che nomina e cataloga il mondo), al fine di *vedere* il mondo. Potremmo dire che il lato sinistro del cervello è la versione anatomica del mondo delle idee platonico, dove sono racchiusi i concetti e la standardizzata rappresentazione formale delle cose del mondo, che bisogna dimenticare per riuscire a guardarle senza sovrapporle a un'immagine astratta, per dare spazio alla *visione*.

Il problema delle apparenze per Giacometti è quello di come le cose si presentano nello spazio della nostra percezione: «io sono meravigliato ogni volta che vedo, perché non posso più credere alla realtà – come dire? – alla realtà

⁴⁰ G. Celati, Lettera a Italo Calvino (23 febbraio 1972), in «*Alì babà*», cit., 157-161: p. 161.

⁴¹ G. Celati, *Giacometti, la percezione e il dentro dello spazio* (2008), in *Gianni Celati, «Riga»*, cit., pp. 298-304: p. 298.

⁴² A. Giacometti, Intervista con David Sylvester, in «*L'Ephémère*, n. 18, 1971; cit. in G. Celati, *Giacometti*, cit., p. 299.

materiale assoluta».⁴³ La visione è ciò di cui è dimentica la rappresentazione ufficiale del mondo: «Se guardo [da dentro un caffè] una donna sul marciapiede, la vedo piccola, ed è la meraviglia del piccolo personaggio che cammina nello spazio, e allora vedendola piccola, il mio campo visivo è diventato molto più vasto», un *ultraspazio*, dice Celati. E si potrebbe forse leggere così anche l'iperspazio di cui parla Jameson, come di uno spazio – proprio per il carattere conturbante d'una sua impossibile resa totalizzante – restituito alla meraviglia della visione. Uno spazio la cui rappresentazione convenzionale è stata per secoli una semplificazione, la riduzione a un punto di vista fisso – come se nella vita guardassimo le cose sempre dalla stessa distanza – mentre quell'iperspazio, che si offre già come rappresentazione dello spazio stesso, restituisce la pluralità delle visioni possibili. Lo spazio si emancipa dalla sua visione convenzionale, più tardi del tempo, già posto sotto i riflettori dall'arte moderna. Si potrebbe spiegare questo “ritardo” in parte con quel che diceva Ginzburg rispetto alle scienze umane, più siamo “coinvolti” più facciamo fatica a cambiare prospettiva su qualcosa: la percezione dello spazio è apparentemente più immediata di quella del tempo, perché passa dai sensi, il tempo è percepito immediatamente come astratto.

Celati chiama lo spazio della percezione come quello dell'«inconscio quotidiano, composto di tutti i modi comuni di percezione», rispetto al quale il lavoro artistico diventa «la pratica d'una sintomatologia», che ripercorre «uno spostamento caratteristico dell'inconscio, dall'interiorità all'uomo allo spazio esterno dove siamo piantati».⁴⁴ Riconoscere i sintomi dell'inconscio, in questo caso delle introiezioni percettive, per uscire dall'illusione di poter fotografare la realtà «indipendentemente dal processo percettivo-proiettivo con cui ci avviciniamo alle cose normalmente»: Celati vuole portare alla ribalta questo processo.

Per riconoscere tali percezioni bisogna *fare spazio*, «liberarsi da vecchi intralci che bloccano il pensiero». Come “si fa” lo spazio postmoderno? Quello in cui ci si libera del peso della ricerca d'avanguardia intesa come necessaria rottura. Eco fa spazio costruendone, creando mondi: questo è il nuovo possibile spazio postmoderno, la libertà di mettersi a costruire dei mondi. Celati fa spazio

⁴³ Ivi, p. 300.

⁴⁴ Ivi, p. 301.

liberandosi di tutte le costrizioni della ragione, che hanno fatto del mondo un luogo separato, una *res extensa* che è un vuoto in cui galleggia la *res cogitans*, per ritrovare il legame con uno spazio non più vuoto, attraverso il corpo comico o attraverso chi cammina assorbendo quel che incontra, con pari dignità per persone e cose.

IV.1.2 Gianni Celati o la parola-vento

Dicevamo che nel 1965 esce *Studi per "Gli annegati della baia blu"*, che sarebbe un frammento di romanzo che, «dal tono e dall'indescrivibile trama», diremmo sperimentale. È interessante notare che questa prova abbia anche un'aspirazione saggistica, infatti il racconto s'accompagna a un testo teorico, *Salvazione e silenzio dei significati*, che, attraverso il dispiegamento delle conoscenze filosofico-letterarie di Celati, vuole «fondare un discorso intorno all'arbitrarietà dei nostri gesti linguistici». ⁴⁵ Guido Davico Bonino, membro del Gruppo 63 e allora redattore Einaudi, gli consiglia di abbandonare questo scritto troppo arduo chiedendo se ha qualcos'altro da proporre per la collana «La ricerca letteraria» della casa editrice, diretta da Davico Bonino, Edoardo Sanguineti e Giorgio Manganelli. È questo l'inizio della storia editoriale di *Comiche* (di cui invia il primo stralcio nell'ottobre 1966) e dei rapporti con Einaudi, con cui inizia a collaborare attraverso traduzioni e schede di lettura, su testi che gli vengono sottoposti, in particolare dall'ambito della saggistica letteraria straniera. Ad esempio, al 1970 risale la scheda di lettura de *La Logique du sense* di Deleuze, un libro con cui «bisogna una volta o un'altra farci i conti», perché cerca di superare l'*impasse* in cui s'è incanalata la filosofia francese post-strutturalista, che partiva da una critica fondata del sapere occidentale d'ascendenza platonica per trasformarla però in teologia negativa; Deleuze auspica invece una riconquista della "superficie" da parte della filosofia, «una "maniera concreta e poetica di vivere" come quella degli stoici», o l'ascesa paradossale alla superficie di Alice. ⁴⁶ O ancora più tardi, nel 1979, Celati invierà una lettera direttamente a Giulio Einaudi consigliando caldamente la traduzione de *Lo Zen e l'arte della*

⁴⁵ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XVII.

⁴⁶ G. Celati, "La logica del senso", *Deleuze* (1970), in *Gianni Celati*, «Riga», cit., pp. 64-68: pp. 68, 64.

manutenzione della motocicletta di Pirsig, che ha avuto un enorme successo in America, «ed è forse l'unico libro che conosco che salta al di là dei problemi della controcultura per portarci su un piano moderno e postmoderno», perché l'arte della manutenzione della motocicletta (che si affianca all'arte del pensare filosofico) è un modo positivo per fare i conti con la tecnologia.⁴⁷ Il consiglio non sarà colto (e il libro sarà pubblicato solo nel 1991 da Adelphi riscuotendo grande successo anche in Italia) e nel frattempo i rapporti con Einaudi si sono deteriorati: già nel 1974 Celati manifesta la sua amarezza verso Davico Bonino e fa avere il suo *cahier de doléances* a Giulio Einaudi (dove si lamenta della scarsa paga per le sue traduzioni di Céline, per cui ha ricevuto «né più né meno che come l'ultimo traduttore dei vostri fregnacciosi strutturalisti francesi», e per l'esiguo supporto per i due romanzi finora pubblicati).⁴⁸ All'inizio degli anni Ottanta, Celati entrerà in contatto con la casa editrice Feltrinelli e con essa inizierà la pubblicazione della seconda stagione letteraria, nonché di nuovi lavori di traduzione. Ma torniamo al principio.

Lo spazio del corpo matto 1: la maschera della follia

Per farsi spazio nel campo della letteratura Celati ha risalito la strada del tempo fino a ritrovarsi a Grumb Street, la famosa strada londinese che all'inizio del Settecento era popolata dai pennaioli, scribacchini anonimi che creavano un mondo apocrifo ancora liberi dall'invenzione dell'«autore come sorgente umana e originale di parole».⁴⁹ Celati parla di questo contesto in un saggio su Swift – di cui all'inizio degli anni Sessanta aveva tradotto e fatto un'analisi di *A Tale of a Tub* – la cui opera è ricalcata sul modello di questa carta stampata, «almanacchi popolari, predizioni astrologiche, lettere pubbliche sui giornali, proposte di riforme politiche, trattati sulle nuove scoperte, manuali di buone maniere ecc.».⁵⁰ Swift era calato in questo mondo, da cui deriva la libertà perturbante dei suoi scritti in cui ricostruiva un *theatrum mundi* al cui centro c'è «quest'enigma

⁴⁷ G. Celati, "Lo zen e l'arte della manutenzione della motocicletta", Pirsig (1979), in Gianni Celati, «Riga», cit., p. 69.

⁴⁸ G. Celati, Archivio Einaudi, 8 maggio 1974; cit. in N. Palmieri, *Cronologia*, cit., p. XCVIII.

⁴⁹ G. Celati, *Swift, profetico trattato sull'epoca moderna*, in Id., *Narrative in fuga*, cit., pp. 277-296: p. 294.

⁵⁰ Ivi, p. 281.

nell'uomo che è la pazzia, che lo riduce a uno spettacolo di puri fatti corporei, tic, fetori, agitazioni, feci e urina – ecco l'uomo al suo terminal naturale». ⁵¹ La follia, anche attraverso altre influenze che vedremo, entra nei primi libri di Celati a creare un mondo di personaggi perseguitati che rendono il linguaggio la scena di continui *sketch* comici e che gli forniscono una maschera – Celati per *Comiche* parla di «maschera della degradazione» – che corrisponde alla licenza di libertà degli anonimi pennaioi. Belpoliti legge la necessità della maschera come una forma di *manierismo*, nell'accezione psichiatrica data da Ludwig Binswanger: un modo di sopperire alla mancanza dell'esserci, essere per la propria concretezza biografica – svincolando quello che per Celati è «il mito della compattezza dell'individuo, come entità autonoma, incapsulata in se stessa», ⁵² imposto dall'onnipresente principio di non-contraddizione occidentale. Il linguaggio del manierista, dice Binswanger, è un «parlar sui trampoli» che «esprime in forma bizzarra enormi pretese», ⁵³ cui ricondurremmo quell'effetto di letterarietà che nelle pagine di *Comiche* e *Guizzardi* emerge pur da una sintassi stravolta, priva di virgole (i respiri logici della frase) e piena di sgrammaticature. Come se i loro protagonisti parlassero una lingua di seconda grado, appresa leggendo le antologie scolastiche, su cui s'innesta la felice anarchia dell'«ecolalia schizofrenica», ⁵⁴ dell'onomatopea fumettistica e del neologismo, dell'anacoluto e dell'anastrofe.

Celati a sua volta parla di manierismo rispetto ai personaggi comici della letteratura che sono trascinati dalla loro maniera d'essere, da un «puro moto d'umore», marcando un'«incommensurabile distanza rispetto alle generalità o assunti con cui gli uomini si mettono d'accordo». ⁵⁵ Ne parla per spiegare la celebre risposta del *Bartleby* di Melville (da lui tradotto), «I would prefer not to», sottolineando quel *prefer* come frutto di un «richiamo prioritario», una necessità imposta dal proprio essere, cui in generale i personaggi comici si votano fedelmente e da cui emergono appunto i manierismi, i tic e le idiosincrasie. Se riprendiamo infatti l'analisi che Bachtin fa della funzione del furfante, del buffone

⁵¹ Ivi, pp. 290-291.

⁵² G. Celati, *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, cit., p. 120.

⁵³ L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata* (1956); cit. in M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XXXV.

⁵⁴ G. Celati, Lettera a I. Calvino, Archivio Einaudi; poi pubblicata su «la Repubblica», 03 ottobre 2008.

⁵⁵ G. Celati, *Introduzione a Bartleby lo scrivano*, in Id., *Narrative in fuga*, cit., pp. 11-38: p. 17.

e dello sciocco nel romanzo, in particolare nelle forme folcloriche che si sviluppano nella letteratura medievale, dice: «sono attori della vita, la loro esistenza coincide col loro ruolo, e fuori di questo ruolo essi non esistono».⁵⁶ Sono maschere legate al cronotopo della piazza popolare e al palcoscenico teatrale che godono dell'estraneità alla vita e dell'immunità della parola. Esse «danno il diritto di non capire, di confondere, di scimmiettare, di iperbolizzare la vita; il diritto di parlare parodiando, di non essere letterale, di non essere se stesso; [...] il diritto di rendere pubblica la vita con tutti i suoi segreti più intimi».⁵⁷

Comiche esce infine nel 1971 e viene salutato dalla critica come un testo che apre una nuova stagione letteraria, posteriore al dissolvimento del Gruppo 63.⁵⁸ All'origine del libro ci sono voci che escono dai manicomi, un periodo di degenza in isolamento e un certo modo di usare le parole in testa. Durante l'inverno 1963-1964, racconta Celati: «un amico che lavorava in un ospedale psichiatrico mi portava da leggere delle cose scritte dai matti», rimane colpito in particolare da *L'organo mazziniano dell'ospedale psichiatrico di Pesaro*, «un giornale redatto da un anziano ricoverato, scritto su fogli protocollo, in splendida calligrafia, con brani autobiografici, cronache del manicomio, deliri di persecuzione, perfino sonetti con una metrica perfetta».⁵⁹ L'interesse per le scritture manicomiali nasce l'anno precedente mentre frequenta ancora l'università – quando legge i testi di Freud e prova a tradurre alcuni scritti di Adolf Wölfli, pittore internato in manicomio per trentacinque anni –⁶⁰ e si ripercuoterà, come visto, nelle riflessioni di *Finzioni occidentali*. Negli scritti del ricoverato di Pesaro, Celati ritrova il modello formale della malattia psichica, «i suoi strani aggettivi, e quei sintomi di

⁵⁶ M. Bachtin, *Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poetike* (1937-1938), in Id., *Voprosy literatury i estetiki* (1975); trad. it. *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, cit., pp. 231-405: p. 306.

⁵⁷ Ivi, pp. 309-310.

⁵⁸ Cfr. M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 246, dove fa riferimento ai critici Angelo Guglielmi, Giuliano Gramigna, Walter Pedullà. In particolare G. Gramigna, *Fra Beckett e Pinocchio*, «Il Giorno», 17 ottobre 1973 (ora in *Gianni Celati*, «Riga», cit., pp. 314-315): «Angelo Guglielmi, nel suo recente *La letteratura del risparmio*, ha assegnato al primo libro di Celati, con felice intuizione, un valore traente, di esempio per l'apertura di una nuova fase della nostra narrativa: vedendovi una prova di quel comico “che si lascia fruire non in un rapporto di intesa intellettuale ma di partecipazione fisica”».

⁵⁹ G. Celati, *Memoria su certe letture*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 96-106: p. 99 (il riferimento a *L'organo mazziniano* è in N. Palmieri, *Cronologia*, cit., p. LXXXV).

⁶⁰ Cfr. N. Palmieri, *Cronologia*, cit., p. LXXXIV.

persecuzione che trapelavano da ogni sua frase». ⁶¹ Sono queste le sonorità che gli riverberano in testa quando, isolato in casa per quaranta giorni a causa d'un epatite virale contratta in caserma (l'anno precedente), un pomeriggio si mette a scrivere di getto, con la stessa sintassi del ricoverato, come a essersi messo nei panni dell'altro, in uno stato che non aveva niente a che vedere con la "psicologia", semmai con l'abbandono o «sonno a occhi aperti, dimenticando il mio stato d'esistenza». ⁶² Per anni, fino alla pubblicazione del libro, ha continuato a cercare quella sonorità e questo stato senza veramente ritrovarlo, ma con la ferma convinzione/ossessione che «quando si scrive dimenticando del tutto se stessi si va in un viaggio forse simile a quello degli sciamani, dove si sentono voci che portano notizie, comandi, suggerimenti, o anche parole che non conosciamo e che dopo scopriamo esistono davvero». ⁶³

Comiche è il quaderno dei deliri di Aloysio (ma anche Otero, Aliosto o Condoricò. Ha tanti nomi, e d'altronde anche lui soffre della mancanza ontologica del manierista di Binswanger e «la sua identità nominale non è altro che una pura marca linguistica»), ⁶⁴ da cui emerge un'esilissima, incerta trama. Tre maestri elementari – e altri: villeggianti, giardinieri, un Guardiano Notturmo e il fantomatico Fantini persecutore – tormentano Aloysio affinché legga l'antologia o sposi Lavinia Ricci, la direttrice della casa di cartone (scuola, pensione estiva o manicomio), o gli venga fatta presente una qualsiasi (folle) reprimenda. Tale esile filo viene mosso dai moventi del sesso e della *bagarre*. Il primo – presentissimo anche nei due romanzi a venire – è ricondotto da Belpoliti alla matrice manieristica della scrittura di Celati, per cui allusioni e gesti sessuali sarebbero forme di «“infantilizzazione” e “animalizzazione” dei personaggi», quindi «affettazione, mascheramenti, giochi, simili a quelli che Binswanger definisce la “parata della ruota del pavone”». ⁶⁵ Significativo che la prima stesura del libro

⁶¹ G. Celati, *Memoria su certe letture*, cit., pp. 99-100.

⁶² Ivi, p. 100.

⁶³ Ivi, pp. 100-101.

⁶⁴ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XXVII.

⁶⁵ Ivi, p. XXXVI.

conteneva molti più «passaggi sessualmente scabrosi» fatti espurgare da Calvino a forte discapito, a detta di Celati, del libro.⁶⁶

Poi: «Tutto quello che scrivo lo faccio con la voglia di correr dietro o preparare la *bagarre*», scrive Celati in una lettera a Calvino dove polemizzava contro la lettura che questi aveva dato di *Comiche*.⁶⁷ La *bagarre* è uno dei due poli della gamma del comico corporeo, all'altro c'è la *gag*: se questa tende alla ripetizione d'un gesto ossessivo, quella è tesa alla massima estroversione, allo «scoppio di tutti i gesti possibili in un unico spazio».⁶⁸ È dall'amore per la *slapstick comedy* (i film di Stan Laurel & Oliver Hardy, di Buster Keaton e dei Marx Brothers) che nasce l'interesse per la *bagarre*. «Si può far in modo da produrre per iscritto l'effetto di una smorfia di Stan Laurel?».⁶⁹ Questo l'obiettivo di *Comiche*: trasformare i tic mimici in «tic verbali leggibili solo nella loro forma recitata». Dal gesto alla recitazione, attraverso una «lingua che si sente nell'orecchio come la voce di un fantasma dell'aldilà»: testo come «archeologia del parlato», un parlato arcano perché non si parla con nessuno, se non «quando si va in vacca o si impazzisce». Per questo tale lingua non ha niente a che vedere con l'infantilismo di Klee di cui parla Calvino («Un mondo da disegno infantile in cui appare e scompare un aeroplano parlante e bombardante»),⁷⁰ che a Celati dà sui nervi, per le stesse complementari ragioni che lo portano ad appassionarsi ad Alice e agli scrittori di letteratura per l'infanzia. L'infantilismo «presuppone l'infanzia come zoo separato»,⁷¹ mentre gli «scrittori per l'infanzia sono tanto adattati alla lingua da riuscire anche ad imitarne le carenze», cioè una lingua che svincola dal «mondo cartaceo-paranoico-verbodelirante» (espressione che sembra quasi un calco tratto dall'*Anti-Edipe*, che però è ancora a venire), al di fuori della “dialettika” fra norma e trasgressione linguistica. Una lingua che trova i suoi accenti disinnescando la ragione grammaticale (spostando a piacimento

⁶⁶ G. Celati, *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, cit., p. 116.

⁶⁷ G. Celati, Lettera a I. Calvino (1971), pubblicata poi su «la Repubblica», 03 ottobre 2008.

⁶⁸ G. Celati, *Il corpo comico nello spazio*, cit., p. 185.

⁶⁹ G. Celati, Lettera a I. Calvino, «la Repubblica», 03 ottobre 2008 (così per le citazioni che seguono fino a prossima indicazione).

⁷⁰ Cit. in M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XVIII.

⁷¹ G. Celati, Lettera a I. Calvino, «la Repubblica», 03 ottobre 2008 (così fino a prossima indicazione).

componenti della frase, inserendo congiunzioni e locuzioni arbitrarie),⁷² combattendo così la necrosi della pagina scritta – questa la prima *bagarre* – per farsi spettacolo, spingere alla recitazione: questi libri vanno letti ad alta voce, così li pensava Celati e così faceva col suo *Guizzardi*, leggendolo agli amici nel felice periodo della sua composizione.⁷³

Le avventure di Guizzardi escono nel 1972, vi si trovano ancora le tracce del ricoverato che aveva ispirato *Comiche* – malato anche Guizzardi – ma innestate in una sintassi che riprende l’oralità materna, del suo adattamento all’italiano, «una nenia con sottili modulazioni melodiche. Ecco perché non c’è una virgola nelle frasi, perché vanno lette come una nenia continuamente modulata».⁷⁴ Anche in questo libro non v’è alcuna indicazione topografica, l’ambientazione fa riferimento a luoghi generici – casa, polizia, ospedale – ma non fluttuanti come nel caso di *Comiche*. Ancora una volta il personaggio-narratore della propria storia, Guizzardi detto Danci, per quanto stavolta segnato da una denominazione stabile, non ha identità canonica, se non quella d’una maschera asinina. Guizzardi vuol diventare rappresentante estero, e si fa dare lezioni di lingue straniere dalla signorina Frizzi, alla quale si presenta ogni giorno con un mazzo di fiori, fino alla prima *bagarre*, il pestaggio tragicomico della madre, che «prende a farmi pesare un po’ troppo l’invito: “Devi lavorare Danci!”».⁷⁵ Colpita con un vaso in testa, lei reagisce ululando e «alzandosi sottane a mostrare posti del tutto segreti che forse lei nell’ottusità profonda dell’ignoranza credeva anelassi di vedere»,⁷⁶ cui Guizzardi risponde con dei calci. Perso l’appuntamento quotidiano con la signorina Frizzi, «io in smarrimento doloroso ho ritenuto averla dispiaciuta al punto di non potermi ripresentare con fiori né senza fiori ai suoi occhi. Quindi dover partire dalla città della mia giovinezza abbandonando l’una e l’altra verso

⁷² Spostamento: «Si scorge una lucina come candela che brilla nelle tenebre col suo alone intorno alla fiamma. Lontana, però molto lontana sembrava essere in un bosco di querce *come*». G. Celati, *Comiche* (1971), Quodlibet, Macerata, 2012, p. 32. Arbitrarietà: «Il Cavazzuti bisbigliava: - guardala quella. Il Fioravanti anche: questa sì che ha una bella pancia. Il Campagnoli invece diceva: - io non vedo niente. *Poiché* nel corridoio tra l’altro giungevano vari: - tling tling tling. *In forma di campanelli che suonino piano mossi dal vento con leggerezza*». Ivi, p. 33 (corsivi nostri).

⁷³ Cfr. G. Celati, *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, cit., p. 117.

⁷⁴ Ivi, pp. 116-117.

⁷⁵ G. Celati, *Le avventure di Guizzardi* (1972), in Id., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 173-312: p. 177.

⁷⁶ *Ibidem*.

avventure che ancora non sapevo quanto spiacevoli potessero sembrarmi». ⁷⁷ Ha inizio così una catena di peregrinazioni, che portano Danci a incontri sempre sfortunati e situazioni dalle quali puntualmente scapperà in maniera rocambolesca. Sebbene l'accento all'abbandono della giovinezza sia il presupposto d'ogni romanzo di formazione, qui non c'è alcuna evoluzione, tanto che al capo delle avventure, sproloquiando su di sé, Danci conclude: «Prima chiestomi io chi fosse mai stato a volere il mio male perpetuo poi rispostomi che non lo sapevo ho raggiunto una panchina riparata dietro un albero». ⁷⁸

Rispetto a *Comiche*, meno fluttuante ci pare, non tanto la sintassi, quanto l'enunciazione. Restano le anomalie interne, se non accentuate – con omissione di congiunzioni, preposizioni o articoli, pleonasmii, uso arbitrario di verbi e locuzioni –, ⁷⁹ ma s'innestano in un'esposizione più lineare: da periodo a periodo, i salti logici di Danci sono meno pindarici di quelli d'Aloysio, a creare concluse scenette comiche scandite dalla divisione in capitoli. Il libro è infatti scritto a episodi, secondo il modello di sviluppo che si trova in *Pinocchio*, «dove a ogni capitolo si riparte e può succedere di tutto». ⁸⁰ Modello anche figlio del metodo di scrittura adottato da Celati che in questo periodo frequentava assiduamente Freud: la notte segnava i sogni in un taccuino a fianco al letto che poi si riversavano nelle pagine del libro, una al giorno. Questo rituale era per Celati una cura agli stati malinconici, che culminava nelle letture agli amici, «come in un teatrino», cosicché *Guizzardii* è stato il primo esperimento di terapia narrativa: «un libro di espurgazione delle malinconie attraverso il riso, come insegna Rabelais». ⁸¹

⁷⁷ Ivi, p. 179.

⁷⁸ Ivi, p. 312.

⁷⁹ Per l'omissione o l'aggiunta di congiunzioni e preposizioni: «Invece dopo è successo mi hanno per sbaglio non so più come vestito da infermiere [...]. Che allora io nella vana speranza rivedere solo un attimo putacaso la signorina Frizzi alias Tofanetto accettavo senza discutere né proteste l'investitura» ivi, p. 239; per l'anarchica *consecutio temporum*: «Ciò invece si è dimostrato non possibile alla resa dei conti in quanto la strana Tofanetto quando mi scorge di lontano che la cercavo si è data a correre come se estremamente indaffarata» ivi, p. 243; per locuzioni e pleonasmii: «Tant'è poi come dico non ci riuscivo a trattenermi il solletico di seguirlo codesto ignoto spiare le sue mosse ladresche» *ibidem*.

⁸⁰ G. Celati, *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, cit., p. 116.

⁸¹ Ivi, p. 117.

Lo spazio del corpo matto 2: la famiglia e l'amore

Nei successivi due romanzi si inizia a fare maggiore spazio la presenza del narratore, che guarda se stesso a distanza e racconta. La comicità rimane ed emerge ancora dal linguaggio e dalle scene grottesche, ma si affianca alla nuova necessità di *farsi delle storie*, nel primo inerenti alla famiglia e nel secondo all'amore.

La banda dei sospiri, uscito nel 1976, è – come recita il sottotitolo presente a partire dall'edizione Feltrinelli del 1989 – un *romanzo d'infanzia*, infatti pur mantenendo la narrazione alla prima persona e un contesto familiare delirante, vi è questa fondamentale differenza rispetto ai primi due: la voce narrante non è patologica, ma infantile, ed è questo che gli permette di mantenere la propria estraneità (il proprio *disambientamento* si sarebbe detto nello stesso anno nelle lezioni universitarie). Infatti, per quanto il racconto sia scritto a partire dalla distanza temporale del protagonista ormai adulto – distanza che non c'è né in *Comiche* né in *Guizzardi* (pur scritto all'imperfetto, salvo intemperanze verbali) – la narrazione segue gli accenti della lingua infantile propria del tempo del racconto, quella di «pure carenze», come scriveva nella lettera a Calvino. Celati ne aveva fatto esperienza anni prima, quando subito dopo la laurea aveva iniziato a lavorare in una scuola media di campagna (lavoro che dovrà presto lasciare causa quell'epatite virale nella cui degenza aveva iniziato a covare *Comiche*): «I ragazzini scrivevano il loro italiano, il loro abile (perché frutto di una esperienza ormai secolare) adattamento all' italiano, con una capacità di ironia e di tensione che mi sbalordivano; altroché infantilismo; i loro equivoci erano, voluti o no, dei capolavori di contestazione».⁸²

Vi è comunque una maggiore convenzionalità formale rispetto a *Comiche* e *Guizzardi* – a cominciare dal ripristino delle virgole – garantita dalla rievocazione retrospettiva e dal fatto che Garibaldi, la voce protagonista, non parli di sé ma dello “spettacolo” messo su dalla sua famiglia sgangherata: il padre Federico Barbarossa, così chiamato dai due fratelli «per la furia scatenata di tutto distruggere e saccheggiare quando gli venivano i cinque minuti»; il fratello soprannominatosi Michele Strogoff, «come il Michele Strogoff corriere dello zar

⁸² G. Celati, Lettera a I. Calvino, in «la Repubblica», 03 ottobre 2008.

del celebre romanzo», moderno don Chisciotte che ha sostituito i romanzi d'avventura ai poemi cavallereschi; e la madre sarta, che lavora in casa e il cui laboratorio, con le clienti semisvestite e la giovane collaboratrice Veronica Lake, è il centro gravitazionale dei turbamenti erotici di tutti i membri maschili della famiglia.⁸³

«Quando il libro è uscito – scrive Celati – molti l'hanno preso per memorie familiari. No, questo è un mondo immaginario come l'aldilà di Dante».⁸⁴ Ciononostante la storia sgorga effettivamente dai ricordi personali dell'atmosfera di famiglia, d'altronde questa «è il punto di fuga o di scatenamento della fuga: quella è l'origine di tutto, si capisce».⁸⁵ Il padre Antonio, usciere di banca, col suo carattere intemperante (che è la causa dei vari trasferimenti della famiglia, da Ferrara a Trapani, poi Belluno, di nuovo Ferrara e infine Bologna), ma anche grande amante autodidatta di Dante e Ariosto, e tutta la «tribù di sbraitoni» composta dai suoi fratelli e dal padre, tutti muratori; la madre sarta – di cui Celati celebrerà più tardi il gusto e la perizia artigianale (in *Selve d'amore*, 2013) – che cercava di placare gli alterchi familiari; il fratello Gabriele, che aizzava le ire paterne discutendone le preferenze letterarie, da amante di D'annunzio, di storie sentimentali e d'avventura, e in giovinezza aspirante scrittore della famiglia (Celati lo inserirà molti anni dopo, con lo pseudonimo di Gabriele Latemar con cui aveva già pubblicato un libro nel 1975, *Moresca*, nella raccolta di racconti *Narratori delle riserve*);⁸⁶ e poi Gianni piccolo, che alla letteratura allora pensava ben poco e desiderava diventare come Fausto Coppi («C'era la moda a quei tempi che si andava in bicicletta, e io in bicicletta ero fortissimo a pedalare anche senza mani e con un piede per aria che saluta la gente»)⁸⁷ È trovandosi a soggiornare, nel 1971, in un paesino degli Stati Uniti e in una casa piena di gente che parlava altre lingue, che gli è venuta la voglia di rievocare questo sfondo, «così lontano da

⁸³ G. Celati, *La banda dei sospiri* (1976), in Id., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 313-500: pp. 319, 315.

⁸⁴ G. Celati sul retro di copertina dell'edizione «Universale Economica» Feltrinelli del 1998; cit. in N. Palmieri, *Notizie sui testi*, in G. Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 1725-1788: p. 1740.

⁸⁵ G. Celati, *Per la pubblicazione basca di Parlamenti buffi* (2006), cit., p. 93.

⁸⁶ G. Latemar, *Sepolti vivi*, in G. Celati (a cura di), *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano, 1992, pp. 160-168.

⁸⁷ G. Celati, *La banda dei sospiri*, cit., p. 329. Il quadro familiare è ricostruito in N. Palmieri, *Cronologia*, cit., pp. LXXVI-LXXX.

essere ormai soltanto un mondo immaginario», e soprattutto «i suoni della parlata familiare in cui sono cresciuto».⁸⁸

La famiglia è il centro del romanzo, in quanto tema, condizionamento e sintomo:

La famiglia è un po' come la malavita, con i suoi capi tirannici, le sue omertà, rivalità, gruppi chiusi. È un luogo concentrazionario come il manicomio, la fabbrica, la prigione, il servizio militare. La famiglia è poi un teatro. È come uno spettacolo di varietà fatto di tanti numeri fissi secondo le specialità degli attori. [...] I vari numeri si ripetono uguali per anni e anni, finché la compagnia si scioglie.⁸⁹

Tema per eccellenza del romanzo borghese, viene qui destrutturato, riportato alle matrici della «casualità» e «ripetitività quotidiana», di cui il racconto è «un'indiscrezione locale, una violazione d'omertà», a cui è negata una ricomposizione tragica o consolatoria.⁹⁰ L'universo concentrazionario della famiglia – inteso come istituzione al pari delle altre, come le descrive Foucault in *Surveiller et punir* – viene deterritorializzato dall'inquadramento canonico del romanzo borghese, che ne fa una funzione della Storia, per calarlo nella *fantasticazione*, nel filone dei romanzi d'avventura. Celati pensa infatti ancora a *Pinocchio* ma anche a *Tom Sawyer*.⁹¹ La comicità del romanzo nasce da questa trasposizione e dalla teatralizzazione delle idiosincrasie familiari che, ancora una volta, si realizza nel linguaggio. Linguaggio come bacino, o corpo matto, dove

⁸⁸ G. Celati, retro di copertina dell'edizione Feltrinelli, Milano, 1998; cit. in N. Palmieri, *Notizie sui testi*, cit., p. 1740.

⁸⁹ G. Celati, retro di copertina dell'edizione Einaudi, Torino, 1976; cit. in N. Palmieri, *Notizie sui testi*, cit., p. 1739.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Il riferimento a *Pinocchio* è ancora nel retro di copertina dell'edizione 1998, quella a *Tom Sawyer* in una lettera a Davico Bonino del gennaio 1974 dove annuncia «un romanzo quasi finito, una storia di infanzia, si dice, che spero assomigli molto a *Tom Sawyer*, e molto anche ad altre cose». Cit. in N. Palmieri, *Notizie sui testi*, cit., p. 1740.

Mark Twain interessa Celati perché, nella seconda metà del XIX secolo, attraverso le figure complementari di Tom e di Huckleberry Finn, è riuscito a rendere la contrapposizione di chi è dentro e fuori dalla famiglia: Tom fugge, ma sentendo il senso della colpa e del peccato perché una famiglia ce l'ha, e vive le sue avventure come una finzione, a riprodurre quelle lette nei romanzi (così come le grandi esplorazioni del *West* sono diventate, già a quest'altezza storica, una narrazione dell'immaginario americano); Huck, che una famiglia non ce l'ha, vive le sue avventure senza scrupoli e senza fare alcuna distinzione fra vero e falso. Twain inoltre scrive in una lingua che abolisce ogni ricercatezza formale, inventando così l'americano scritto. Cfr. G. Celati, *Mark Twain e l'invenzione dell'americano*, in Id., *Narrative in fuga*, cit., pp. 39-56: pp. 40-44.

precipita ancora l'onomatopea del fumetto, una sintassi che fa saltare la *consecutio temporum*, una comicità che sgorga da un eccesso di letterarietà.⁹²

La scissione retrospettiva di Garibaldi in narratore e personaggio ci fa scivolare verso la medesima struttura narrativa del romanzo successivo, la cui storia è più dichiaratamente autobiografica.

Sbarchiamo quindi al *Lunario del paradiso*, in cui Giovanni – che in terra tedesca diventa Ciofanni – mantiene la maschera comica dei predecessori ma apre anche un'altra strada, verso «la sentimentalità come dilatazione del quotidiano, riscoperta del piacere di raccontare storie e di “farsi” delle storie nella propria vita».⁹³ Il libro risente inoltre delle peculiarità del suo contesto di nascita, essendo il suo linguaggio strettamente connesso a quello proliferante negli anni di Radio Alice, confluito in una «scrittura falso-ingenua, lirico-sentimentale» di cui c'è già testimonianza in *Alice disambientata* e che sarà modello delle opere d'esordio degli autori della generazione successiva che tratteremo.⁹⁴

Il *Lunario* di Giovanni, ragazzo alle soglie dell'età adulta, ripercorre la storia autobiografica dell'autore di un «pellegrinaggio d'amore» in Germania, un viaggio pagato grazie a una colletta degli amici per dare seguito a «un colpo di fulmine secco» caduto durante un campeggio a Marina di Ravenna nel 1958.⁹⁵ Dopo una serie di stravaganti avventure – il cui effetto comico si iscrive ancora nella corporalità, «in una colluttazione continua con un mondo in cui anche gli oggetti, gli spigoli, le porte, magari una pompa da bicicletta si ergono in entità malvage, persecutorie irridenti» –⁹⁶ e un corteggiamento estenuante, quasi sul punto di sposarsi, la storia prende una piega tale che Giovanni/Gianni decide di

⁹² Cfr. M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XXXI-XXXII. Il riferimento alla *consecutio temporum* è di G. Gramigna, *Un comico oltranzismo. Qualità comica di Gianni Celati*, «Il Giorno», 3 novembre 1976; e di eccesso di letterarietà parlano, per le prime opere di Celati, Gramigna, *ivi*, e A. Guglielmi, *Perché la comicità è passata di moda?*, «Paese Sera», 17 ottobre 1975.

⁹³ Così si legge nella quarta di copertina dell'ultima edizione del *Lunario* (1996); cit. in M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XLI.

⁹⁴ Cfr. M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 269.

⁹⁵ La prima citazione è tratta dalla quarta di copertina della prima edizione del *Lunario del paradiso*, Einaudi, Torino, 1978; cit. in N. Palmieri, *Notizie sui testi*, cit., p. 1744. La seconda è estrapolata dal testo *Lunario del paradiso* (1978), Feltrinelli, Milano, 1996, p. 16.

⁹⁶ G. Gramigna, *Serio, serissimo del tutto comico*, «Il Giorno», 5 dicembre 1978; ora in *Gianni Celati*, «Riga», cit., pp. 314-315: p. 314.

salire su un treno, tornare in Italia e iscriversi all'università di Bologna.⁹⁷ Nel romanzo in realtà Giovanni parte dopo aver già assaggiato le lezioni universitarie, che ricorda nel terzo capitolo come «un mortorio di recite da restar stroncati di noia», dove i professori riassumono i libri che hanno scritto in cui «la letteratura, Dante, Petrarca e tutto quanto, era solo un traffico di parole bolse per diventare professori in cattedra».⁹⁸

Storia raccontata vent'anni più tardi, in *Lunario* lo sdoppiamento fra il soggetto dell'enunciato e quello dell'enunciazione fa sentire maggiormente la presenza di quest'ultimo rispetto alla *Banda*, inserendo nella narrazione molti commenti metanarrativi, didascalici del racconto autobiografico.⁹⁹ Il *décalage* enunciativo assume su di sé il senso della narrazione, che non riposa nell'interpretazione retrospettiva ma nel gusto stesso di raccontarsi delle storie. Infatti se l'ultimo capitolo si apre così: «Comincio a raccontarmi questa storia per capire cos'è successo», di quel che accade si possono dare sempre molteplici interpretazioni, dunque la comprensione non è tanto negata quanto svuotata di senso. Perciò così zittisce Giovanni la «vocina che vorrebbe fare il vaglio critico delle mie avventure»: «Dateci un taglio con la vostra solfa boriosa! Tutto succede come succede, e il resto non conta un fico; la vita è una cosa che succede, non si sa cosa sia, è soltanto uno stato della mente».¹⁰⁰ Giuliano Gramigna sottolinea il parallelismo fra il racconto della storia d'amore e il desiderio di farsi delle storie, per dire che «il “farsi delle storie” è il farsi il godimento».¹⁰¹ D'altronde questo è il sottinteso del patto che permette a Giovanni di partire, un viaggio d'amore per un racconto, perché gli amici che avevano fatto la colletta avevano detto «va bene, va bene, ma dopo però ci racconti le tue avventure così godiamo anche noi».¹⁰²

In una delle lettere del già citato *Chiodo in testa* c'è una conferenza fatta da due «ministri della lingua» che spiegano come per non fare errori nel parlare

⁹⁷ Cfr. N. Palmieri, *Cronologia*, cit., p. LXXXII.

⁹⁸ G. Celati, *Lunario del paradiso*, cit., pp. 16-17.

⁹⁹ «E questa che vi racconto è la storia della prima volta che sono andato all'estero». Ivi, p. 11; «Sto cercando di farmi tornare in mente le cose, che tornano fuori a poco a poco. La macchina da scrivere va avanti da sola con la musica dei tasti, e adesso qui nella notte mi torna in mente la mia giovinezza. Voi che ascoltate, poi vedrete come succedono tanti fatti che hanno cambiato l'anda del racconto e anche quella del raccontatore». Ivi, pp. 13-14; «E così va avanti quello che vengo a raccontarvi». Ivi, p. 19.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 218, 219, 220.

¹⁰¹ G. Gramigna, *Serio, serissimo del tutto comico*, cit., p. 315.

¹⁰² C. Celati, *Lunario del paradiso*, cit., p. 18.

«bisogna mettersi in bocca un morso come quello dei cavalli», al che arriva Giovannina, che nuda e sonnambula, si mette a consegnare «dei libriccini che si chiamavano lunari del paradiso», alla cui vista i ministri della lingua s'infuriano.¹⁰³ Dunque, nella prima occorrenza dell'espressione che darà il titolo al romanzo, essa è associata sia a una visione erotica che alla libertà linguistica contro i pedanti, e abbiamo già notato come questi due aspetti siano connessi sin da *Comiche*. Altra premessa al *Lunario* è racchiusa in *Alice disambientata*:

Innamorarsi è come cadere in un romanzo o in una favola. Si segue una figura con il valore ipotetico delle finzioni. Le finzioni, i romanzi, le favole non li leggiamo per il loro valore di verità, ma per il loro valore ipotetico: come ipotesi su certi valori che andiamo cercando o che stiamo aspettando di trovare nel mondo. Tutto il movimento realizzato dall'innamoramento viene di lì: [...] si segue una figura che non si sa dove vada. Può succedere di tutto e non ci si stupisce di niente, come Alice. È un partire su linee di fuga senza più chiedersi che senso ha l'avvenimento. Allora sì c'è il disambientamento perpetuo come movimento positivo.¹⁰⁴

Il *Lunario* ha conosciuto due sostanziali riscritture, successive alla prima pubblicazione. La prima versione è stata stesa in due mesi totali, l'agosto del 1977 e ribattuta a macchina nella primavera del '78, seguendo un particolare rituale che già apre ai modi (e ai temi) della produzione degli anni Ottanta. Celati racconta: «quando l'ho scritto abitavo da solo in una casa che mi era stata prestata (a Bologna) e andavo a camminare tutto il giorno per stancarmi il più possibile. Perché quando si è stanchi si è come un po' ubriachi e le fantasie vengono fuori più facilmente. Così di sera mi davvo un'ora per scrivere, solo un'ora, e tutto veniva fuori senza sforzo».¹⁰⁵ Abitudine che trova specchio nel romanzo, dove Giovanni, «camminatore solitario con l'ululo in gola», cammina «per dare aria ai pensieri».¹⁰⁶ Celati dice anche che questa prima stesura era stata fatta seguendo il ritmo sincopato del jazz (infatti nella quarta di copertina del 1978: «Una sequenza di avventure senza sosta, con un ritmo jazzistico libero, che ricorda i canoni del

¹⁰³ G. Celati, *Il chiodo in testa* (1974), in G. Celati, C. Gajani, *Animazioni e incantamenti*, cit., pp. 5-166: p. 152 (a far risaltare quest'occorrenza è N. Palmieri, *Notizie sui testi*, cit., pp. 1744-1745).

¹⁰⁴ Gruppo A/Dams, *Alice disambientata*, cit., p. 101.

¹⁰⁵ G. Celati, *Riscrivere, riraccontare, tradurre* (2007), in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 107-113: p. 109.

¹⁰⁶ G. Celati, *Lunario del paradiso*, cit., pp. 26, 95.

free jazz») ¹⁰⁷ che però, nella percezione di quindici anni dopo – riletto per la pubblicazione di *Parlamenti buffi* (1989) –, spesso non teneva; l’ha dunque rimaneggiata. Ma anche questa versione risultava insoddisfacente a una terza lettura, quella in occasione dell’edizione tascabile del 1996, cui è seguita una riscrittura più sistematica e l’agglomerazione di parti precedentemente scartate (ed è da questa edizione che citiamo). Quel che ci interessa far emergere da queste riscritture è che nell’ultima si riprendono le modalità ritmiche della prima versione e il linguaggio si arricchisce di voci d’un *argot* che trae sia dalla tradizione letteraria (in particolare Folengo) che dal dialetto, e che erano parte d’un vocabolario acquisito per permettersi di tradurre Céline. ¹⁰⁸

Nel 1989 Celati pubblicherà il volume *Parlamenti buffi*, in cui racchiude la trilogia comica che comprende *Guizzardi*, *La banda dei sospiri* e il *Lunario*, escludendo *Comiche*, definendo, nota Belpoliti, uno spostamento d’asse all’interno della propria attività passata, ¹⁰⁹ a privilegiare – come si legge nell’edizione – «racconti epici e giullareschi in lode del gusto di “far parlamenti”, ossia d’un parlare che sia già in sé un favolare». ¹¹⁰ Ci incamminiamo così verso le opere degli anni Ottanta, dove Celati muove dall’idea che la conversazione sia «la culla delle nostre capacità narrative». ¹¹¹

Lo spazio delle apparenze

Calvino, in un articolo del 1985 ¹¹² dedicato a Celati – quando i loro rapporti si erano già raffreddati –, definisce come «rovesciamento dall’interno sull’esterno» il movimento proprio del decennio in corso, che Celati è riuscito tempestivamente

¹⁰⁷ Cit. in N. Palmieri, *Notizie sui testi*, cit., p. 1744.

¹⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 1749. O, più estesamente, Celati racconta a Palmieri che rispetto all’argot parigino usato da Céline: «In italiano non esisteva niente del genere, e allora mi sono messo a studiare il gergo degli ambulanti, quelli delle prigioni, della prostituzione: poi frugando nelle biblioteche ho scoperto quel modo di parlare che spesso appare nelle commedie cinquecentesche chiamato “furbesco” (vedi ad esempio la commedia *Il Candelaio* di Giordano Bruno). Ho consumato più o meno dieci anni della mia vita facendo queste ricerche per tradurre Céline». N. Palmieri, *Cronologia*, cit., p. CV.

¹⁰⁹ Cfr. M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull’abisso*, cit., p. XLII.

¹¹⁰ Cit. in N. Palmieri, *Notizie sui testi*, cit., p. 1746.

¹¹¹ G. Celati, *Narrare come attività pratica*, cit., p. 28.

¹¹² I. Calvino, *Da Buster Keaton a Peter Handke*, «L’Espresso», 30 giugno 1985; ora in «*Ali Babà*», cit., pp. 310-311.

a cogliere. Ma non è in fondo questo il movimento che ha sempre cercato di seguire? Per quanto il “mondo esterno” sia il fulcro delle opere degli anni Ottanta, «esteriorizzare l’esistenza», per usare l’espressione di Bachtin,¹¹³ era proprio la funzione delle maschere comiche da lui adottate: esternare, cioè, linguisticamente i miasmi che frullano nell’animo umano, senza cadere in un’interpretazione dell’interiorità, senza mai forse credere nell’interiorità, almeno quella intesa come segreto da portare a galla, che muove il *pianto delle scavatrici* (non per la civiltà perduta, ma) nei tentativi disperati di scavo del profondo. Celati al contrario credeva nelle finzioni che ciascuno si costruisce – questo il senso di farsi delle storie nella propria vita e questo l’insegnamento che verrà in principio colto dai giovani scrittori.

Solo che, all’inizio degli anni Ottanta, Celati è preso dagli scoramenti, dall’«umor malinconico nero, che conosco benissimo, posso farvi una conferenza», per dirla con Ciofanni (la “conferenza” l’aveva già fatta nel 1975: *dai giganti buffoni alla coscienza infelice*).¹¹⁴ Al punto di voler mettere da parte la letteratura, finora anche terapia curativa, per declinare la necessità d’uscire fuori da sé in senso letterale: prima ancora di conoscere Ghirri, alla fine del 1981, inizia a peregrinare – insieme a Luciano Capelli, un “aliciano” – per la pianura padana. Probabilmente un’altra terapia, un diverso esercizio d’equilibrio per trovare il proprio modo di stare al mondo, cercando sempre di riportare la profondità alla superficie, proiettata ora nelle lunghe pianure emiliane. Belpoliti lo definisce un *Wanderer* in questa fase, «il viaggiatore romantico, che si muove senza meta e senza itinerario fisso».¹¹⁵ Poi arriva la chiamata di Luigi Ghirri che gli chiede se volesse collaborare con lui e il suo gruppo di fotografi, per provare a descrivere il nuovo paesaggio italiano. Da qui Celati inizierà a riempire taccuini con le osservazioni che confluiranno in *Verso la foce* – testo per il libro collettivo dal titolo goethiano *Viaggio in Italia* (1984)¹¹⁶ promosso da Ghirri, poi ampliato e

¹¹³ M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo*, cit., p. 306.

¹¹⁴ G. Celati, *Lunario del paradiso*, cit., p. 73.

¹¹⁵ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull’abisso*, cit., p. XLII.

¹¹⁶ Ricordando l’esperienza dietro questo libro, Celati scrive del titolo: «riferito al libro di Goethe e al tradizionale tour nelle nostre regioni, con quel cenno di convenzionalità a cui Ghirri mirava, perché, diceva: “Ci sono dappertutto alfabeti disponibili, si tratta di usarli senza disprezzare niente”. Dunque il libro si è chiamato come quello di Goethe, *Viaggio in Italia*». G. Celati, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, in *Gianni Celati, «Riga»*, cit., pp. 262-

pubblicato in volume nel 1989 – ma anche nei *Narratori delle pianure* (1985) e in *Quattro novelle sulle apparenze* (1987).

In questi anni Celati ha anche continuato a viaggiare, sarà per qualche tempo a Parigi e passerà l'estate del 1982 e quella seguente sulle isole Ebridi con la futura moglie Gillian Haley, anche le osservazioni di questi posti continuano a riempire i taccuini e saranno il canovaccio dei racconti dei *Narratori*. Questo volume, però, si apre su una carta geografica specifica che è appunto quella che segue le rive del Po, nonostante ci siano molti racconti che portano altrove, mentre – apparente contraddizione – la cartina non apre *Verso la foce*, dove avrebbe permesso al lettore di seguire col dito il cammino delle immagini verbali del libro. È evidente dunque il valore simbolico della cartina, e non pratico o documentario, valore che dice qualcosa dell'operazione che Celati cerca di compiere in questi libri. O più che simbolico, diremmo recuperando la terminologia approfondita con Melandri, analogico: infatti l'obiettivo dei racconti che la cartina apre non è quello di trovare un senso altro alla visione del mondo, e non è nemmeno quello di documentare il mondo per farne un repertorio di immagini. I racconti sono un modo per Celati d'abitare e sopportare il presente, di ritrovare l'esperienza insita nel racconto orale dell'*everyman*, dell'umano generico su cui già in un'intervista del 1982 vedeva orientata l'attenzione di «nuovi registi, nuovi narratori, nuovi artisti, che non seguono il carro trionfale dell'attualità».¹¹⁷ Infatti la carta geografica, dice Celati a Nunzia Palmieri, «è nata su ispirazione di Zavattini che aveva l'idea della *qualsiasi*, un termine che si era inventato per dire che ogni luogo è quello giusto per cominciare una storia, che sia un racconto, un film o qualunque altra cosa».¹¹⁸

Quindi i racconti – parliamo delle tre raccolte – non vogliono farsi né ricerca d'un sovrasenso, d'un ordine possibile, né documento. Rispetto al primo *né* emerge un tratto tipico dell'intera produzione celatiana, che Rizzante riconduce alla categoria filosofica della *curiositas*, spiegandone la particolare accezione che assume in Celati contrapponendola a quella attribuibile a Calvino. La *curiositas* di Calvino ha un «ascendente galileiano»: con Galileo la curiosità diviene

273: p. 273 (testo precedentemente pubblicato in una versione ridotta in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio*, Lupetti, Milano, 2004).

¹¹⁷ G. Celati, *L'avventura verso la fine del XX secolo* (1982), in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 16-25; p. 24.

¹¹⁸ Cit. in N. Palmieri, *Notizie sui testi*, cit., p. 1752.

l'inclinazione umana verso l'osservazione e la scoperta della natura, rispetto alla quale l'esperienza assume valore nel momento in cui diviene esperimento, quando cioè non si ferma allo *spectaculum* delle apparenze ma cerca il linguaggio sotteso con cui la natura è "scritta", per poterla spiegare.¹¹⁹ In questo senso nel 1962, ne *La sfida al labirinto*, Calvino scrive che di fronte a un mondo che pare incomprensibile è necessaria «la mappa del labirinto più particolareggiata possibile».¹²⁰ La *curiositas* di Celati risponderebbe invece a un «ascendente asinino», che ha la propria matrice nelle *Metamorfosi* di Apuleio, dove il protagonista Lucio si trasforma in asino a causa del suo «desiderio di conoscere tutto ciò che è raro e meraviglioso».¹²¹ Lucio, dice Rizzante, è un ignorante o un "asino" perché non riesce a distinguere la fantasia dalla realtà, per lui quanto vede è sempre "vero" e sempre portatore di meraviglia proprio perché non è mai del tutto intellegibile. Ebbene, in Celati agisce la curiosità asinina di Apuleio, «come Lucio, il personaggio di Celati crede che nulla è impossibile perché tutto può mutare»¹²² e soprattutto, come Lucio, privilegia la meraviglia all'interpretazione, l'esperienza mediata dall'immaginazione alla conoscenza mediata dalla ragione. Questo tipo di curiosità prevede una sovrapposizione del desiderio di conoscenza e del desiderio erotico, la quale implica che ogni pensiero sia "erotico" e giustifica la ricorrenza di questo tema nei primi libri. Ma questa curiosità è anche propria dello «spirito della novella», che non suscita meraviglia «con i fatti narrati ma con la metamorfosi dell'impensato».¹²³

La stagione della novella è quella in cui Celati cambia interlocutore – non più Calvino, ma Ghirri – e temi, dal comico della *bagarre* al "mondo esterno". Il movente delle ricerche di Ghirri sul paesaggio italiano, come ricorda Celati in *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, era quello di spogliarlo di uno sguardo di riduzione romantica, pittoresca o documentaria. Questo si traduce in una poetica fotografica che si sottrae «alle tentazioni del sensazionale, agli effetti "realistici" della foto documentaria» e all'«idea della foto come un bottino

¹¹⁹ Cfr. M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore*, cit., pp. 22-23.

¹²⁰ Cit. *ivi*, p. 24.

¹²¹ Cit. *ivi*, p. 29.

¹²² *Ivi*, p. 32.

¹²³ *Ibidem*.

esotico, o estetico, o bottino dell'immediatezza percettiva».¹²⁴ All'immediatezza si sostituisce la visione, «un modo di pensare-immaginare il mondo esterno nella sua durata e continuità». *Immaginare* è termine chiave, perché la fotografia, come il racconto concepito da Celati, «non è una fotocopia della realtà, ma una misura geometrica e affettiva per guardare quel che è rimasto fuori dall'inquadratura», per «dare uno spessore immaginativo al teatro quotidiano dell'abitare».¹²⁵ L'apertura di questa dimensione immaginativa non vuole farsi funzionale alla creazione d'un mondo migliore o altro da questo, al contrario, è come volesse sovrapporsi alla quarta dimensione, vale a dire permettere la percezione del mondo come puro accadere, puro *essere nel tempo*. E rivitalizzare di ritorno la presenza stessa dell'osservatore-lettore, il suo esserci, togliergli la voglia d'andare sempre alla ricerca dei modi e dei luoghi di spettacolarizzazione rispettivamente di sé e del mondo. Questo lo stato di "grazia" in cui si sente Celati all'incontro coi fotografi e le loro idee, quello di chi ha guadagnato la felice impressione «di un collegamento con quello che è fuori di noi».¹²⁶

Vale la pena citare un passo di Deleuze da *L'image-temps*, il suo secondo volume di riflessioni sul cinema, che riporta Celati a proposito di questi discorsi:

Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. [...] C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance [...]. La croyance ne s'adresse plus à un monde autre, ou transformé [...]. Chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie nous avons besoin de raisons de croire en ce monde. [...] Nous avons besoin d'une éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots; ce n'est pas un besoin de croire à autre chose, mais un besoin de croire à ce monde-ci, dont les idiots font partie.

[...] ce n'est pas au nom d'un monde meilleur ou plus vrai que la pensée saisit l'intolérable dans ce monde-ci, c'est au contraire parce que ce monde est intolérable qu'elle ne peut plus penser un monde ni se penser elle-même. L'intolérable n'est plus une injustice majeure, mais l'état permanent d'une banalité quotidienne.¹²⁷

¹²⁴ G. Celati, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, cit., p. 262. *Ibidem* per la citazione seguente.

¹²⁵ Ivi, pp. 263, 264.

¹²⁶ G. Celati, *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, cit., p. 127.

¹²⁷ G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, pp. 223-225, 221 (Celati cita i passaggi, in traduzione italiana, in *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, cit., p. 268).

Dunque è dalla banalità che bisogna partire per riappropriarsi di questo mondo, o meglio dalle *apparenze*, parola-concetto al centro delle tre raccolte di Celati. Le apparenze sono il frutto della percezione, che diamo e cogliamo dagli altri e dalle cose. Tutto è apparenza, dal momento che *esse est percipi*.¹²⁸

Ora, come abitare la scrittura con le apparenze, come rendere questa percezione immaginativa a bassa intensità del mondo come puro accadere? La novella è la risposta narrativa di Celati, in particolare la novella tradizionale che trova nel *Novellino* duecentesco il suo modello. La novella garantisce la composizione di piani panoramici che Celati contrappone a quelli scenici propri del racconto realistico-naturalistico.¹²⁹ In quest'ultimo il lettore è posto di fronte a una scena dai contorni ben disegnati, l'autore gliene fornisce tutte le coordinate, riducendolo così a spettatore voyeuristico in attesa dello scioglimento della tensione narrativa. La novella tradizionale invece non fornisce una focalizzazione precisa, tende al contrario a compiere riassunti panoramici attraverso l'uso di tempi indefiniti che gli permettono di mantenere una vaghezza più vicina all'esperienza quotidiana. Infatti – e qui introduciamo un'altra proprietà fondamentale di questi racconti – la novella tradizionale si dà come «racconto d'un racconto già sentito», al contrario del racconto realistico che vuole essere «registrazione d'una esperienza della realtà».¹³⁰ Questo premette: «Se tu fossi stato in quel posto, mentre avvenivano questi fatti, avresti visto e sentito quello che dico io»; quello: «ti racconto qualcosa di cui si è sentito parlare da quelle parti»,¹³¹ più vicino al nucleo venatorio della pratica narrativa («qualcuno è passato di qua»). Dunque la novella dai piani panoramici permette a Celati, da una parte, di ritrovare quello sguardo che lascia immaginare ciò che è rimasto fuori dall'inquadratura, senza chiudersi nella «prigione della trama»,¹³² dall'altra, di

¹²⁸ George Berkeley (1685-1753) – cui appartiene la formula «essere è essere percepiti» – è stato letto e citato da Celati, ci dice Belpoliti in *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. L.

¹²⁹ Cfr. G. Celati, *Elogio della novella* (1999), in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 35-43: p. 38.

¹³⁰ Ivi, pp. 40, 41.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Ivi, p. 39.

riconnettersi a quella tradizione di narratori orali in disparizione di cui parlava Benjamin e i socio-linguisti che aveva studiato negli Stati Uniti.

Nelle modalità in cui Celati ha scritto in particolare *Narratori delle pianure* – come già similmente la prima stesura del *Lunario* – ricade la volontà di fare della letteratura un rituale, un'attività verbale come le altre, lontana da quella professionale delle forme narrative scritte: scrivere racconti come «protocolli, senza aggiunte letterarie», in mezz'ora, tre quarti d'ora al massimo l'una, senza darsi alcuna linea preliminare, e al termine del tempo stabilito, se non ne era venuto fuori niente, la storia veniva buttata.¹³³ *Quattro novelle sulle apparenze* è una raccolta di testi più elaborati e lunghi: non che si voglia *spiegare* qualcosa, ma le riflessioni filosofiche si fanno più esplicite, insieme al senso di disperazione.¹³⁴ In una specie di *escalation* tensiva intorno ai temi della vita e della morte, del tempo e delle apparenze, *Verso la foce* raggiunge come un punto limite, coincidente con quello dei posti con cui ha cercato di creare un legame, «quei luoghi, quei paesaggi desolati, abbandonati dalla gioventù, chiedevano un lavoro extra delle parole, per segnalare che anche lì c'era un incantamento».¹³⁵ E a quel punto «qualcosa è finito», e probabilmente questa sensazione era anche legata a tutti i lutti di amici che si sono accavallati in questo periodo: Ghirri, Manganelli, Melandri, Neri, (Calvino anni prima) con cui perde gli interlocutori privilegiati.¹³⁶

Gli ingredienti alla base della costruzione dei piani panoramici di *Narratori delle pianure* sono degli attacchi non *in medias res*, l'uso dei deittici e la preferenza dell'imperfetto. Se prendiamo *Storia d'un apprendistato*, dove ancora una volta il narratore corrisponde con l'autore, troviamo condensati nell'incipit i tre elementi: «Quando era a Los Angeles, il narratore di questa storia ha abitato a lungo nella villa d'un produttore cinematografico greco, che produceva film scadenti da esportare nei paesi arabi e in Oriente».¹³⁷ I deittici recuperano la postura propria del racconto orale e l'imperfetto la sua temporalità, quella d'un

¹³³ Cfr. *ivi*, p. 127.

¹³⁴ Cfr. M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., pp. LII-LIII.

¹³⁵ G. Celati, *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, cit., p. 130.

¹³⁶ Cfr. *ivi*, p. 131.

¹³⁷ G. Celati, *Storia d'un apprendistato*, in Id. *Narratori delle pianure* (1985), Feltrinelli, Milano, 2011, pp. 32-37: p. 32.

passato indefinito dove talvolta s'innesta un passato remoto che segna l'evento. Partito dalla casa del regista, il narratore si trasferisce nel paesino di Alden, in Kansas, che contava duecentoventi abitanti, da una coppia di coniugi, Bill e Edith, conosciuta in Europa, durante un viaggio in cui li aveva accompagnati a visitare diverse città e dal quale Edith aveva riportato diverse storie scritte in un quaderno. Una volta tornata, le aveva lette a tutti gli abitanti del paese, così, arrivato ad Alden, il narratore era già conosciuto come una persona importante ed era stato presentato a tutto il paese sempre con lo stesso rituale (Bill ripeteva sempre la stessa battuta e Edith e chi l'aveva già sentita rideva puntualmente come se l'avesse ascoltata per la prima volta). L'apprendistato fornito da questa esperienza consiste per il narratore nell'aver preso consapevolezza della vita come «trama di rapporti cerimoniali per tenere insieme qualcosa d'inconsistente».¹³⁸ Consapevolezza che non si trasforma in condanna, ma al contrario in sollievo (il narratore «ha finalmente accettato la sua situazione e non gli è più successo di piangere»¹³⁹). Una risoluzione simile si trova in *Tempo che passa*, dove una donna ogni giorno attraversa in macchina diversi paesi per tornare dal lavoro:

Spesso la donna non se la sente di rientrare a casa e ritrovare i suoi genitori che guardano la televisione, in una specie di rigor mortis da attesa che passi il tempo. Dunque prosegue fino a San Daniele Po e anche oltre, sulla provinciale verso Casalmaggiore. E anche lì sfilze di villette residenziali lungo la strada [...]. Guardando quelle villette la donna è spesso colpita da infinite minuzie, che debbono aver occupato molto i pensieri dei loro abitanti. Tanto che, guardandole, ha l'impressione che il vuoto attorno sia qualcosa di infinitamente più ordinato, più minutamente organizzato di quanto potrebbe mai immaginare: come una trappola complicatissima per tenere lontane le incertezze e le vergogne, eliminando ogni serietà dai fatti della vita. [...] Certe sere nei suoi vagabondaggi si ferma in un bar sulla piazzetta di San Daniele. C'è sempre una fila di ragazzi seduti all'esterno del bar, che ascoltano il juke-box stravaccati sulle sedie con aria sognante. E guardando quei ragazzi, non sa perché, le vengono a noia tutte le sue opinioni e giudizi su ciò che vede, sulle villette residenziali e i loro abitanti. Più nessuna voglia di giudicare niente, che passi tutto, che vada dove deve andare; in fondo, dice, è solo tempo che passa.¹⁴⁰

È ancora un discorso sulle finzioni costruite dall'uomo, in cui all'iniziale interpretazione – la consapevolezza della forma apparente nella quale viviamo

¹³⁸ Ivi, pp. 36-37.

¹³⁹ Ivi, p. 37.

¹⁴⁰ G. Celati, *Tempo che passa*, in Id., *Narratori delle pianure*, cit., pp. 46-49; pp. 48-49.

percepita come smascheramento – subentra l'accettazione priva di giudizio (che poi era già quella di Giovanni verso la propria storia).

La presa di coscienza della vita come cerimoniale è il filo che conduce a *Baratto*, la prima delle *Quattro novelle sulle apparenze*, alla cui pacificata accettazione il protagonista giunge attraverso il mutismo, l'osservazione e l'ascolto. «Le frasi vengono e poi vanno, e fanno venire i pensieri che poi vanno. Parlare e parlare, pensare e pensare, poi non resta niente. La testa non è niente, succede tutto all'aperto».¹⁴¹ Queste le parole della “guarigione” di Baratto dopo mesi di mutismo in cui aveva iniziato a pensare solo i pensieri degli altri – «come se niente in lui si agitasse per comprovare qualcosa»¹⁴² (commenta il preside della scuola dove insegna ginnastica) –, continuava a seguire i propri rituali quotidiani e si dava a conversazioni fatte di sorrisi e assensi. Tutti, al mutismo di Baratto, sembrano rispondere raccontando la propria vita, anche la vedova giapponese che gli parla nella sua lingua, che fa parte d'un gruppo di turisti in viaggio organizzato, il cui pullman Baratto prende a seguire con la moto, come se avesse, dice il narratore, «trovato il suo popolo, e che si senta simile a quegli stranieri condotti in giro a branchi, amministrati da guide che recitano strane litanie di nomi, persi nel grande mistero turistico del mondo».¹⁴³ Questo mondo da commedia dell'arte, dove, pur recitando ognuno nel proprio “dialetto”, ci si capisce, partendo sempre dallo stesso canovaccio: «Grazie a tanta gente che pensa le stesse cose, la frase “È l'alba” vuol proprio dire che è l'alba con tutte le sue apparenze. E grazie a Baratto che guarendo comincia ad avere solo pensieri di altri, adesso anche al dottore appare tutta vera questa messinscena dell'alba».¹⁴⁴ È la messinscena che è vera, lo spettacolo del mondo, da reimparare a guardare, con cui fare pace (ancora, a Celati non interessa creare altri mondi, ma fare pace con questo). «È l'alba», questo il tentativo di Celati di cogliere l'ineffabile, il canovaccio condiviso di cui non arriviamo a meravigliarci. Ecco, il punto cruciale non è “smascherare” le apparenze, ma stare dalla loro parte, attraverso una

¹⁴¹ G. Celati, *Baratto*, in Id., *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 11-49: p. 48.

¹⁴² Ivi, p. 33.

¹⁴³ Ivi, p. 36.

¹⁴⁴ Ivi, p. 42.

percezione che va risvegliata – Baratto non cambia vita, non ha capito qualcosa di diverso del mondo, ha solo imparato a guardarlo, a coltivare i pensieri degli altri, e a fare pace anche con questo. Aderire alla messinscena con stupore: «là fuori tutto funziona, ci sono persino rondini che volano attorno agli alberi di fronte, come se dovesse succedere qualcosa».¹⁴⁵ Nello stesso senso, anche la scrittura, quella a partire da *Narratori*, è una scrittura che sembra voler fare pace con le parole, a cui non si chiede più un mascheramento, se ne vuole piuttosto accettare la mancanza di pretese (stile compreso), recuperare la funzione denotativa primaria. C'è ancora infatti, una coerenza strettissima fra tema e stile: provare a cogliere l'ineffabile attraverso una sintassi e un lessico piano, per offrire una visione che fantastica con quel che c'è, con i materiali di questo mondo, lo spigolo, i rottami, gli alberi, niente si fa “metafora di” (questi testi sono retoricamente spogli), le cose colpiscono per il loro entrare nel campo della percezione – forse per permetterci di sentire la nostra stessa percezione. Si può utilizzare anche per le altre due raccolte quanto Ghirri scriveva all'uscita di *Narratori*, in cui vedeva «una singolare personalissima sintesi tra il vedere e il sentire, in una narrazione autonoma che non deve nulla ad altri linguaggi».¹⁴⁶

Nella *Notizia* che apre *Verso la foce* Celati ne definisce la materia come «racconti d'osservazione»,¹⁴⁷ ne prendiamo a esempio il secondo, *Esplorazioni sugli argini*. Rimane la traccia stilistica della natura d'appunto da cui nascono tali scritti: la sintassi spezzata, le numerose frasi nominali, gli attacchi bruschi con proposizioni implicite. Intervengono spesso altri potenziali narratori intradiegetici (riportati in maniera diretta o indiretta), discendenti dei narratori-contadini, per usare la categoria antropologica di Benjamin, come l'uomo col berretto di lana in testa, che dice: «Uno che ha vissuto una vita ha imparato tutti i segreti d'un posto, purtroppo. Ma non diciamo neanche purtroppo, perché bisogna pur vivere da qualche parte» e racconta dell'acqua del fiume con cui lì, a Borgoforte, bisogna fare i conti.¹⁴⁸ «Ascoltare una voce che racconta fa bene, ti toglie dall'astrattezza

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ L. Ghirri, *Una carezza al mondo*, «Panorama», 30 giugno 1985 (ora in *Gianni Celati*, «Riga» pp. 316-317: p. 317).

¹⁴⁷ G. Celati, *Notizia*, in Id., *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano, 1989, pp. 9-10.

¹⁴⁸ G. Celati, *Esplorazioni sugli argini*, in Id., *Verso la foce*, cit., pp. 51-83: p. 58.

di quando stai in casa credendo di aver capito qualcosa “in generale”. Si segue una voce, ed è come seguire gli argini d’un fiume dove scorre qualcosa che non può essere capito astrattamente». ¹⁴⁹ Le voci aiutano nel proposito, espresso nella *Notizia*, di portare l’osservazione a «liberarsi dai codici familiari che porta con sé», per «andare alla deriva in mezzo a tutto ciò che non si capisce», inoltre «ogni osservazione intensa del mondo esterno forse ci porta più vicini alla nostra morte; ossia, ci porta ad essere meno separati da noi stessi». ¹⁵⁰ La liberazione dai codici familiari è da intendere alla maniera di Giacometti, provare a guardare le cose come fosse la prima volta, e può essere raggiunta attraverso una “deriva” che potremmo leggere in termini situazionisti, di ristabilire un legame “affettivo” con lo spazio, comprendere che effetto ha su di noi. Deriva anche rispetto ai propri pensieri, per uscire dalle illusorie certezze, come se i racconti, scrive Tirinanzi De Medici, «fossero esercizi zen per imparare ad “andare in giro con la testa vuota”». ¹⁵¹ Assecondando quella massima che era già propria di *Alice disambientata*: «Se il corpo sta fermo parte la testa, come prima di addormentarsi. Se il corpo si muove la testa sta più ferma, come quando hai fretta». ¹⁵² Infatti in *Esplorazioni*:

Troppo diversi i pensieri che vengono muovendosi da quelli che si accumulano a casa propria, sono due cose che non stanno assieme. Vorrebbe dire che noi non siamo padroni dei nostri pensieri, semmai sono loro che accampano dei diritti su di noi secondo le situazioni in cui sorgono; e poi diventano anche presuntuosi. Bisogna portarli a spasso questi presuntuosi, che prendano aria. ¹⁵³

IV.1.3 Umberto Eco o la parola-pietra

Umberto Eco pubblica il suo primo romanzo nel 1980, a quarantotto anni, con quasi un ventennio di carriera accademica alle spalle e una ventina di pubblicazioni di carattere saggistico. Notazione biografica che non ci sembra influente nel considerare la sua postura rispetto alla scrittura, diversa e forse meno problematica di quella di Celati, frutto d’un diverso investimento

¹⁴⁹ Ivi, p. 57.

¹⁵⁰ G. Celati, *Notizia*, cit., p. 10.

¹⁵¹ C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carrocci, Roma, 2018, p. 56.

¹⁵² Gruppo A/Dams, *Alice disambientata*, cit., p. 85.

¹⁵³ G. Celati, *Esplorazioni sugli argini*, cit., pp. 60-61.

esistenziale. Parlando infatti del suo primo approccio alla scrittura, alla fine degli anni Settanta, scrive: «ho preso la mia avventura narrativa come una vacanza».¹⁵⁴ Eco infatti ha trovato la sua chiave altrove, la letteratura è il luogo dove compiere ardite congetture, da cui trarre l'altrimenti impossibile soddisfazione d'un mondo che è lo specchio delle proprie idee. Per Eco diremmo che l'attività di scrittura è un gioco linguistico privilegiato, da intendere sia in chiave wittgensteiniana che letterale. Sebbene i discorsi fatti intorno ai propri libri, da parte di Eco e Celati, ci portano su sentieri ancora diversi, c'aiutano anche a meglio definire il periodo in cui entrambi si inscrivono.

Belpoliti parlando del *Lunario del paradiso* scrive:

Celati apre la strada a una nuova generazione di narratori segnata dall'abbandono di temi e problemi della precedente, quella che ha iniziato il proprio percorso letterario raccontando le storie della guerra e del dopoguerra (Calvino, Pasolini, Parise, Fenoglio ecc.), approdata, dopo aver condiviso, oppure rifiutato, l'esperienza della neoavanguardia, al postmoderno: *Lector in fabula* di Eco e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino.¹⁵⁵

Lector in fabula come contraltare teorico di quel postmoderno che l'anno successivo viene incarnato narrativamente dal *Nome della rosa*. Ma perché a un certo punto ha avuto bisogno di questo contraltare? In *Confessions of a Young Novelist*, titolo che richiama *Portrait of the Artist as a Young Man* dell'amato Joyce, scrive che, dopo aver sempre dato risposte diverse alla domanda del perché della scrittura romanzesca, ha capito che la vera risposta fosse che a un certo momento della sua vita ha avuto voglia di farlo, ed è una spiegazione sufficiente e ragionevole.¹⁵⁶ Altrove però ha anche detto che nei romanzi poteva azzardare ipotesi a questioni cui dal punto di vista del rigore scientifico non poteva trovare risposta. Come ricorda infatti d'aver scritto nella sovraccoperta dell'edizione italiana al *Nome della rosa*: «Se l'autore ha scritto un romanzo è perché ha scoperto, nella sua maturità, che ciò di cui non si può teorizzare, si deve narrare»; o detto altrimenti, parafrasando Wittgenstein: «Di ciò di cui non si può parlare, si

¹⁵⁴ U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 65.

¹⁵⁵ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., pp. XLI-XLII.

¹⁵⁶ Cfr. U. Eco, *Confessions of a Young Novelist* (2011); trad. fr. *Confessions d'un jeune romancier*, Grasset, Paris, 2013 (chapitre *Écrire de gauche à droite*, pp. 7-40: p. 15).

deve narrare»,¹⁵⁷ ciò vuol dire che non vanno ricercate nei romanzi dimostrazioni alle sue teorie filosofiche, affermazione implicita alla diversa natura dei testi, che a sua volta Eco cerca di indagare. Chiedendosi quale sia la sostanziale differenza fra la scrittura creativa e quella scientifica – perché Platone non dovrebbe essere considerato uno scrittore creativo? – Eco si richiama ancora una volta alla sfera delle interpretazioni,¹⁵⁸ in particolare alle reazioni che gli autori possono muovere alle interpretazioni dei loro scritti. Se in un saggio teorico si cerca di dimostrare una tesi in particolare o dare una risposta a un problema specifico (cercando di creare un nuovo abito, una nuova linea di resistenza alla molteplicità delle interpretazioni di un fenomeno), il suo autore può dire che il lettore abbia mal interpretato quanto ha scritto; mentre in una poesia o un romanzo si cerca di rappresentare la vita in tutta la sua inconsistenza, non si offre una soluzione alle sue contraddizioni (salvo se si tratti, come visto, di letteratura *kitsch* e sentimentale, che si pone l'obiettivo di dare consolazioni a buon mercato), dunque il suo autore non può opporsi alle interpretazioni che ne vengono date – almeno, così vale per Eco. C'è chiaramente anche per le opere di finzione, come per la realtà, una linea di resistenza, o di pertinenza, invalicabile, da cui la libertà interpretativa è arginata. Per le stesse motivazioni, però, un romanziere può dire cose indicibili a un filosofo.¹⁵⁹

Dunque i romanzi non erano concepiti da Eco in funzione ancillare alla sua filosofia, non volevano rappresentarne l'*exemplum* digeribile o il miele con cui cospargere la coppa dell'ardua medicina semiotica, ciò non toglie che essi ospitino dei dibattiti filosofici. Rispetto ai libri che prenderemo in esame: «ne *Il nome della rosa* c'è un dibattito sul problema della verità (ma nel modo in cui questo poteva essere stato visto nel XIV secolo da un seguace di Ockham in crisi);

¹⁵⁷ U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., pp. 65-66, p. 66.

¹⁵⁸ Prima di arrivare a questa conclusione scarta un'altra serie di ipotesi: si potrebbe dire che un filosofo sia uno scrittore professionale i cui testi possono essere riassunti o tradotti in altri termini senza perdere la loro significazione; ma a questa argomentazione si potrebbe opporre il fatto che una traduzione di *Guerra e pace* è più fedele all'originale rispetto a una traduzione di Lacan. Un'altra ipotesi potrebbe essere che gli scrittori non creativi puntino alla verità mentre quelli creativi *pretendono* di dire la verità: ma allora Melville parlando d'una balena che non esiste non voleva dirci qualcosa di vero sulla vita e sulla morte, sulla fierezza umana e l'ostinazione? O ancora Tolomeo sarebbe più creativo di Keplero perché affermava tesi contrarie ai fatti? Evidentemente no. Cfr. U. Eco, *Écrire de gauche à droite*, cit., pp. 9-11.

¹⁵⁹ Cfr. *ivi*, pp. 11-12.

ne *Il pendolo di Foucault* c'è una polemica contro il pensiero occultista e le varie sindromi della cospirazione».¹⁶⁰

«*Scrivere un romanzo è una faccenda cosmologica*»¹⁶¹

Il gioco linguistico della narrazione si declina, nella poetica di Eco, con una particolare attenzione all'*attività* del narrare, cioè all'atto di costruire una storia, più che al linguaggio. Potremmo vedere in questo una similitudine con la seconda stagione dell'opera di Celati, anche se in Celati quest'attività gioca come un metatema mentre in Eco resta il mezzo attraverso il quale si costruisce un *altro* mondo. Nella visione di Eco infatti, se nella poesia è la scelta espressiva a definire il contenuto, in prosa è la storia che si vuole raccontare a dettare «ritmo, stile e persino scelte verbali».¹⁶² In altre parole, nell'universo romanzesco di Eco vale la massima oratoria: *rem tene verba sequuntur*. Niente di più distante, in realtà, dalla composizione per frammenti di Celati, che scriveva perlopiù senza sapere dove la storia lo avrebbe portato, come dimostra anche la dimensione strutturale dei suoi libri: per lo più episodica nella prima stagione e nella seconda, novellistica, costruita intorno a delle annotazioni visivo-affettive. Per Eco invece operazione preliminare al gesto della scrittura è la progettazione d'un mondo, «il più possibile ammobiliato sino agli ultimi particolari».¹⁶³ Dà aneddoticamente misura di questa pratica il caso del *Nome della rosa*, per cui Eco racconta d'aver disegnato innumerevoli piani e labirinti di abbazie, per comprendere quanto tempo potessero impiegare due persone che conversassero per spostarsi da un punto a un altro, e decidere di conseguenza quanto dovesse essere verosimilmente lungo un dialogo fatto durante il tragitto (scriviamo *verosimile* pensando a quanto questa parola desse sui nervi a Celati). Altro aneddoto per *Il pendolo di Foucault*: al fine di scrivere la passeggiata notturna che il protagonista Casaubon compie verso la conclusione del libro, dal Conservatoire des Arts et Métiers, passando per Place des Vosges, fino alla Tour Eiffel, Eco ha compiuto lo stesso tragitto più volte dalle 2 alle 3 di notte, registratore alla mano, per documentare i nomi delle strade

¹⁶⁰ U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 66.

¹⁶¹ U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., p. 513.

¹⁶² U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 66.

¹⁶³ U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., p. 513.

e cosa si potesse incontrare sul tragitto; e ancora, ha passato diverse sere al Conservatoire fino all'ora di chiusura dopo la quale Casaubon sarebbe rimasto nascosto dentro per aspettare i presunti eredi dei templari.¹⁶⁴

Lo stile seguirà la creazione del mondo romanzesco, come per l'esempio riportato nelle *Postille a "Il nome della rosa"*: se si scegliesse come protagonista un pescatore dal carattere irascibile, «dovrebbe impormi un ritmo narrativo lento, fluviale, scandito sulla sua attesa che dovrebbe essere paziente, ma anche sui sussulti della sua impaziente iracondia».¹⁶⁵ Così nel *Nome della rosa* lo stile sarà quello «preciso, fedele, ingenuo e stupito, piatto quando necessario (un umile monaco del XIV secolo non scrive come Joyce)» del monaco medievale; nel *Pendolo di Foucault* sarà caratterizzato invece da una pluralità linguistica, come s'addice alle diversa cultura e nazionalità dei personaggi calati in un mondo contemporaneo.¹⁶⁶

La costruzione del mondo narrativo viene definito, non solo dalla realtà storica o fattuale di riferimento, ma anche sulla base di alcuni vincoli che l'autore sceglie di darsi, come quando in poesia si opta per una forma metrica: «occorre crearsi delle costrizioni, per potere inventare liberamente».¹⁶⁷ In questo caso, non si tratta di vincoli imposti dal mondo cui s'è dato forma, ma vincoli necessari alla sua intrinseca forza demiurgica: hanno un'«utilista euristica», permettono alla storia di andare avanti con le proprie forze. In altre parole, «i narratori non vogliono essere liberi di inventare tutto ciò che vogliono. La costruzione di un mondo o la scelta di alcuni vincoli li obbligano a seguire la logica interna della storia e in una certa misura la logica dei personaggi».¹⁶⁸ Per il *Nome della rosa*, ad esempio, Eco dice «quando ho messo Jorge in biblioteca non sapevo ancora che fosse lui l'assassino. Per così dire, ha fatto lui tutto da solo», nel senso che «il narratore è prigioniero delle proprie premesse».¹⁶⁹ Un esempio di vincolo invece tratto dal *Pendolo*: Eco voleva che i suoi personaggi avessero vissuto il Sessantotto, allo stesso tempo però gli eventi finali dovevano svolgersi dopo il 1983 perché il

¹⁶⁴ Cfr. U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 67.

¹⁶⁵ U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., p. 514.

¹⁶⁶ Cfr. U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 67.

¹⁶⁷ U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., p. 514.

¹⁶⁸ U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., p. 68.

¹⁶⁹ U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., pp. 515, 516.

personaggio di Belbo scrive i suoi testi al computer (che diviene, nel programma di Abulafia, quasi un personaggio a sé), conseguentemente andavano riempiti questi quindici anni di scarto con la narrazione. È per questo che ha deciso – ricordando dei rituali magici cui aveva assistito in Brasile – di far partire oltreoceano il personaggio di Casaubon, definendo così altri fili della storia (le esperienze del personaggio Amparo, allora ragazza di Casaubon, che sarebbero poi state rivissute da altri personaggi).¹⁷⁰

Costruire il postmoderno

Il mondo costruito concede a Eco anche l'espedito d'una maschera, una voce che si alza da quel mondo liberandolo dalla *vergogna di raccontare*, quella d'un narratore esordiente che finora è sempre stato dall'altra parte del testo: «Si può dire “Era una bella mattina di fine novembre” senza sentirsi Snoopy? Ma se lo avessi fatto dire a Snoopy? Se cioè “era una bella mattina...” lo avesse detto qualcuno che era autorizzato a dirlo, perché così si poteva fare ai suoi tempi?». ¹⁷¹ Per *Il nome della rosa* il problema si risolve parlando con una voce medievale, quella di Adso, ma non è l'unica mediazione: all'espedito della maschera s'aggiunge quella del manoscritto ritrovato, perché «i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata. Lo sapeva Omero, lo sapeva Ariosto, per non dire di Rabelais o di Cervantes». ¹⁷² Ne deriva una narrazione di quarto grado, frutto del gioco di scatole cinesi in cui «io dico che Vallet diceva che Mabillon ha detto che Adso disse...». ¹⁷³ Il filtro s'ispessisce anche attraverso lo sdoppiamento dei punti di vista: di Adso diciottenne e Adso ottantenne, secondo il modello di Serenus Zeitblom del *Doctor Faustus*. ¹⁷⁴ Otto anni dopo, nel *Pendolo di Foucault* la maschera rinforzata cade per lasciare il posto alla narrazione in prima persona, funzionale a guardare dal di dentro la costruzione d'un pensiero cospirazionista. D'altra parte le voci del romanzo si moltiplicano, quella del protagonista Casaubon, studente che inizia a lavorare nella casa editrice Garamond di Milano (con evidenti echi autobiografici), è affiancata non solo dalla

¹⁷⁰ Cfr. U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, cit., pp. 67-68.

¹⁷¹ U. Eco, *Postille a “Il nome della rosa”*, cit., p. 512.

¹⁷² Ivi, p. 513.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 517-518.

presa di parola diretta di altri personaggi, in particolare Belbo e Diotallevi – che lavorano nella stessa casa editrice e con cui si delinea, in principio per gioco, il Piano, la teoria cospirazionista alla base del libro (teoria falsa che porta a eventi veri) –, come anche da quella di Amparo e Lia, voci d'un'altra ragione, e quella dei vari Diabolici, nonché anche qui d'un investigatore, De Angelis; ma anche, dicevamo, dalla presenza di una specie di romanzo nel romanzo, cioè i ricordi scritti da Belbo su Abulafia (che Casaubon legge, spinto dalla chiamata di Belbo da Parigi prima che fosse rapito), e della forte intertestualità, che richiama l'enorme patrimonio culturale dell'occulto. Allo stesso tempo, anche il testo principale potrebbe essere interpretato come interno alla struttura paratestuale delle epigrafi che aprono ciascun capitolo, come se la narrazione alla prima persona fosse già incassata a un secondo livello perché subordinata a una costruzione superiore: è la stessa struttura del romanzo che tende a una cospirazione, che tesse connessioni misteriose che attraversano i secoli ancor prima che lo facessero i tre personaggi.

Continuando l'analisi parallela dei due romanzi, una peculiarità propria di Adso in quanto istanza narrativa è quella di una voce che racconta avvenimenti senza averli compresi: e secondo Eco questo è stato uno dei motivi di successo del libro anche presso i lettori «non sofisticati», quello di identificarsi nell'innocenza di Adso e sentirsi giustificati nel non comprendere tutto.¹⁷⁵ A questa spiegazione Eco ne aggiunge un'altra legata allo stile: vale a dire l'uso della figura di pensiero della preterizione per spiegare, senza peccare di «salgarismo», quanto era scontato al lettore contemporaneo ad Adso ma non a quello del XX secolo: «si dice di non voler parlare di qualcosa che tutti conoscono benissimo, e nel dirlo si parla di quella cosa».¹⁷⁶ Quanto alla conoscenza che anche al lettore contemporaneo di Adso poteva sfuggire, questi era autorizzato ad assumere un «tono didascalico,

¹⁷⁵ Cfr. *ivi*, p. 518.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 519. Esempio di salgarismo: «I personaggi di Salgari fuggono nella foresta, braccati dai nemici, e inciampano in una radice di baobab: ed ecco che il narratore sospende l'azione e ci fa una lezione di botanica sui baobab. Ora è diventato topos, amabile come i vizi delle persone che abbiamo amato, ma non si dovrebbe fare». *Ibidem*.

perché tale era lo stile del cronista medievale, voglioso di introdurre nozioni enciclopediche ogni qual volta nominasse qualcosa».¹⁷⁷

Anche Casaubon, ma in maniera diversa da Adso, è in un certo senso la voce di chi non capisce, cioè di chi vuole capire di più rispetto a quanto è concesso capire, di chi a partire dai segni – che possono dare ragione di quello che c'è o costruire quello che non c'è – costruisce un mondo inesistente.¹⁷⁸ La verità romanzesca, che sancisce per un personaggio un destino che neanche Dio potrebbe modificare (e per questo si parlava di cartina di tornasole della veridicità), rende manifesti i limiti invalicabili dell'essere e della sua conoscenza. Cioè se lo scopo principale della scrittura creativa, per Eco, è questo – ricordarci «che i limiti dell'essere sono invalicabili» (perché nessuno riporterà in vita Anna Karenina) – è significativo che qui a morire, a ricordarci i limiti dell'essere, è (Belbo) chi ha preso troppo sul serio la coincidenza d'un ordine semiotico e quello della realtà, dimenticando che «(al di là dei nostri desideri) le cose vanno invece come vanno».¹⁷⁹ Casaubon tra l'altro sembrava esserne consapevole («Mi stavo inventando una spiegazione e mi illudevo che fosse vera. Come per il Piano: prendevo i miei desideri per la realtà»),¹⁸⁰ in bilico fra il fascino dell'ordine occulto e le linee di resistenza del mondo, le cui istanze sono rappresentate dalla sua compagna Lia. Prima di arrivare a questa opposizione, che sembra riprendere il filo laddove era stato reciso nel *Nome della rosa*, analizziamo meglio i generi rispettivi di riferimento.

Per parlare del genere dominante del *Nome della rosa* bisogna introdurre la scelta del lettore modello che Eco ha provato a costruire, perché come sappiamo, «si scrive pensando a un lettore».¹⁸¹ In particolare, mentre si scrive, il dialogo è doppio: tra il testo e tutti i testi scritti prima, e fra autore e lettore modello. Anche pensare a un pubblico empirico – come hanno fatto i fondatori del romanzo moderno, Richardson o Defoe, rivolgendosi ai mercanti e alle loro mogli – è

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Cfr. U. Eco, *Qualche osservazione a mo' di conclusione*, in J. Petitot, P. Fabbri (a cura di), *Nel nome del senso. Intorno all'opera di Umberto Eco*, Sansoni, Milano, 2001, pp. 615-635: p. 616 (ed. originale: *Au nom du Sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Grasset & Fasquelle, Paris, 2000).

¹⁷⁹ Ivi, pp. 633, 634.

¹⁸⁰ U. Eco, *Il pendolo di Foucault* (1988), La nave di Teseo, Milano, 2018, p. 68.

¹⁸¹ U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., p. 521.

comunque costruire il proprio lettore modello; così come quando l'autore scrive per pochi spera che il suo libro crei nuovi rappresentanti di quel lettore voluto: «quando lo scrittore pianifica il nuovo, e progetta un lettore diverso, non vuole essere un analista di mercato che fa la lista delle richieste espresse, bensì un filosofo, che intuisce le trame dello *Zeitgeist*. Egli vuole rivelare al proprio pubblico ciò che esso *dovrebbe* volere, anche se non lo sa». ¹⁸² Ebbene, per Eco il lettore modello è quello costruito dalle prime cento pagine del libro, un lettore destinato a divenire “preda”, e a ciò è legata la scelta del romanzo poliziesco: «siccome volevo che fosse preso come piacevole l'unica cosa che ci fa fremere, e cioè il brivido metafisico, non mi restava che scegliere (tra i modelli di trama) quella più metafisica e filosofica, il romanzo poliziesco». ¹⁸³ Sulla struttura del romanzo poliziesco si innestano poi: *gothic novel*, romanzo storico, *conte philosophique*, romanzo allegorico, come si legge dalla quarta di copertina della prima edizione – da attribuire a Eco stesso. ¹⁸⁴ Bruno Pischedda ci aiuta a chiarire la loro modalità di incastro: la trama investigativa accenna subito alla soluzione finale – Jorge colpevole, la biblioteca e la liceità del riso – ma poi devia tre volte. La prima riguarda la paura dell'abate Abbone rispetto alla presenza di monaci dai trascorsi dolciniani, espressa in prospettiva dell'arrivo dell'inquisitore Bernardo Gui. Così la trama giallistica si intreccia a quella del romanzo storico sulla realtà ereticale del tardo medioevo, mettendo in contrapposizione il fanatismo religioso inquisitorio e la paziente ricerca *indiziaria* di Guglielmo. La seconda deviazione riguarda quella che segue lo schema apocalittico, per suggerimento di Alinardo da Grottaferrata, portando Guglielmo a pensare a un'unica volontà omicida; ed è lo schema apocalittico che definisce la divisione strutturale in capitoli. La terza riguarda le lotte di potere interne all'abbazia, per il controllo della biblioteca. Infine l'indagine si risolve col contributo *casuale* di Adso. L'ultimo colpo di scena riguarda Jorge che infine inghiotte le pagine avvelenate del libro, «in tal modo realizzando alla lettera il dettato dell'Apocalisse», suggellato dalla distruzione della «più grande biblioteca della cristianità» e dell'abbazia tutta. ¹⁸⁵

¹⁸² Cfr. *ivi*, p. 522-523.

¹⁸³ *Ivi*, p. 524.

¹⁸⁴ Cfr. B. Pischedda, *Il nome della rosa di Umberto Eco*, Mursia, Milano, 1994, p. 32.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 39.

«Sotto un tale riguardo, *Il nome della rosa* diviene uno degli innumeri commentari del testo della Rivelazione, attribuito dalla tradizione cristiana all’apostolo di Patmos». ¹⁸⁶ Se è vero che il libro parte *come se* fosse un giallo, è un giallo ben strano, dato che «si scopre assai poco, e il detective viene sconfitto», ma l’interesse del poliziesco – che secondo Eco è quanto spiega il successo dei gialli – riposa nel rappresentare «una storia di congettura, allo stato puro», al pari, come visto, di una diagnosi medica, una ricerca scientifica, o un’interrogazione metafisica. ¹⁸⁷ Dunque tutte le storie del libro sono storie di congetture che si sviluppano intorno alla «congettura in quanto tale». ¹⁸⁸ *Il nome della rosa* si apre infatti con un caso esemplare d’applicazione di quella conoscenza indiziaria che era propria dei tre fratelli della novella persiana e di *Zadig*, di cui Guglielmo da Baskerville è provvisto, riconoscendo il passaggio del cavallo Brunello senza averlo mai visto. Interrogato da Adso su come fosse arrivato a tale associazione, risponde: «È tutto il viaggio che ti insegno a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un gran libro». ¹⁸⁹ Segue un esempio dell’ingenuità di Adso, che considerando ovvia la conclusione del maestro, si sente partecipe e quasi già provvisto del suo acume, sentenziando «Tale è la forza del vero che, come il bene, è diffusivo di sé». ¹⁹⁰ La necessità d’un investigatore (inglese, citazione intertestuale) particolarmente acuto nell’interpretazione degli indizi ha influenzato l’intera cosmogonia, perché spingeva la scelta di Eco verso i monaci francescani e verso il XIV secolo, dato che «solo tra Bacone e Occam si usano i segni per indirizzarsi alla conoscenza degli individui», mentre prima si «tendeva a leggere nei segni le idee e gli universali». ¹⁹¹

Guglielmo arriverà infine a risolvere il caso degli omicidi dell’abbazia, ma seguendo la pista sbagliata, giungendo così (anacronisticamente) alla consapevolezza per cui il mondo non è lo specchio della nostra mente e il procedimento congetturale è un mezzo che va a ogni passo rimesso in discussione:

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ U. Eco, *Postille a “Il nome della rosa”*, cit., p. 524.

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 31.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 33.

¹⁹¹ U. Eco, *Postille a “Il nome della rosa”*, cit., p. 515.

«Non ho mai dubitato della verità dei segni, Adso, sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo. Ciò che io non ho capito è stata la relazione tra i segni. Sono arrivato a Jorge attraverso uno schema apocalittico che sembrava reggere tutti i delitti, eppure era casuale. [...] Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere bene che non vi è un ordine nell'universo.»

«Ma immaginando degli ordini errati avete pur trovato qualcosa...»

«Hai detto una cosa molto bella, Adso, ti ringrazio. L'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pur serviva, era priva di senso. Er muoz gelichesame die Leiter abewerfen sô Er an ir ufgestigen ist... si dice così?». ¹⁹²

La citazione del «mistico delle tue terre», riferito ad Adso, è tratta dal *Tractatus* di Wittgenstein: «Le mie proposizioni illustrano così: colui che mi comprende, infine le riconosce insensate, se è salito per esse – su esse – oltre esse (Egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo che v'è salito)». ¹⁹³

La motivazione per cui il detective viene infine sconfitto riposa sul fatto che «il mondo in cui Guglielmo si accorge di vivere è già strutturato a rizoma: ovvero, è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato». ¹⁹⁴ Il rizoma – visto nel capitolo precedente come forma del sistema enciclopedico – è una delle tre rappresentazioni del modello astratto della congettura, il labirinto. Se quello greco porta a un centro e poi a un'uscita senza la possibilità di perdersi (il pericolo è quanto vi è al centro, il Minotauro nel labirinto di Teseo), e quello manieristico (sul cui modello è costruita la biblioteca dell'abbazia) ha una struttura ad albero con molti rami che sono vicoli ciechi, ma una sola uscita, il labirinto a rizoma connette tutte le strade, dunque non ha né centro né periferia e ci si potrebbe perdere all'infinito. ¹⁹⁵ La rappresentazione d'un mondo che risponde a questo modello si declina, anche nelle letture più ingenuie, nella consapevolezza metanarrativa «che è impossibile che ci sia una storia». ¹⁹⁶

Il *Pendolo di Foucault* è diviso in dieci parti che prendono la nomenclatura e l'ordine dell'albero delle sefiroth della cabbala, cioè le astratte denominazioni di Dio in un ordine che «esprime un graduale passaggio, una discesa nei vari gradi

¹⁹² U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 495.

¹⁹³ Cit. in B. Pischetta, *Il nome della rosa di Umberto Eco*, cit., nota 10, p. 45.

¹⁹⁴ U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., p. 525.

¹⁹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 524-525.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 525.

del divino, dall'Eterno verso il Mondo (Malkut)». ¹⁹⁷ Il modello esplicito del romanzo è «la parodia del Grande Complotto o la critica alla manipolazione delle informazioni o della verità, ad uso di una dimostrazione finale già prefissata», ¹⁹⁸ dove possiamo trovare la radicalizzazione, o cancerizzazione, d'un furore inferenziale che ricerca l'ordine laddove, ci insegna Guglielmo, ordine non c'è. È il «demone della somiglianza» che trae in inganno Casaubon: «stavo incominciando a interrogare quanto mi circondava, le case, le insegne dei negozi, le nubi nel cielo e le incisioni in biblioteca, perché mi raccontassero non la loro ma un'altra storia, che certo celavano ma che in definitiva svelavano a causa e in virtù delle loro misteriose somiglianze». ¹⁹⁹ Lia interviene a metà libro a ricordare una saggezza secolare, che, come il sapere indiziario, costruisce connessioni a partire dall'esperienza, diversa da quella sorta di semiosi ermetica di cui sono stati vittima i creatori del Piano, quella che (come visto nel capitolo precedente) crede in un significato universale e trascendente, l'Uno neoplatonico, e connette per somiglianza un significato a un altro, a costruire una catena (quella ripudiata da Pierce e da Wittgenstein) i cui anelli estremi non hanno più nulla in comune. Infatti il pensiero neoplatonico influenza la gnosi, movimento che rientra nelle filosofie occulte, che possono essere considerate la «perpetuazione delle dottrine mistiche ed iniziatiche pagane (o genericamente pre-cristiane) in periodo cristiano». ²⁰⁰ Ebbene Lia riporta la catena di somiglianze non a un limite misterioso e superiore ma al limite «inferiore» del corpo: «siamo fatti così, tutti, e per questo elaboriamo gli stessi simboli a milioni di chilometri di distanza e per forza tutto si assomiglia». ²⁰¹ L'esperienza che facciamo attraverso il corpo del freddo e del caldo, il sole e il suo ritorno ciclico che permette la vita, i numeri che rimandano agli elementi del corpo – tranne il tre, che per questo è il più magico, perché il nostro corpo non lo conosce ma rappresenta la vita, la nascita a partire da due – tutti gli archetipi discendono dall'esperienza del corpo, cosicché «[i

¹⁹⁷ L. Baucò, Introduzione, in L. Baucò, F. Millocca, *Dizionario del pendolo di Foucault*, Gabriele Corbo Editore, Ferrara, 1989, pp. 5-14: p. 13.

¹⁹⁸ Ivi, p. 12.

¹⁹⁹ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, cit., pp. 452, 453.

²⁰⁰ L. Baucò, Introduzione, cit., p. 10.

²⁰¹ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 458.

diabolici] hanno passato migliaia di anni a cercare un messaggio, e tutto era già lì, bastava si guardassero allo specchio».²⁰²

Una grande differenza tra i due romanzi riguarda le possibilità di lettura: il *Pendolo* «non fa più troppe distinzioni fra i vari tipi di possibili lettori e lascia ben poco spazio a quel tipo di lettori che, davanti al *Nome della rosa*, potevano assumere un ruolo abbastanza ingenuo, accontentarsi di seguire i meccanismi della vicenda, appropriarsi di un po' di erudizione».²⁰³ Come prevedeva Eco stesso, infatti, il lettore ingenuo avrebbe potuto leggere *Il nome della rosa* come un romanzo giallo dall'inizio alla fine, secondo l'implicazione della doppia codifica attribuita spesso all'opera postmoderna, che si verifica quando «è possibile dare due interpretazioni non contraddittorie di un testo, con la particolarità che una delle interpretazioni è solo alla portata di chi ha una grande consapevolezza culturale; ma il lettore di primo livello (che forse non è in grado di cogliere una certa ironia intertestuale) può comunque godere del testo».²⁰⁴ È quell'ironia attraverso cui l'opera postmoderna definisce un nuovo rapporto col passato, insieme al gioco metalinguistico e all'enunciazione al quadrato – i tre tratti con cui Eco lo definisce nelle *Postille* –, che ne crea anche l'ambiguità, perché il discorso ironico può anche essere preso sul serio. Questa è anche la motivazione per cui un'opera postmoderna è più facilmente accettata che una moderna, la possibilità per la prima della doppia lettura (ma mai contraddittoria, ché in quel caso, quando l'interpretazione che viene data esclude quella con cui l'opera è stata pensata, si tratterebbe per Eco di «interpretazione aberrante»)²⁰⁵ È proprio in questa doppia codifica che si rende manifesto l'abbattimento delle barriere tra cultura alta e cultura bassa, come altro tratto tipico del postmoderno, che Larry McCaffery avrebbe sintetizzato più tardi nella formula Avant-pop, perché «combina l'interesse della Pop Art per i beni di consumo e per i mass

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 189.

²⁰⁴ U. Eco, Risposta a Charles Jencks, in *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 715-717: p. 716.

²⁰⁵ «Penso che i collages di Picasso, di Juan Gris e di Braque fossero moderni: per questo la gente normale non li accettava. Invece i collages che faceva Max Ernst, montando pezzi di incisioni ottocentesche, erano post-moderni: si possono anche leggere come un racconto fantastico, come il racconto di un sogno, senza accorgersi che rappresentano un discorso sull'incisione, e forse sul collage stesso». U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., p. 529. Per l'interpretazione aberrante cfr. U. Eco, Risposta a Charles Jencks, cit., p. 716.

media con lo spirito avanguardistico di sovversione ed enfasi su una radicale innovazione formale». ²⁰⁶

Nel recupero postmoderno dei generi, rientra anche, per il *Nome della rosa*, il romanzo storico che contribuisce ad aggiungere un gradiente di conoscenza in più nel lettore, ch  pur trattando di personaggi inventati, ci dice «cose che i libri di storia non ci avevano mai detto con altrettanta chiarezza». ²⁰⁷ E nel caso in cui, si dice Eco, dovesse aver attribuito ai suoi personaggi pensieri che non potevano essere medievali – come per le riflessioni finali di Guglielmo – si tratta comunque d’uno svelamento di carattere retrospettivo, quello dell’angelo della storia, perch  oltre a «individuare nel passato le cause di quel che   avvenuto dopo», un romanzo storico pu  aiutare anche a «disegnare il processo per cui quelle cause si sono avviate lentamente a produrre i loro effetti». ²⁰⁸

Ora, se il giallo   il pi  tipico genere di narrativa epistemologica, dice Brian McHale, l’uso che Eco ne fa nel *Nome della rosa* ne metterebbe in scena il logoramento. ²⁰⁹ Alla trama poliziesca subentrerebbe infatti la narrativa cospirazionista, imparentata con la prima con la grande differenza che qui la ricerca del colpevole   secondaria o assente. Jameson considera la letteratura cospirazionista come «tentativo degradato» di afferrare la totalit  del sistema globale del tardo capitalismo, pur restando uno strumento per la mappatura cognitiva all’interno della cultura postmoderna. ²¹⁰ E come visto nel *Pendolo*, le teorie cospirazioniste tendono a costruire mondi, in questo senso la dominante narrativa postmoderna da epistemologica si farebbe ontologica, perch , se   prerogativa di ogni romanzo costruirne, «i testi postmoderni sono macchine per

²⁰⁶ L. McCaffery, *Avant-Pop: Still Life After Yesterday’s Crash*, in Id. (ed.), *After Yesterday’s Crash: The Avant-Pop Anthology*, Penguin, New York, 1995, pp. XVII-XVIII (cit. in B. McHale, *Cinque o sei postmodernismi*, in *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 719-746: p. 725).

²⁰⁷ U. Eco, *Postille a “Il nome della rosa”*, cit., p. 532.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ B. McHale, *Cinque o sei postmodernismi*, cit., p. 736.

²¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 738. In un saggio del 1995, Jameson scrive: «Nella paralisi diffusa dell’immaginario sociale o collettivo, al quale “nulla succede” (Karl Kraus) quando viene a confronto con il programma ambizioso di immaginare con la fantasia un sistema economico sviluppato su una scala che comprenda tutto il mondo, il vecchio tema della cospirazione conosce nuove prospettive di vita, come struttura narrativa in grado di riunificare i singoli elementi di base che lo compongono: una rete potenzialmente infinita, insieme con una spiegazione plausibile della sua invisibilit ; o in altre parole, il collettivo e l’epistemologico». *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*; cit. in R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 192.

produrre mondi possibili e *per mettere a nudo, durante il processo, il meccanismo di produzione di quei mondi*», ce ne mostrano l'architettura.²¹¹ Il romanzo di Eco che più esplora la creazione di mondi è il *Pendolo*. Linda Hutcheon, soffermandosi sullo schema grafico delle sefiroth posto da Eco sul controfrontespizio del libro, notando come il movimento dei capitoli segua lo schema secondo un'oscillazione orizzontale, sottolinea la corrispondenza fra questa e l'oscillazione epistemologica che costituisce il tema cardine del libro: «Già dalle prime pagine del romanzo, il pendolo stesso ci viene presentato con un linguaggio al tempo stesso mistico e scientifico, esaltato e preciso, segnalando così con lo stesso linguaggio l'oscillazione fra magia e ragione».²¹² Ceserani vede le tracce di tale movimento anche nell'oscillazione tra elementi tipici della modernità e quelli tipici della postmodernità. I primi si concentrano principalmente intorno alla figura di Belbo, e corrispondono al suo spessore psicologico, la sua «forte malinconia benjaminiana», il suo amore per Proust, il tema della memoria, ma anche l'utopia sessantottesca (rispetto alla quale Belbo si fa portavoce d'una generazione mancata a confronto con quella di Casaubon). Altro elemento che Ceserani riconduce alla modernità è «un certo maggiore impegno stilistico» del romanzo rispetto al *Nome della rosa*. Gli elementi della postmodernità sono invece il tema del complotto, «quello della presenza centrale del piccolo schermo televisivo e della necessaria competenza *hightech*; il tema dell'universo rovesciato, con le sue emanazioni cosmiche occulte; il frenetico gioco delle citazioni, che nel caso del personaggio di Belbo, si accompagna alla presenza ossessiva di miti personali».²¹³ Belbo è un personaggio crepuscolare, tendente all'automortificazione, il cui modo di vivere un amore tormentato, cercando di mantenere la postura di intellettuale ironico (anche quando parla con Casaubon, si assicura sempre che non lo stia prendendo troppo sul serio), sembra rispecchiare le parole di Barthes in un'intervista del 1981 su *Fragments d'un discours amoureux*: «l'amour-passion non è affatto all'ordine del giorno della riflessione teorica, delle dispute della intelligenza. Così per un intellettuale

²¹¹ B. McHale, *Cinque o sei postmodernismi*, cit., p. 741.

²¹² L. Hutcheon, *Eco's Echoes: Ironizing in the (Post)modern* (1992); cit. in R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 195.

²¹³ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 195-196.

d'oggi essere innamorato significa veramente piombare nell'ultima solitudine».²¹⁴ Altra oscillazione individuata da Ceserani nel *Pendolo* concernerebbe la comicità: da una parte, una comicità «fatta di arguzie linguistiche e allusioni intertestuali» come era quella propria del *Nome della rosa* e del saggio che abbiamo visto sul comico nel capitolo precedente; dall'altra, «una comicità più densa e profonda (intrecciata con le riflessioni malinconiche di Belbo e i problemi ermeneutici di Casaubon)», che Ceserani avvicina a quella bachtiniana di matrice goliardica medievale, ma «resa tagliente dall'applicazione di strumenti logici e sofisticati (un po' medievali un po' borghesi), una comicità certo non grassa, ma sublimata, fredda, loica, fatta apposta per il gusto di dottori, intellettuali, studenti».²¹⁵

IV.2 Gli scrittori giovani

IV.2.1 Letteratura e generazione

Uno sguardo panoramico sulla letteratura degli anni Settanta e Ottanta

In una celebre antologia uscita nel 1981, dal titolo significativamente barthesiano *Il piacere della letteratura*, Angelo Guglielmi (ex Gruppo 63) raccoglie opere italiane degli anni Settanta e oltre, fino alla data della pubblicazione antologica, cercando di tirare le fila del decennio. Ricordando che in Italia in questo periodo non si parlava ancora di postmoderno, Guglielmi nella sua introduzione sottolinea la continuità tra la sperimentazione degli anni Sessanta, corrispondente alla neoavanguardia, e la letteratura degli anni Settanta in cui, grazie al valore propedeutico della prima, si sono potuti riscoprire elementi che poi saranno attribuiti alla letteratura postmoderna, come la piacevolezza e il ritorno dei generi.

Guglielmi vede nella letteratura di questo decennio ancora attiva la battaglia per il nuovo, portata avanti sia dalle ricerche individuali di chi aveva fatto parte del Gruppo 63, sia da chi pur non facendone parte o arrivando dopo, guarda

²¹⁴ R. Barthes, *L'ultima solitudine* (1977), in Id., *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 244-248 (intervista realizzata da Radio Canada nel 1977 poi apparsa su «Revue d'esthétique», IV trimestre, 1981, n. 2).

²¹⁵ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 196.

all'opera scritta «come a una sorta di artefatto lessicografico».²¹⁶ Si tratta di opere che si posizionano agli estremi²¹⁷ – una «letteratura *difficile* che fa risiedere la sua qualità negli ostacoli che oppone alla comprensione del lettore» –²¹⁸ rispetto a un centro occupato dalla letteratura «piccolo-borghese crepuscolare», che soddisfa l'impazienza del lettore, con contenuti banali e un uso ornamentale del linguaggio, ma che invita la letteratura degli estremi alla sfida della leggibilità e del piacere della lettura.²¹⁹ Questa sfida è possibile coglierla ora (negli anni Settanta) proprio perché nel decennio precedente c'è stata una grande operazione teorica, violenta («che dissodava terreni senza troppo preoccuparsi dell'inconvenienza di sacrificare radici ancora vive e intere piante fin troppo preziose») ma necessaria per superare la matrice ancora ottocentesca su cui s'innestava la letteratura (come diceva Barilli nell'incontro sul romanzo sperimentale del '65) e aprire al «vento del nord carico dei profumi stordenti delle nuove culture di Vienna, di Praga, di Francoforte, di Parigi».²²⁰ Una volta compiuta questa preliminare operazione di consapevolezza teorica, gli anni Settanta si sono potuti aprire alla pratica della scrittura con un approccio diverso, basato sulla «s drammatizzazione del rapporto pubblico-letteratura» e sull'«avventura del linguaggio», oggetto di studio degli anni Sessanta.²²¹ Detto con Barthes, si vorrebbe riportare il “piacere” a sinistra:

Et à gauche, par morale, (oubliant les cigares de Marx et de Brecht), on suspecte, on dédaigne tout «résidu d'hédonisme». A droite, le plaisir est revendiqué *contre* l'intellectualité, la cléricature: c'est le vieux mythe réactionnaire du cœur contre la tête, de la sensation contre le raisonnement, de la «vie» (chaude) contre «l'abstraction» (froide) : l'artiste ne doit-il pas, selon le précepte sinistre de Debussy, «*chercher humblement à faire plaisir*»? A gauche, on oppose la connaissance, la méthode, l'engagement, le combat, à la «simple délectation» (et pourtant: si la

²¹⁶ A. Guglielmi, Prefazione, in Id. (a cura di), *Il piacere della letteratura. Prosa italiana dagli anni 70 a oggi*, Feltrinelli, Milano, 1981, pp. 9- 28: p. 11.

²¹⁷ I due poli sono definiti, da una parte, da opere che si riagganciano al modello “umanistico” della letteratura europea, «che, colpita da crisi di esaurimento, rinuncia ai suoi caratteri di razionalità e armonia e scopre nuova fecondità e piacere nell'esercizio di pratiche aleatorie e trasgressive» e, dall'altra, da opere per lo più poetiche che vogliono rovesciare quel modello, facendo proprie «le tecniche espressive legate all'uso del corpo e i nuovi linguaggi resi disponibili dal recente sviluppo della scienza e dell'industria elettronica». Ivi, p. 9.

²¹⁸ Ivi, pp. 9-10.

²¹⁹ Cfr. *ibidem*.

²²⁰ Ivi, p. 12.

²²¹ Ivi, p. 13.

connaissance elle-même était *délicieuse* ?). Des deux côtés, cette idée bizarre que le plaisir est chose *simple*, ce pour quoi on le revendique ou le méprise. Le plaisir, cependant, n'est pas un *élément* du texte, ce n'est pas un résidu naïf; il ne dépend pas d'une logique de l'entendement et de la sensation; c'est une dérive, quelque chose qui est à la fois révolutionnaire et asocial et ne peut être pris en charge par aucune collectivité, aucune mentalité, aucun idiolecte. Quelque chose de *neutre*? On voit bien que le plaisir du texte est scandaleux: non parce qu'il est immoral, mais parce qu'il est *atopique*.²²²

Ora, che il piacere sia rivoluzionario è sicuramente un portato sessantottino e l'edonismo ci sembra un tratto non estraneo alle avanguardie storiche, per quanto il piacere *del testo* è altra cosa. I settantasettini ne avevano fatto bandiera, ma più per sillogismo che per senso di godibilità del testo, cioè volendo liberare il piacere e il desiderio nel quotidiano e volendo portare l'arte in esso, anche l'arte è espressione di piacere e desiderio. Ma diremmo che Celati ed Eco, in maniera diversa, hanno introiettato il piacere, inteso come godibilità, nell'orizzonte delle proprie opere.

Dividendo gli autori selezionati in quattro categorie con una certa omogeneità interna, Guglielmi pone Celati e Tondelli sotto quella che chiama *Le parole miserabili*, in cui possiamo trovare tratti emersi già nell'analisi del primo. L'autore appartenente a questa categoria definisce un rapporto con la realtà «come volontà di presa, come bisogno di abitare in basso», egli rinuncia alla ricerca della propria identità per anzi depistarla perché «sa che l'unica identità possibile è quella con il proprio corpo con il quale coincide per intero».²²³ Guglielmi applica a questa categoria l'analisi di Deleuze e Guattari su Kafka, per una scrittura che cerca «son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi»,²²⁴ e lo fa riconnettendosi a forme degradate del linguaggio (ricordiamo la «maschera della degradazione» che Celati adotta in *Comiche*), che rimanda ai gesti e alla fisiologia del corpo. Eco confluisce invece nella categoria *Meridiani e paralleli*, e anche nella sua definizione ritroviamo qualcosa di già detto, come la tendenza a vedere nell'arte uno «stato di felicità», nella letteratura un viaggio, «cioè un insieme di esperienze solidamente legate in un organismo autonomo che oltre a essere il risultato di quelle esperienze ne è

²²² R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Édition de Seuil, Paris, 1973, pp. 38-39.

²²³ A. Guglielmi, Prefazione, cit., p. 18.

²²⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka*, cit., p. 33.

anche il movente», e nello scrivere uno «scrivere di sé» (il primo attributo col quale Guglielmi definisce *Il nome della rosa* presentandolo è «romanzo autobiografico»).²²⁵

Agli anni Sessanta risale una sperimentazione sui generi che aveva creato una «nuova forma di discorso» che non poteva essere ricondotta a nessuno di essi.²²⁶ Tale libertà si è riversata negli anni Settanta che hanno riscoperto la corporeità e la gestualità attraverso, rispettivamente, il comico bachtiniano e la commedia dell'arte: «con Arlecchino e Gargantua che si aggiungevano a Ulrich e Bloom, i cui comportamenti espressivi erano già stati incamerati dalla nostra lingua, questa ritrovava la completezza delle sue possibilità di intervento. E può riprendere la strada dei generi. Siamo a metà degli anni Settanta».²²⁷ Generi non ripresi però in quanto compartimenti narrativi stagni ma territori su cui muoversi liberamente – questo l'effetto della liberazione del decennio precedente – il che giustifica la presenza, nell'antologia, di autori che non sono professionalmente scrittori (fra cui Camporesi) e di generi non tradizionalmente letterari (il suo *Pane selvaggio*). Questo aspetto rimanda all'analisi che farà Belpoliti della produzione dei professori bolognesi negli anni Settanta, di cui sottolinea proprio l'«aspirazione al romanzo, che nasce dalla ricerca di una forma più appropriata di raccontare idee, ma anche da esperienze vissute e riflessioni, è quella che, seppur con le debite differenze, sembra avvicinare Scabia a Piero Camporesi e a Carlo Ginzburg».²²⁸ Nella riscoperta dei generi v'è chiaramente quella del romanzo: sbarazzatosi del paradigma ottocentesco, torna carico dei tratti che richiamano la visione celatiana, «del carattere fabulatorio della lingua, di quell'atteggiamento che caratterizzava l'uomo antropologico, per il quale vivere è raccontare» –²²⁹ massima a cui i moderni non aderirebbero.

Sono chiamati in ballo anche Enrico Palandri e Claudio Piersanti (non compresi nell'antologia) per parlare però del riflusso dei temi privati e dei toni intimistici che il ritorno del romanzo porta con sé. Particolarmente severo è

²²⁵ A. Guglielmi, Prefazione, cit., p. 20; la definizione al romanzo di Eco è in Id. (a cura di), *Il piacere della letteratura*, cit., p. 247.

²²⁶ A. Guglielmi, Prefazione, cit., p. 24.

²²⁷ Ivi, p. 25.

²²⁸ M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 253.

²²⁹ A. Guglielmi, Prefazione, cit., p. 25.

Arbasino che vede in questi romanzi lo specchio di quelli degli anni Trenta che, mentre fuori succedevano cose terribili, parlano di beghe secondo il *leitmotiv* per cui «cerchiamo di dare importanza alle piccole cose, perché di grande e spassoso non succede più nulla».²³⁰ Guglielmi stempera tale giudizio mettendo in risalto il potenziale ironico del *remake*, ma anche la necessità di un'analisi più approfondita di ciò che rende difficile la presenza di una dimensione pubblica all'interno di questi romanzi, che rientrano nella generalizzata incapacità di stabilire un rapporto con essa. Con questi romanzi, insieme a quello di Eco, sbarchiamo negli anni Ottanta, in cui l'istituzione letteraria, dopo aver «introiettato anche gli acidi della propria autocritica», «ritrova definitivamente la sua ricomposizione», a discapito dei vecchi assetti di genere.²³¹ Infatti adesso Guglielmi vede il romanzo, che è stato forma principe fino agli anni Sessanta (quando era ancora bloccato a «la marchesa usciva alle cinque»), come trascurato, in seguito a quell'apertura delle forme di discorso di cui si parlava, a favore del diario, del saggio, degli appunti di viaggio. Dal presente stato dell'arte Guglielmi trae considerazioni: sull'accrescimento del coraggio intellettuale degli autori coevi; sul giudizio incerto del valore letterario delle loro opere (in termini di tenuta nel tempo); sul tempo storico post-eroico che da tali opere traspare, per la mancanza «del fascino del futuro»; sulla mancanza di una proposta collettiva.²³²

Introducendo un racconto di *Altri libertini* di Tondelli, Guglielmi mette già in luce un aspetto fondamentale e ricorrente a partire dalla narrativa degli anni Ottanta, vale a dire «quei ragazzi erano stanchi di essere raccontati (di servire di scarico alle inquietudini degli adulti) [come i *ragazzi di vita* di Pasolini] e ambivano a raccontarsi essi stessi; e lo fecero sfidando divieti e censure».²³³ Questo atto di nascita non ha come data simbolo «il '68 ma il '77 (non l'anno della conquista del potere, ma quello di rifiuto di esso)».²³⁴

La parabola narrativa descritta da Tondelli si iscrive tutta all'interno degli anni Ottanta, pur innestando le proprie radici nel decennio precedente. Il primo libro, la

²³⁰ Cit. *ivi*, p. 26.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ivi*, p. 27.

²³³ A. Guglielmi, *Il piacere della letteratura*, cit., p. 224.

²³⁴ *Ibidem*.

raccolta di racconti che va sotto il nome di *Altri libertini*, esce nel 1980 e il suo incunabolo sono le aule universitarie del Dams di Bologna durante gli ultimi turbolenti anni Settanta: «Sono “nato” come lo volevo in quei tempi là. Con lo scandalo e contro la legge»,²³⁵ dice riferendosi al processo per oscenità subito dal libro.

L'esordio tondelliano intercetta un cambiamento formale e contenutistico che farà scuola nei decenni successivi. Una novità che si declina in una scrittura definita dallo stesso Tondelli come *emotiva* – «la mia letteratura è emotiva, le mie storie sono emotive; l'unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale»²³⁶ e con questo termine Gianluigi Simonetti, nel libro *La letteratura circostante*, definisce un nuovo modo di interrogare e fare esperienza della letteratura. Come intercettava Guglielmi, essa inizia a orbitare intorno al corpo più che alla testa, a veicolare non tanto un'esperienza conoscitiva, ma una narrazione non intellettualizzata, caratterizzata da un tempo veloce e uno spazio-diorama che mima il movimento.²³⁷ Questa letteratura emotiva, scrive Simonetti, «nasce come reazione mimetica, a tratti anche colta, al prestigio semiotico dei nuovi media, al loro ingresso trionfale nell'immaginario collettivo, a un senso mutato – audiovisivamente mutato – del piacere del testo».²³⁸ Tale lettura richiama l'analisi di Jameson sulla rivoluzione estetica portata dai cambiamenti tecnologici, a definire quella che Simonetti chiama «l'estetica del flusso».²³⁹ Se «l'ipermodernità invita le arti a integrarsi fra loro», «il terreno d'incontro tra letteratura ed estetica mediale diventa quello della *narratività*».²⁴⁰ Da parte sua Tondelli manifesta un'attenzione multimediale che emerge in ogni opera (come vedremo meglio) e che dice essere il frutto di una formazione culturale e

²³⁵ P.V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri* (1989-1990), in Id., *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano, 2001, vol. II, pp. 969-1011: p. 982.

²³⁶ P.V. Tondelli, *Colpo d'oppio*, in Id., *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta* (1993), a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano, 2008, pp. 7-13: p. 7.

²³⁷ «Tra Otto e Novecento la buona letteratura si era immaginata soprattutto come esperienza *conoscitiva*, basata sui tempi lenti della riflessione e della pedagogia; dall'ultimo Novecento in poi tende a diventare esperienza *emotiva*, basata sul dinamismo incessante (e sui richiami all'attualità) dell'estetica del flusso». G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2018, p. 21.

²³⁸ Ivi, p. 50.

²³⁹ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 21.

²⁴⁰ Ivi, pp. 26, 23.

generazionale che muove dal cinema, dalla televisione, dai fumetti e dai personaggi della musica pop e rock.²⁴¹ Quindi una letteratura che gemma da altre arti, più che da “discorsi intellettuali”, genealogia questa che ricade anche sulla percezione che il pubblico ha dello scrittore. Infatti Tondelli, ricordando un episodio in cui due ragazzi chiedono di autografargli una copia già usurata di *Camere separate*, uscito da soli due giorni, intercetta un’ermeneutica reale: «vuol dire che c’è un pubblico di giovani che aspetta l’uscita dei libri come si aspetta l’uscita di un disco. Si va tutti i giorni a chiedere quando esce l’ultimo disco di... Mi son sentito molto una rockstar».²⁴² È per questo che Simonetti, nella ricostruzione della narrativa italiana contemporanea, inserisce Tondelli all’interno di un fenomeno che definisce «scritture di “categoria”», che raccolgono «brand narrativi costruiti intorno a una specifica caratteristica sociale dell’autore»,²⁴³ un motivo di popolarità che prescinde dal merito strettamente letterario. Questo, oltre a essere un segno dei tempi, è il risultato di una certa politica editoriale di cui Tondelli è consapevole: negli anni Ottanta, «attraverso il concetto un po’ deleterio della professionalità, si è ritornati all’idea dell’artista, dello scrittore, del musicista».²⁴⁴ Anche Simonetti registra che la figura dello scrittore negli stessi anni inizia a incarnare non «un esercizio intellettuale ma un *mestiere*, e uno *status symbol*».²⁴⁵ Tondelli contrappone questo atteggiamento a quello che era stato proprio degli anni Settanta, per la sua generazione, il cui collettivismo della creazione è stato soppiantato dall’attenzione all’individualità dell’autore. Tale dicotomia si appiattisce da un punto di vista retrospettivo, secondo Simonetti, dato che «uno dei fenomeni più conformisti e passivi della nostra cultura libraria

²⁴¹ «Io credo che la mia formazione sia culturale sia generazionale, di ragazzo comune che non viene da una famiglia colta e che è cresciuto con tutti i suoi coetanei in un clima abbastanza normale, abbia come suoi referenti il cinema, la televisione, il fumetto, e tutta la mitologia legata ai personaggi del pop, del rock, anche la droga all’interno di questa mitologia, piuttosto che l’alta cultura. Questo mondo giovanile io lo sento molto mio. I discorsi intellettuali non li sento miei». P.V. Tondelli, *Una scena per l’età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi* (1985), in Id., *Opere. Cronache*, cit., pp. 948-960: pp. 952-953.

²⁴² P.V. Tondelli, *Candid camere. Conversazione con Giancarlo Susanna* (1989), in Id., *Opere. Cronache*, cit., pp. 961-968: p. 968.

²⁴³ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 323.

²⁴⁴ P.V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 987.

²⁴⁵ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 22.

[quello delle scritture di categoria] è stato incubato negli anni della contestazione»²⁴⁶ settantasettina.

Gli scrittori della generazione del Settantasette

Guglielmi, ancora parlando di Tondelli e dei giovani che diventano narratori di se stessi, dice: «i ragazzi di vita finirono di essere *natura*, ma non diventarono *storia* situandosi piuttosto tra l'una e l'altra in una zona che solo per pigrizia veniva individuata come il *privato*», che in realtà era la rivendicazione della scoperta non più rinunciabile del quotidiano.²⁴⁷

Ci riconnettiamo così alla storia che ha aperto queste pagine, vi guardiamo ora dall'interno, ma retrospettivamente, attraverso la voce di Enrico Palandri che ricorda la propria generazione, in un libro dedicato a Tondelli:

La nostra, la mia e di Pier, è stata una generazione di eretici. Perché se la storia è sempre storia dei vincitori, l'eresia è la storia degli sconfitti. Gli anni della nostra giovinezza sono stati anni di sangue e di piombo [...]. Il "movimento" degli anni Settanta non era un partito di cui siano sopravvissuti dei quadri in cerca di nuovi impieghi, ma solo una miriade di frammenti. Era fatto di persone che aderivano a una tendenza senza strutture, e una volta che la tendenza è stata riassorbita, o deviata, o semplicemente si è esaurita, noi ci siamo ritrovati molto soli nella storia. C'erano centinaia di migliaia di persone in piazza, si vincevano referendum, il giorno dopo non c'era più nessuno e si viveva più rassegnati.²⁴⁸

Come e perché c'è stato questo ripiegamento, l'abbiamo visto nel primo capitolo, adesso vorremmo connettere il riconoscimento di tale condizione storico-esistenziale alla letteratura e a quella mancanza di "storia" di cui parla Guglielmi. Il primo libro di Tondelli, in realtà, come anche in parte quello di Palandri, presentano una forte adesione al momento storico di nascita, nel senso che in essi vi si ritrovano le pratiche di vita collettiva e, per l'appunto, quotidiana che erano diffuse alla fine degli anni Settanta: «La libertà sessuale, la musica, l'uso ricreativo di droghe, la trasgressione delle regole diventarono rapidamente luoghi comuni di una generazione che nasceva in uno spazio esterno a quello in

²⁴⁶ Ivi, p. 323.

²⁴⁷ A. Guglielmi, *Il piacere della letteratura*, cit., p. 224.

²⁴⁸ E. Palandri, *Pier. Tondelli e la generazione*, Laterza, Roma, 2005, p. 4.

cui si era svolto il confronto sociale nella generazione precedente». ²⁴⁹ Questa generazione – categoria che Palandri intende come i «cicli collettivi di rivolta e autoidentificazione nella storia» – però, che travasava il proprio stile di vita all'interno della scrittura, non s'è mai riconosciuta all'interno di una poetica comune, come dice Palandri la scrittura era vissuta in maniera individualistica e definita più dal montaliano *quel che non siamo, quel che non vogliamo* che da manifesti di poetica. ²⁵⁰ E spiega questo fenomeno stabilendo un rapporto inversamente proporzionale tra la presenza di una vita politica attiva e la tendenza degli scrittori ad aggregarsi. ²⁵¹

A sua volta, infilato all'interno di una categoria definita di “giovani scrittori”, Tondelli dirà: «è un'etichetta esterna agli scrittori stessi. Nessuno di noi ha mai pensato di riunirsi per autopresentarsi come gruppo che avesse precise idee estetiche da comunicare. Dall'esterno, giornalisticamente, è stato creato il fenomeno». ²⁵² Prima ancora, come ricorda Palandri, *Altri libertini* fu «infilato sbrigativamente in un filone bukowskiiano dalla maggior parte della critica», vedendo in questa operazione sia una finalità commerciale sia il «desiderio di respingere Tondelli e il suo mondo in qualcosa di alieno, ininfluente», registrando «una difficoltà nei rapporti tra le generazioni [...] che produsse, come il neo anacronistico di Baudrillard, una spettacolarizzazione della giovinezza che era in sostanza la sua negazione». ²⁵³

Racconta Carnero che il fenomeno dei “giovani scrittori” inizia ad avere particolare risonanza mediatica in Italia a partire dall'estate del 1985, quando le case editrici, per ragioni commerciali, vogliono presentare un gruppo “omogeneo” di scrittori alla Fiera del libro di Francoforte dello stesso anno. ²⁵⁴ Tale categoria

²⁴⁹ Ivi, p. 34.

²⁵⁰ Ivi, pp. 18, 53.

²⁵¹ «La ragione principale di questa differenza va letta secondo me in controtuce alla storia italiana: quando nella politica i gruppi sono stati importanti e hanno invaso la vita sociale, come durante gli anni immediatamente successivi alla guerra e negli anni settanta attraverso la letteratura si è cercata una via d'uscita dalla storia. Al contrario, nei momenti in cui la politica non ha innervato la società attraverso le proprie organizzazioni e il proprio discorso, gli scrittori hanno sentito la necessità di aggregarsi». Ivi, pp. 52-53.

²⁵² P.V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 1000.

²⁵³ E. Palandri, *Altra Italia*, «Panta», 9, 1992, pp. 18-25; pp. 18, 19.

²⁵⁴ Cfr. R. Carnero, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano, 2017, p. 7.

rientra nel filone della “letteratura giovanile”, intesa come letteratura scritta da autori giovani per un pubblico giovane su temi che rispecchiano la condizione giovanile in un dato contesto storico-sociale, suscitando un rapporto fruitivo basato più sulla partecipazione emotiva che sul godimento estetico.²⁵⁵ Questo tipo di letteratura si afferma in coda rispetto all’emergere delle culture giovanili (come visto nel primo capitolo, nel secondo dopoguerra negli Stati Uniti e a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta in Italia), cioè quando i giovani diventano una categoria sociologica.²⁵⁶ A differenza del classico romanzo di formazione ottocentesco, dove pure il protagonista è un giovane, qui ci troviamo non di fronte a un percorso di maturazione guardato retrospettivamente, ma all’adesione presente a una condizione emotiva e psicologica che viene subito offerta come momento simbolico che rappresenta libertà, ribellione e anticonformismo rispetto a una società materialistica e consumistica. Il mito della giovinezza nasce già in realtà alla fine dell’Ottocento,²⁵⁷ e, come ricorda Salaris ricostruendo la genealogia d’avanguardie dietro le pratiche creative del Settantasette, già il futurismo aveva fatto della giovinezza uno stato mentale, in quanto «i più vivi fra i vivi»,²⁵⁸ e sotto tutt’altre tinte, più o meno negli stessi anni, Federigo Tozzi nella raccolta *Giovani* (1920) tematizza la giovinezza come condizione non anagrafica ma patologica e trasversale. Ma è negli anni Sessanta che la radicale alterità della gioventù diviene, in Italia, un fatto sociologico, e quando uscirà dalla bolla (pur estesa) della controcultura, il mito della giovinezza conoscerà un’espansione simbolica trasversale, per cui al desiderio dei giovani si sostituirà il desiderio di restare giovani.

Negli anni Sessanta questa giovinezza trova la sua rappresentazione ideale in libri come *On the Road* di Kerouac e *The Catcher in the Rye* di Salinger – che ancora nel Settantasette è un punto di riferimento, come ricorda Piersanti in un articolo, soprattutto dei giovani che avrebbero voluto diventare scrittori; mentre Tondelli scrive, in un articolo del 1980, di un evento a Roma che ospitava i

²⁵⁵ Ivi, pp. 7-8.

²⁵⁶ Cfr. ivi, p. 8.

²⁵⁷ Cfr. J. Savage, *The Creation of Youth, 1875-1945* (2007); trad. it. *L’invenzione dei giovani*, Feltrinelli, Milano, 2009.

²⁵⁸ Cfr. C. Salaris, *Il movimento del Settantasette*, cit., p. 35.

superstiti della *beat generation*, descrivendoli come delle star.²⁵⁹ E già negli anni Sessanta, come ricorda Simonetti, comincia a prendere forma anche in Italia un romanzo scritto da autori esordienti con protagonisti giovani, scopi identificativi e uno stile gergale, ma avrà un «impatto culturale limitato».²⁶⁰ Sarà dalla seconda metà degli anni Settanta che inizia ad avere risonanza una letteratura di questo tipo, col successo del 1976 di *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti*, Rocco (Marco Lombardo Radice) e Antonia (Lidia Ravera), ma soprattutto col *Boccalone* di Palandri del 1979, che pure Celati considera l'apripista della letteratura giovanile.²⁶¹ Il suo pieno rodaggio è proprio degli anni Ottanta, quando, come abbiamo visto, la narrativa aveva già riacquisito nel decennio nuova legittimazione.

In un'intervista del 1985, Tondelli scrive che se la generazione precedente: «è stata un po' bloccata dal fatto di avere sempre rifiutato il romanzo come tale, o quanto meno di ritenere che dopotutto si tratta di una finzione, di un gioco, col risultato di scrivere sempre dei meta-romanzi, in noi più giovani questo problema non si è posto».²⁶² Tale mancato condizionamento, per Tondelli, ha permesso di sviluppare una ricerca basata sulla leggibilità e su una presa diretta del reale, ricostituendo, dice, «un rapporto col filone del realismo».²⁶³ La fluidità della categoria assume, in questo caso, dei contorni, se opposta al complementare sperimentalismo come letteratura che parla del suo farsi, cui si sostituisce uno sguardo – non per questo senza filtri – che descrive piuttosto fatti, situazioni, sentimenti, provando a chiamare tutto col proprio nome: non quello convenzionalmente familiare a tutti, ma familiare alla fauna giovanile. Se da una parte, questo “realismo” può essere ricondotto al più generico volgersi della scrittura verso il mondo esterno che Calvino (parlando dei *Narratori* di Celati) aveva individuato come tratto peculiare al decennio Ottanta; dall'altra, calato nel

²⁵⁹ Cfr. C. Piersanti, *Celati. Il Lunario e lo smarrimento del Paradiso*, «Doppiozero», 8 agosto 2018 (consultato il 2 maggio 2022). E Tondelli descrivendo «le cento occasioni culturali e mondane che l'Urbe offriva», si sofferma anche su «i fatidici, e superiori a tutti, Ginsberg, Orlovsky, Burroughs e Gregory Corso che saltellavano a Piazza di Siena come autentiche e consapevoli star». *L'Estate romana*, in Id., *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta* (1990), Milano, Bompiani, 2016, pp. 36-46: pp. 36, 46.

²⁶⁰ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 325.

²⁶¹ G. Celati, *Defurbizzare la letteratura, la vita etc.*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 142-147: p. 143.

²⁶² P.V. Tondelli, *Una scena per l'età del rock*, cit., pp. 956-957.

²⁶³ Ivi, p. 957.

particolare – un realismo inteso come giovani che parlano della effettiva condizione giovanile –, è quanto le case editrici ricercavano con un interesse senza precedenti. Infatti si faranno promotrici di un massiccio lavoro di *scouting* ed *editing*, che pure Celati riconduce alla fine degli anni Settanta, quando «iniziava la caccia all'autore giovane» e «sono spuntati i controllori manageriali della letteratura, gli esperti che riscrivono i libri per renderli più vendibili (così è stato per *Altri libertini*), i repertori di frasi pubblicitarie per parlarne, il culto delle graduatorie dei romanzi più venduti».²⁶⁴ Tondelli stesso poi si farà promotore di un progetto quale *Under 25*, che a partire dal 1985 seleziona e pubblica racconti inediti di giovani scrittori. Se da un punto di vista personale questo rappresentava «la risposta al mio problema di impegno culturale», sul piano teorico vorrebbe avere il valore di «un'inchiesta condotta con gli strumenti della narrazione sulla creatività delle nuove generazioni», che a suo dire si sviluppava in un clima culturale ancora ostile agli esordi.²⁶⁵

Ci soffermeremo ora sui testi che a questo tipo di letteratura appartengono, a cominciare dall'opera prima di Tondelli, *Altri libertini*, una raccolta di sei racconti che idealmente chiude i temi affrontati nel primo capitolo, per poi operare un confronto tra i libri d'esordio di Palandri (*Boccalone*) e Piersanti (*Casa di nessuno*, 1981) con *Pao Pao* (1982), la seconda pubblicazione di Tondelli, che presentano caratteristiche omogenee e ritrovano in *Lunario del paradiso* il loro più sicuro "antenato".

IV.2.2 I libri

La caduta di altri libertini

Partiamo da un collegamento puramente evenemenziale, vale a dire i luoghi del testo in cui entra la storia del movimento. Ciò accade più esplicitamente nel racconto *Viaggio*, l'unico in cui protagonisti vivono nell'epicentro dello stesso, a Bologna a cavallo del 1977. Nell'autunno del '76, «tutto si mette in moto come una corrente sotterranea che butta i germogli, un germinal anticipato che ci getta in collettivi e riunioni e si vede che nelle osterie c'è qualcosa di nuovo, forse

²⁶⁴ G. Celati, *Defurbizzare la letteratura, la vita etc.*, cit., pp. 143, 144.

²⁶⁵ P.V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore*, cit., pp. 990, 1008.

soltanto più voglia, ma non so bene di cosa».²⁶⁶ Il racconto registra il fenomeno delle auto-riduzioni al cinema e dell'occupazione dell'università, ma anche i corsi di Scabia e di Celati.²⁶⁷ Poi, la storia personale della coppia incontra quasi casualmente quella di movimento anche a Milano, sbarcandovi proprio in occasione delle rivolte contro l'apertura della stagione teatrale alla Scala del dicembre 1976.²⁶⁸ Anche la provincia non è esente dal mutamento di clima: in *Mimi e istrioni*, «come quando in un sottobosco ben docciaio e acquazzonato nascono funghetti trallallero-trallallà, così in città nostra [Rèz, Reggio Emilia] tutto uno sbocciare di cappelle e prataioli, cioè collettivi giovanili e gruppi autogestiti» e radio libere.²⁶⁹

Seguiamo ora idealmente la caduta d'Alice che porta in un altro mondo per ritrovare la realtà di questi racconti. I personaggi tondelliani sono ininterrottamente alla ricerca di un'apertura inaspettata della realtà – in particolare dell'opprimente provincia emiliana – da cui far partire linee di fuga che possono essere disegnate come «fuga da fermo»²⁷⁰ (è anche il caso di Alice, che vive le sue avventure pur restando ferma, cioè sognando) o in movimento, in ogni caso sempre in una dimensione collettiva. Tra le fughe da fermo ci sono quelle aperte dagli aghi sulla pelle, i buchi al centro del racconto *Postoristoro*, il bar della stazione di Reggio Emilia, casa della disillusione d'un gruppo di emarginati il cui unico obiettivo quotidiano è l'acquisto della propria dose d'eroina.²⁷¹ Anche

²⁶⁶ P.V. Tondelli, *Viaggio*, in Id., *Altri libertini* (1980), Feltrinelli, Milano, 2016, pp. 67-130: p. 110.

²⁶⁷ «[...] ottobre-novembre è tutto un grandaffare, preparativi di spettacoli e recitals e uscite fuori disastrose nei cinema che quando arriviamo noi in ventitrenta tutti chiassosi ci guardano come pazzi, ma nessuno si azzarda a dir niente e noi ce la ridiamo perché andiamo benone». *Ibidem*; «[...] non appena a febbraio si occupa l'università dico a Dilo “non me la sento, ho bisogno di stare solo con te e basta, cerca di capire amore” e lui dice “ti capisco, ma vieni anche tu che è bello vedrai, stanotte si dorme là e così anche domani e c'è posto per noi, ce lo siamo conquistato, perdio lo capisci?”». Ivi, p. 116; «[...] ora gli piacere osservare quello che fa Giuliano Scabia all'Università e nei quartieri e pure le cose di Gianni Celati sul romanzo della frontiera, Natty Bumpoo e Davy Crockett». Ivi, p. 90.

²⁶⁸ «Uno stipendio per una poltrona. Con la prima alla Scala la borghesia milanese inaugura un nuovo anno di sacrifici per i proletari. L'incasso della prima agli organismi giovanili di base. A chi nega il diretto alla vita noi neghiamo la prima alla Scala. I giovani rifiutano i sacrifici» era scritto in un foglio che promuoveva la rivolta: «Milano martedì 7 dicembre tutti in piazza della Scala ore 18». Documento presente in F. Berardi, *L'anno in cui il futuro finì*, cit., p. 42.

²⁶⁹ P.V. Tondelli, *Mimi e istrioni*, in Id., *Altri libertini*, cit., pp. 35-65: p. 53.

²⁷⁰ Gruppo A/DAMS, *Alice disambientata*, cit., p. 65.

²⁷¹ Si gioca con la morte ma nulla realmente succede: «[...] al Posto Ristoro ci si dimentica piano piano di tutto perché la vita è davvero vita cioè una porcheria dietro l'altra e allora è come

Viaggio si apre su una crisi d'astinenza di Gigi a casa del protagonista, da qui parte il *flashback* che riporta a Bruxelles, prima tappa del viaggio di "formazione" che i due affrontano subito dopo la maturità e dove scopriranno «tutt'insieme la birra, il sesso, les trous».²⁷²

La caduta è il movimento dell'autodistruzione che, liberata da un giudizio qualitativo, viene resa come pura esperienza, quindi come mezzo di conoscenza della realtà,²⁷³ alla maniera d'un giovane Cesare Pavese che, nel suo *Il mestiere di vivere*, alla data 24 aprile 1936, scriveva:

Bisogna aver sentito la mania dell'autodistruzione. Non parlo del suicidio: gente come noi innamorata della vita, dell'imprevisto, del piacere di "raccontarla", non può arrivare al suicidio se non per imprudenza. [...] L'autodistruttore si sforza di scoprire dentro di sé ogni magagna, ogni viltà, e di favorire queste disposizioni all'annullamento, ricercandole, inebriandosene, godendole. [...] L'autodistruttore è soprattutto un commediante e un padrone di sé. Egli non lascia nessuna opportunità di sentirsi e di provarsi. È un ottimista. Spera ogni cosa dalla vita, e si va accordando a rendere sotto le mani del caso futuro i suoni più acuti o significativi. L'autodistruttore non può sopportare la solitudine.²⁷⁴

Ritroviamo nella presentazione di questo tipo delle caratteristiche comuni agli *altri libertini*, a qualcuno che «felice cade», e ai giovani settantasettini per i quali finalmente il cielo è caduto sulla terra. Palandri dirà che l'autodistruzione è l'«unica possibile espressione di rifiuto» per la propria generazione, «orfana della politica e incapace di consolarsi di consumismo o successo».²⁷⁵

Altra caduta quale «fuga da fermo» è l'innamoramento – così connotato dalle stesse espressioni idiomatiche *fall in love* o *tomber amoureux* – come avevamo già visto per il *Lunario*. In particolare, in *Viaggio* l'amore ha i connotati dell'*amour-passion* descritto da Denis de Rougemont (in uno studio alle radici leggendarie dell'infelicità che il nostro Occidente ha eletto come necessaria figura

sbattere giù merda ogni giorno che poi ti dimentichi che fa schifo, e ne diventi magari goloso». P.V. Tondelli, *Postoristoro*, in Id., *Altri libertini*, cit., pp. 9-34: p. 14.

²⁷² P.V. Tondelli, *Viaggio*, cit., p. 69.

²⁷³ Per quanto più tardi, a proposito di Pazienza, Tondelli scriverà: «È questo che la morte di Andrea mi mette davanti, spietatamente: il lato negativo di una cultura e di una generazione che non ha mai, realmente, creduto a niente, se non nella propria dannazione». P.V. Tondelli, *Andrea Pazienza*, in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 209-212: p. 211.

²⁷⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere* (1952), Torino, Einaudi, 2014, p. 35.

²⁷⁵ E. Palandri, *Altra Italia*, cit., p. 20.

d'amore) – i due amanti, si sentono parte d'una dimensione trascendente lontana dalle leggi del nostro mondo, ma più vera di questo, al di là del bene e del male.²⁷⁶ Eletto a trascendenza, anche l'innamoramento ha un'istanza autodistruttiva, ché terminata la finzione si capovolge nell'immanenza più misera, a ricordare, come scrive Palandri: «la triste verifica dell'inesistenza in terra di un altrove, il ritorno di tutti i sogni e le speranze alla loro negazione, alla veglia senza godimento di un corpo che, come un orologio, scandisce il percorso verso la morte».²⁷⁷ Il corpo, come anticipava Guglielmi, è al centro, come fonte e deriva d'ogni godimento così come d'ogni umiliazione; in particolare il corpo amato è luogo di venerazione, come il corpo adonio di Andrea del racconto omonimo alla raccolta, involucro dell'intenso quanto effimero amore di Miro.

Ci sono infine le fughe di movimento, quelle che implicano un effettivo spostamento spaziale, come in *Viaggio* e in *Autobahn*. Nel primo Dilo e la voce narrante si spostano da Bologna al Marocco, e poi a Milano e a Parigi, mentre nel secondo si tratta di una fuga verso il Nord dalla “scoglionatura”, per la quale «inutile dire cuore mio spaccati a mezzo come un uovo e manda via il vischioso male, quando ti prende lei la bestia non c'è da fare proprio nulla solo stare ad aspettare un giorno appresso all'altro»,²⁷⁸ oppure adottare la vecchia formula melvillianiana e partire («I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen and regulating the circulation»)²⁷⁹ Così la voce narrante di *Autobahn*, che si immette nel «rullo d'asfalto» che si dispiega da Carpi al Mar del Nord, senza alcuna intenzione di fermarsi, perché «se mi fermo poi vien su la malinconia del viaggiatore e faccio il gran filosofo, dico vado non vado, torno non torno e non è proprio bello a questo punto menare le cazzate».²⁸⁰ Costante nei libri di Tondelli, come nella sua vita, la partenza diviene *topos* generazionale, in quanto modo di articolare sia «il sogno di non fare una carriera, o almeno non solo quello, nella vita», sia un'identità che superi la spersonalizzazione data da «un consumismo senza confini e tradizioni,

²⁷⁶ D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Plon, Paris, 1939.

²⁷⁷ E. Palandri, *Altra Italia*, cit., p. 24.

²⁷⁸ P.V. Tondelli, *Autobahn*, in Id., *Altri libertini*, cit., pp. 177-195: p. 177.

²⁷⁹ H. Melville, *Moby Dick, or the Whale* (1851), Oxford University Press, New York, 1947, p. 3.

²⁸⁰ P.V. Tondelli, *Autobahn*, cit., pp. 181, 182.

che annulla il senso di tutto quello che viene prodotto dagli uomini nel segno della merce».²⁸¹ Viaggiare rappresenta un'alternativa nella misura in cui permette di entrare in contatto con un'esperienza ancora autentica, opposta ai «buchi stabili» intesi come il frutto di quella dimensione spettacolare che ha livellato e addomesticato i desideri.

La pista aperta da Alice – che vuole «un racconto per figure e dialoghi» –²⁸² segna anche come visto un percorso linguistico, infatti la ricerca di un altrove sia all'interno del movimento del Settantasette che nel libro di Tondelli si realizza anche come apertura a un altro linguaggio. Tondelli ha introdotto nella sua scrittura quelle «donne con tre occhi», con cui Eco metaforizzava lo spirito d'avanguardia delle pratiche creative del movimento. François Wahl, editore francese di Tondelli, scrive che «*Altri libertini e Pao Pao* rimarranno, ne sono certo, la forma stilistica rivelata della Bologna post '68: il modo di vivere della città traslato nella sua lingua».²⁸³ Come avviene tale trasposizione? «le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, *qui travaillent côte à côte*: le texte de plaisir, c'est Babel heureuse!».²⁸⁴ Così scrive Barthes e una Babele dei linguaggi è la scrittura di Tondelli, per il quale il piacere è parola chiave di poetica, essendo questo l'effetto d'una scrittura emotiva. Essa si compone d'una lingua sensuale, in cui domina una figura narrativa che potrebbe essere definita di «monologo esteriore»²⁸⁵ e un discorso che parla di sentimenti.²⁸⁶ La sua finalità è quella di creare un legame quasi fisico con il lettore, infatti: «la scrittura emotiva è spigolosa, è forte, è densa, si tocca con il corpo, ci si fa all'amore, entra dentro, ti prende, ti penetra, ti suona, canta: ecco la forza della

²⁸¹ E. Palandri, *Altra Italia*, cit., p. 20.

²⁸² Gruppo A/Dams, *Alice disambientata*, cit., p. 68. Cfr. «Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do: once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, "and what is the use of a book?", thought Alice, "without pictures or conversations?"». L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Oxford University Press, Oxford, 1991, p. 9.

²⁸³ F. Wahl, *PVTVP*, «Panta», 9, 1992, pp. 251-256: p. 251.

²⁸⁴ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, cit., p. 10.

²⁸⁵ G. Bonura, *Tondelli tra stile e prosa*, «Panta», 9, 1992, pp. 29-35: p. 34.

²⁸⁶ «Non riuscirei a scrivere un racconto puramente mentale perché credo in un uso della lingua abbastanza sensuale, una sensualità della lingua, un eros della lingua e del linguaggio. Parlare di sentimenti mi sembra una cosa insita nello scrivere». P.V. Tondelli, *Candid camere*, cit., p. 961.

letteratura».²⁸⁷ In questa cornice fisica, i personaggi saranno «rapsodie di un parlato che si muove» o «sax mobili e vagabondi della scrittura emotiva».²⁸⁸ Ricordiamo che Celati voleva fare del *Lunario* una scrittura modulata sul jazz, sulla scorta di Céline. Ed è da Céline che, probabilmente attraverso la mediazione di Celati, Tondelli trae l'idea d'una scrittura "emotiva", infatti in *Entretiens avec le Professeur Y* (tradotto in italiano dallo stesso Celati), rispondendo alla domanda di questo: «Vous avez inventé quelque chose ?... qu'est-ce que c'est ?», Céline:

L'émotion dans le langage écrit !... le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit !... comme je vous le dis !... c'est pas qu'un petit turbin je vous jure !... le truc, la magie, que n'importe quel con à présent peut vous émouvoir « en écrit » !... retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit ! c'est pas rien !... c'est infime mais c'est quelque chose !...²⁸⁹

Il linguaggio parlato è una funzione della scrittura emotiva, per definirlo Tondelli cita Arbasino (nominato per antonomasia col titolo d'un suo romanzo *L'Anonimo Lombardo*, 1959) e Celati. Di Arbasino: «Il lavoro più giusto e più difficile che si possa fare oggi con la nostra lingua è proprio quello di inventare sulla pagina il sound del linguaggio parlato»; e di Celati: «Il parlato (ci costituisce) in quanto discorso scritto che finge i modi del discorso orale o raccontato».²⁹⁰ Il parlato è un bacino in espansione, da cui pescare e gettare nuova fauna, di qui l'uso di un linguaggio "sporco" (e blasfemo) da una parte (come sporco era il linguaggio di Radio Alice), e la creazione linguistica dall'altra (da cui nascono i vari *pensierare* e *imperplessato*, *miusic* e *drunkato*, e il *Gran Trojajo* per nominare il mondo).²⁹¹

Spesso questo linguaggio si cimenta nella volontà di dare corpo a stati mentali che trova ancora il suo antecedente nel *Lunario*, infatti qui come in *Altri libertini* si trova una similissima fenomenologia fisica della malinconia o, con Tondelli, degli "scoramenti".²⁹²

²⁸⁷ P.V. Tondelli, *Colpo d'oppio*, cit., p. 9.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ L-F. Céline, *Entretiens avec le Professeur Y* (1955), Gallimard, Paris, 1983, pp. 23-24.

²⁹⁰ P.V. Tondelli, *Colpo d'oppio*, cit., p. 8.

²⁹¹ Tratti rispettivamente da P.V. Tondelli, *Viaggio*, cit., p. 67; Id., *Autobahn*, cit., p. 188; Id., *Viaggio*, cit., p. 99; *ibidem*; Id., *Autobahn*, cit., p. 178.

²⁹² «Io sono un malinconico nato, ve lo dico subito. Ho la malinconia che mi gorgoglia in basso, viene su dalla pancia, fa il giro delle budelle, poi si piazza nello stomaco e diventa magone.

La Babele dei linguaggi include anche quelli mediatici. Si potrebbe dire che la multimedialità rientri nella scrittura di Tondelli su tre livelli: strutturale, testuale ed ermeneutico. Per quel che riguarda il primo, dice: «il mio desiderio è quello di produrre un testo che abbia un andamento interno analogo a certi ritmi musicali»;²⁹³ per testuale intendiamo il livello in cui la musica entra come citazione esplicita (da Robert Wyatt o Tim Buckley);²⁹⁴ per ermeneutico s'intende la possibilità d'accostare «sequenze di film o canzoni ai testi perché molto spesso molte scene nascono da lì».²⁹⁵ L'esistenza di una compatta "comunità ermeneutica" dipende dal fatto che quella di Tondelli è la prima generazione a essere «cresciuta con gli stessi libri e film, la stessa musica, gli stessi viaggi»,²⁹⁶ e si può specchiare negli oggetti della soffitta d'Annacarla, passando in rassegna – in una descrizione senza respiri (ancora senza virgole) – collane editoriali (di letteratura, arte, psicoanalisi e di movimento), cd, incensi *made in India* (meta molto ambita dai superstiti del Settantasette), fino ai «ritratti scattati qua e là a convegni e simposi e seminari e convivi, giornate rassegne dibattiti a cui nessuno in questi anni si è sottratto...».²⁹⁷ Si potrebbe aggiungere, a livello stilistico, il rimando al montaggio cinematografico, che trova il proprio punto riferimento letterario nel *cut-up* di Burroughs, con la differenza che quel che scardina Tondelli con tale dispositivo non è la narrazione ma la sintassi, rendendo non tanto l'affastellamento di *frame* cui la selezione del nostro sguardo ci dà esperienza, quanto la disarticolazione propria del linguaggio orale.

E col magone non sto più fermo, mi alzo, mi muovo, fumo come una ciminiera, tutto mi sta sui coglioni». G. Celati, *Lunario del paradiso*, cit., p. 73; «Lacrime lacrime non ce n'è mai abbastanza quando vien su la scoglionatura, inutile dire cuore mio spaccati a mezzo come un uovo e manda via il vischioso male, quando ti prende lei la bestia non c'è da fare proprio nulla solo stare ad aspettare un giorno appresso all'altro. E quando viene comincia ad attaccarti la bassa pancia, quindi sale su allo stomaco e lo agita in tremolio di frullatore e dopo diventa ansia che è come un sospiro trattenuto che dice vengo su eppoi non viene mai». P.V. Tondelli, *Autobahn*, cit., p. 177.

²⁹³ P. V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 978. In particolare: *Pao Pao* è una toccata e fuga, *Rimini* una sinfonia e *Camere separate* è pensata come una musica d'ambiente. *Altri libertini* non ha un genere di riferimento, ma si potrebbe dire sia il testo il cui linguaggio è più musicalmente connotato.

²⁹⁴ «Joking apart, when you're drunk you are terrific, when you're drunk [R. Wyatt, *Sea Song*]». P. V. Tondelli, *Viaggio*, cit., p. 79; «[...] e non basta Tim Buckley, I am Young, I will live, I am strong, I can give You the strange Seed of day Feel the change Know the way, Know the way...». Ivi, p. 97.

²⁹⁵ P. V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 1005.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, in Id., *Altri libertini*, cit., pp. 145-176: p. 153.

Come il movimento e la generazione tutta, anche *Altri libertini* ha conosciuto un certo grado di spettacolarizzazione, per quanto a loro favore. Il libro ha subito un processo per oscenità (che è stato vinto ma che resta espressione di un altro conflitto generazionale), per poi divenire prestissimo un caso editoriale, complice il discorso generazionale, ch  infine «*Altri libertini* era la storia della fauna giovanile degli anni settanta vista con molta spietatezza e assunta a soggetto letterario attraverso il suo linguaggio». ²⁹⁸

La generazione che dice Io: Palandri, Piersanti, Tondelli

Boccalone (1979), *Casa di nessuno* (1981) e *Pao Pao* (1982) sono romanzi dalla vocazione diaristica scritti alla prima persona.

Anche Palandri, che nel 1977 pubblica un racconto su «A/traverso» e si occupa in parte dei programmi letterari di Radio Alice, ²⁹⁹ offre col suo *Boccalone* uno spaccato del Settantasette bolognese: la «radio»; piazza Maggiore, dove «costruivamo delle mongolfiere con giuliano [Scabia]»; «ridere, soprattutto, tanto ridere “sar  una risata che vi seppellir ”!»; l’*Anti- CEdipe* letto da poco e «senza capire nulla di quello che c’era scritto»; i versi di Majakovskij; Bifo sui giornali, il convegno contro le repressioni di settembre e l’uscita di *...fatti nostri...*, curato tra gli altri da Palandri e Piersanti. ³⁰⁰ Sono in verit  riferimenti incidentali rispetto alla trama che   tutta concentrata nella ricostruzione della storia d’amore spezzata di enrico e anna: «al servizio della rivoluzione» solo quando anna non c’ , per non sentirsi «cosi  assolutamente nulla». ³⁰¹ D’altronde, «cooper dice che la comparsa

²⁹⁸ P. V. Tondelli, *I ipotesi romanzesche sul presente*, in Id., *Opere. Cronache*, cit., pp. 943-947: p. 944.

²⁹⁹ Cfr. P. Rambelli, *Il dispatrio come e/ou-t pos dell’individualit : biografia letteraria di Enrico Palandri*, in E. Minardi, M. Francioso (a cura di), *Generazione in movimento. Viaggio nella scrittura di Enrico Palandri*, Longo, Ravenna, 2010, pp. 11-27: p. 13.

³⁰⁰ E. Palandri, *Boccalone. Storia vera piena di bugie* (1979), Bompiani, Milano, 2017, pp. 9, 12, 35, 44, 90. Su *bologna marzo 1977*, cit., p. 48: «hanno picchiato carlo [Rovelli] a verona, gli hanno portato via tutto l’ultimo capitolo e le fotografie, hanno arrestato anche bertani perch  aveva un lanciarazzi a casa. Gli ultimi avvenimenti intorno a ...fatti nostri... sono tutti allucinanti, i compagni che la sanno lunga sulla polizia dicono di tenere la casa pulita [...]».

³⁰¹ «per me il “romanzo”   una cosa sola: cercare di ricostruire la trama o le trame delle cose che scrivo, almeno per quel che riguarda questi ultimi mesi, perch  oggi mi sembra tutta spezzata la storia, senza n  capo n  coda». Ivi, pp. 50-51. «In quei due o tre giorni che non ho visto anna sono di nuovo stato risucchiato da millecento attivit  cui chiedevo disperatamente un posto tra le cose, di non essere cosi  assolutamente nulla / sono persino andato a prendere i giornali in stazione e mi sono fatto una riunione alla radio; mi sono rimesso totalmente in circolazione, al servizio della rivoluzione». Ivi, p. 48.

dell'amore è una rivoluzione nell'ordine della vita» (David Cooper, esponente dell'anti-psichiatria).³⁰² In questo decentramento amoroso, infatti, non v'è alcuna contraddizione con la partecipazione attiva al movimento, *humus* che alimenta parole, pensieri e stile di vita: nel modo di abitare la piazza, nel pensiero antagonista, nella celebrazione del desiderio, nell'«antipatia che provo da marzo per i lavoratori onesti», nella fuga di Alice come vettore dei comportamenti, contro ogni sistema, contro lo «schema paranoico dei valori giusti e di quelli sbagliati», attraverso «i sogni e il sonnambulismo».³⁰³ C'è anche il riferimento a «gianni, il mio amico scrittore»: Celati che gli dice «“che non ti scappi di scriverlo”, che vuol dire di metterti a fare lo scrittore, perché il bello di queste pagine è che tutti possono scriverle e che tutti sono scrittori. poi ha detto anche che i miei fogli scarabocchiati non li prende nessuno».³⁰⁴ Emerge qui la postura con cui Palandri stesso scrive pagine, perché «tutti sono scrittori», (non tanto nel senso canceroso che troviamo in questa frase col senno di poi, ma) nel senso settantasettino che riporta l'arte nella vita di tutti e in quello celatiano per cui ogni uomo è un narratore (purché non si dica Scrittore). Celati lo ricorda come un libro scritto ancora «per qualcosa che urge, non per far piacere agli editori», caratterizzato da «una lingua fresca e genuina», al contrario dei romanzi giovanili che seguono, segnati «da una sbornia di americanismo, con anche l'imitazione dell'italo-americano».³⁰⁵

Tutt'altra atmosfera rispetto a *Boccalone* emana *Casa di nessuno*, scura e claustrofobica, frutto dell'isolamento della voce narrante, i cui gesti e pensieri però, nella propria autoreferenzialità da Narciso che si mortifica, aprono ancora spiragli comici. Scompare ogni partecipazione alla vita collettiva, una ragazza frequenta la casa – Dora, ma nessuno slancio di passione come in *Boccalone*, «ci facciamo compagnia» – e qualche altro visitatore che diventa il pretesto per un

³⁰² Ivi, p. 29.

³⁰³ Ivi, pp. 25, 78. Anche «non riuscire a essere soggetti della propria esistenza porta spesso a sentirsi oggetti di un sistema più ampio, totale: dio, il marxismo, tutte le teologie, di questo mondo e anche dell'altro. [...] Non mi lascio prendere! piuttosto fuggo tutta la vita, ma non lascio che mi rinchiudano in un lavoro, con una moglie e dei figli, finché sto qui rubo dai pollai dei contadini, per cui non ho nessun rispetto e di cui rido con i miei amici». Ivi, pp. 78-79.

³⁰⁴ Ivi, p. 21.

³⁰⁵ G. Celati, *Defurbizzare la letteratura, la vita etc.*, cit., pp. 143, 145.

teatrino dell'assurdo.³⁰⁶ Se c'è uno strascico di quel Settantasette è già nella disillusione e nel ribaltamento ironico: «sono un adesiderico un infame roditore del quotidiano [...] nicciano ampollosa stronzo marxista anarchico situazionista eclettico-di-merda-ignorante buddista marlon brando POPPER!».³⁰⁷ Eppure, i ...*fatti nostri*... del libro che ha contribuito a curare, erano stati vissuti da Piersanti in prima linea, come responsabile del servizio d'ordine della manifestazione che segue la morte di Lorusso, quando «insieme a quindici, ventimila persone avevo fatto a botte con la città intera», rievoca *a posteriori*.³⁰⁸ L'iniziativa del libro era costata a tutti i curatori il rischio di quattro anni di carcere, poi sfumati in un "armistizio", ma in questo clima era già presente, per Piersanti, la consapevolezza della fine della grande esperienza collettiva del movimento e dell'affermazione di un'identità individuale: «in realtà io ero soltanto un aspirante scrittore». ³⁰⁹

Pao Pao è già una storia post-settantasettina, la registrazione di un anno di servizio militare vissuto tra Orvieto e Roma, percepito come un periodo di quarantena dalla vita dove dominano gli *escamotages* per ritrovare il proprio spazio di libertà, all'insegna della scorribanda collettiva nelle libere uscite e degli amori. Scrive infatti Tondelli: «la storia gay di *Pao Pao* funziona così come storia quotidiana di una tribù – una delle mille del Popolo Alto – nella lotta di sopravvivenza nel mondo». ³¹⁰ Se, come scrive in *Post Pao Pao*, «non c'è più in tutti noi al di sotto dei trent'anni il senso di appartenere a un movimento collettivo più vasto», il giro gay rappresenterebbe «un modo di sopravvivenza non capitolato e non ghigliottinato dai tempi», che mantiene però le vecchie parole d'ordine, «un modo in cui – come si diceva una volta – il desiderio si libera nelle parole e nei gesti». ³¹¹ L'epiteto scelto per questa tribù coincide con quello in cui si riconosce Palandri in *Boccalone*: «Appartengo al popolo alto dei camminatori: notturni, silenziosi, attraversiamo la città e non temiamo le distanze». ³¹²

³⁰⁶ C. Piersanti, *Casa di nessuno*, Feltrinelli, Milano, 1981, p. 10; cfr. *ivi*, pp. 29-31.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 33.

³⁰⁸ C. Piersanti, *Avevo poco più di vent'anni, l'età immortale / 1977. Retour à la normale*, 29 marzo 2017, <https://www.doppiozero.com/1977-retour-la-normale> (ultimo accesso: 25 agosto 2022).

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ P.V. Tondelli, *Post Pao Pao* (1984), in *Id.*, *L'abbandono*, cit., pp. 11-13: p. 13.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² E. Palandri, *Boccalone*, cit., p. 75.

«Camminatore solitario» era il Giovanni di *Lunario*:³¹³ abbiamo visto l'importanza del *flâneur* nella riflessione di Celati, che in Palandri e Tondelli si carica della connotazione situazionista dell'appropriazione dello spazio della città. La ricerca terapeutica e archeologica del camminatore di Celati si declina nello spirito vitalistico dei camminatori settantasettini, che pure si può dire facciano archeologia, nel tentativo di reinterpretare lo spazio, spogliarlo delle sue generalizzazioni, delle sue etichette funzionali, per recuperare un'idea di spazio *popolare*: la piazza come fermento della vera vita del popolo, dove il privato e il pubblico si fondono e il quotidiano è ripetuto giorno di carnevale .

Da un punto di vista stilistico i tre libri condividono le cadenze d'una scrittura pseudo-lirica – con la rima in mezzo di frase come in una filastrocca – già propria del *Lunario*. In tutti e tre domina una sintassi paratattica, per lo più asindetica in *Boccalone*, che scardina spesso i punti a fin di frase (insieme alle maiuscole), e che in *Pao Pao* si cumula in periodi spesso lunghissimi e dal carattere elencatorio che tradiscono un altro modello operante per Tondelli, Arbasino.

Casa di nessuno ha un periodare più regolare rispetto agli altri due, ma c'è molto più, rispetto a Palandri e a Tondelli, la lezione celatiana della parola delirante, non tanto per cadenze o sgrammaticature, ma per il saltare dei nessi logici delle frasi – aspetto che lo avvicina anche agli scritti di A/traverso – a creare scenette isolate e dissacranti.³¹⁴

Diremmo che i libri di Palandri e Piersanti, pur in maniera diversa, sono caratterizzati da una scrittura del farsi, cioè non una letteratura che esplora le strategie interne al proprio gioco discorsivo, ma una scrittura che s'offre nell'incertezza del suo farsi, d'un io che marca la propria presa di parola, che diventa motivazione sufficiente alla scrittura come, in un racconto di Calvino, per chi s'apprestasse a fare il primo segno dell'universo.³¹⁵ Sintomatico l'attacco di

³¹³ G. Celati, *Lunario del paradiso*, cit., p. 26.

³¹⁴ «Bisogna pensare ad altro, dio che confusione: Nell'attesa vogliate gradire questo traffico, che tutti i camerieri rimangono al loro posto immobili e sorridenti. Se nessuno ordina aragosta siamo salvi, e alla peggio il cuoco, per la salvezza della casa, salirà sul banchetto del pianoforte per raccontare la tragica storia delle sue enormi emorroidi che nello stupore generale verranno mostrate sfacciatamente al pubblico». C. Piersanti, *Casa di nessuno*, cit., p. 9.

³¹⁵ Cfr. I. Calvino, *Un segno nello spazio*, in Id., *Le Cosmicomiche*, Einaudi, Torino, 1965.

Casa di nessuno: «Sto provando una penna per vedere che segno lascia sulla carta». ³¹⁶ Nella pagina successiva:

Ecco, non sono ancora in fondo alla pagina e sono già un po' deluso. Vado avanti, però, la pagina tutta scritta fa un certo effetto, e la penna mi piace. Per continuare devo scrivere di qualcuno, ci vuole un personaggio, certo. La pigrizia me ne impone subito uno, l'unico del resto a portata di mano: il personaggio sono io. Ma come la penso? ³¹⁷

Casa di nessuno è scritto al presente e in presa diretta, da questo io-personaggio che ponendosi al centro fa della propria interiorità il principio strutturale del racconto. ³¹⁸ Tirinanzi De Medici vede in tale aspetto la matrice modernista della prima prova letteraria di Piersanti, il quale tra l'altro, a più riprese, ricorda che nel Settantasette fosse lettore di Proust. ³¹⁹ Il principio modernista è però messo in crisi perché, sebbene l'io non faccia altro che annotare il proprio mondo interiore, di desideri, ossessioni, manie e ricordi, non v'è alcuna profondità nella sua rappresentazione. Riportiamo un passo che restituisce questa bidimensionalità critica del sé, e che sembra disinnescare ironicamente il valore epifanico del tempo proustiano:

Il tè non si decide mai a bollire, per questo ho la sensazione di perdere tempo. Il tempo che l'acqua impiega, da fredda, a diventare calda, poi bollente, è la mia ossessione, la mia parentesi: odio sopra ogni cosa le parentesi, ma nel frattempo consumo, respiro, batto il cuore, guardo quel che c'è da vedere senza chiedermi mai se guardo bene. Non ricordo come si chiama tutto questo, quasi tutte le cose che chiamo tutti i giorni non so spiegarle. Nulla di nuovo sotto il sole. Neppure io sono sotto il sole. ³²⁰

Nessun interstizio s'apre qui dalle pieghe del quotidiano, in cui l'io si dà come *traccia* fisiologica e come effetto della bidimensionale scelta di "mi piace/non mi piace".

Boccalone è scritto a più riprese – che s'aggiungono a strati, come ci informa il narratore, per giustificare l'incoerenza delle idee che si succedono nelle pagine,

³¹⁶ C. Piersanti, *Casa di nessuno*, cit., p. 7.

³¹⁷ Ivi, p. 8.

³¹⁸ Cfr. C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 66.

³¹⁹ Cfr. C. Piersanti, *Avevo poco più di vent'anni, l'età immortale*, cit.; Id., *Celati. Il Lunario e lo smarrimento del Paradiso*, cit.

³²⁰ C. Piersanti, *Casa di nessuno*, cit., p. 12.

ma che tutte ritiene –³²¹ a partire dal «bel maggio» del 1977, ma è raccontato al presente, salvo passare a volte all'imperfetto come per dimenticanza e poi riprendersi: «Devo riuscire a rompere la catena grammaticale legata alla prima persona e ai tempi passati; così sembra il racconto di un vecchio, che guarda il suo passato dal punto di sintesi, riarrangia i ricordi solo per poterli controllare».³²² Eppure l'attacco è quello iterativo (di proustiana memoria) della sintesi: «Tutte le sere esco dalla mia piccola casa in centro», come lo era quello del *Lunario*, che però non censura la visione retrospettiva marcata dall'imperfetto: «Tutti i giorni andavo in quella casa normale ma tedesca».³²³ I commenti metanarrativi assumono in Palandri una valenza paradossale, che è propria dello stesso movente del romanzo: un linguaggio che si autoanalizza laddove il suo autore vorrebbe sottrarsi a ogni esercizio di controllo, sul piano sintattico («il libro che vorrei scrivere dovrebbe essere più o meno: acido, ridere, amore, andrea, salopette, musica, scappare, buono») e sul piano del senso (farne un elemento del discorso, non «il suo analista», attraverso la lezione combinata di Celati e del movimento: «trovare i buchi nell'ordine del discorso e di là far scappare il senso, [...] kafka, i fratelli marx»);³²⁴ un romanzo che vorrebbe essere di tutti – le lettere minuscole per ogni nome proprio – e che infine parla sempre dello stesso io. Ma queste contraddizioni sono le stesse del movimento, le cui pratiche culturali sono perlopiù rivolte all'analisi del proprio farsi, e la cui dimensione collettiva portava avanti istanze declinabili, nella prova del tempo, solo individualmente. La sintesi in Palandri riposa proprio in quel «metalinguismo pervasivo» che, scrive Tommaso Ottonieri, interiorizza «l'estetica “di movimento”».³²⁵

Pao Pao è scritto retrospettivamente e al passato, dalla stanza universitaria di Bologna nel 1982, guardando all'anno del servizio militare che ha avuto inizio nell'aprile del 1980. Questo, rispetto agli altri due, presenta un maggior grado di letterarietà e i suoi commenti metanarrativi hanno una doppia funzione, levare la

³²¹ Cfr. E. Palandri, *Boccalone*, cit., pp. 21-22.

³²² Ivi, p. 18.

³²³ Ivi, p. 7; G. Celati, *Lunario del paradiso*, cit., p. 7.

³²⁴ E. Palandri, *Boccalone*, cit., pp. 24, 19, 18.

³²⁵ T. Ottonieri, *La plastica della lingua: stili in fuga lungo una età postrema*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p. 16.

voce del cantastorie che incalza l'attenzione del lettore e tessere una riflessione sulla memoria come trama. Per quel che riguarda la prima, se, come scrive Forster, il racconto quale narrazione di avvenimenti esposti in ordine cronologico è la «spina dorsale» di ogni romanzo e «può avere un solo pregio: quello di mettere nell'uditorio la smania di sapere che cosa succederà poi»,³²⁶ così Tondelli rende la funzione Scheherazade: «più avanti ve lo racconterò, quando sarà il momento. Voglio che caschi in questa storia così dall'alto, come è capitato a me. Vi metto solo sull'avviso. Un piccolo prurito».³²⁷ Notare, tra l'altro, l'assonanza delle parole in fin di frase (*avviso* : *prurito*): questa maniera di trattare la sintassi, spezzata in versicoli che si richiamano fonicamente, e che era già propria di *Altri Libertini*, rimanda ancora al racconto orale.³²⁸ Così, erano tanti e simili i commenti metanarrativi nella prosa del *Lunario*, dove già Celati assume la postura del saltimbanco: «Voi che ascoltate, poi vedrete come succedono tanti fatti che hanno cambiato l'anda del racconto e anche quella del raccontatore»; «E così va avanti quello che vengo a raccontarvi, e va avanti tutto, gira il mondo, ogni amore va a finire in un dolore, ogni cosa cambia e non è mai la stessa».³²⁹

La seconda funzione che dicevamo, opposta alla pretesa (impossibile) di Palandri di fare della memoria una voce neutra e fedele che permetta di rivivere i sentimenti d'amore, è il commento autoriflessivo sulla memoria che è già narrazione e in quanto tale gode degli artifici della stessa. Artificio evidente è l'attacco del romanzo: come il quadro che taglia parte dei suoi elementi figurativi ostentando la finitudine della tela e con essa la natura della rappresentazione (che tradisce scelta e manipolazione), così la congiunzione *ma* che apre la narrazione rivela bruscamente un passaggio, che porta dentro la finzione della memoria. Questa infatti non è un filo da dipanare, date le sue proprietà ricorsive rese narrativamente con la ripresa dell'attacco, con qualche variazioni, nelle ultime

³²⁶ E.M. Forster, *Aspects of the novel* (1927); trad. it. *Aspetti del romanzo*, il Saggiatore, Milano, 1968, pp. 35, 36.

³²⁷ P.V. Tondelli, *Pao Pao*, cit., p. 51.

³²⁸ «[...] sai avvitarre un rubinetto, potare un giardinetto, sai far questo e sai far quello, un uovo al tegamino o un tè al gelsomino». Ivi, p. 21; «[...] un amore rovinato e come un bene consumato, non ti torna indietro mai». Ivi, p. 164.

³²⁹ G. Celati, *Lunario del paradiso*, cit., pp. 14, 19.

pagine del libro.³³⁰ In nome della coincidenza di memoria e narrazione potremmo leggere il rapporto fra il sé che rievoca e il sé rievocato come quello tra autore ed eroe autobiografico analizzato da Bachtin (cui avevamo fatto cenno nel secondo capitolo).³³¹ In nome del parallelismo tra io-altro e autore-eroe, l'io e l'autore condividono in relazione ai rispettivi termini del binomio un'«eccedenza di visione», derivante dalla propria «extra-località»: in virtù della loro posizione d'osservatori esterni essi hanno accesso a una visione di cui l'altro e l'eroe sono necessariamente miopi.³³² Tale visione non investe solo lo spazio (l'io può vedere dell'altro il suo aspetto esteriore o lo sfondo che ha alle spalle), ma anche «tempo, valore e senso», per cui l'io/autore è l'unico a poter raccogliere tutto l'altro/eroe, altrimenti disperso e disseminato (come ogni io si percepisce) restituendogli un'immagine completa.³³³ Da parte sua, l'io è e resta incompleto, la sua autocoscienza è sempre in divenire e la sua vita sempre aperta, infatti «il mio tempo e il mio spazio sono il tempo e lo spazio dell'autore, non dell'eroe», sono vissuti in maniera extra-estetica, perché «essere per me significa essere ancora a venire (*cessare di essere a venire, risultare qui già tutto intero significa morire spiritualmente*)».³³⁴ Dunque le categorie di fine e di senso per l'io sono sempre demandate al futuro, la sua compiutezza è sempre procrastinata. Proprio per questo, quando l'autore deve costruire e compiersi esteticamente come eroe autobiografico, «deve situarsi fuori di sé», comportandosi come l'io fa con l'altro, per integrare se stesso e divenire una totalità.³³⁵ Rispetto a *Pao Pao*, si crea un rapporto simile fra l'io e la memoria di sé, come emerge da questo passo:

Ma le occasioni della vita stupiscono mai abbastanza nella loro insensata frammentarietà che poi un bel giorno miracolosamente si salda in una sottile e delicata vibrazione che riaccorda e riannoda e uniforma il tono di diversi percorsi e allora, nonostante i dolori e le precarietà dei nostri anni giovanili la

³³⁰ Così l'attacco: «Ma Renzu, il mio grande amico Renzu, lo rivedo dunque per l'ultima volta in una parata primaverile di granatieri a Roma [...]». P.V. Tondelli, *Pao Pao*, cit., p. 7; e alla fine: «Ma Renzu, il mio grandamico Renzu lo rivedo per l'ultima volta in una bella mattinata romana di fine marzo [...]». Ivi, p. 180.

³³¹ Abbiamo sviluppato questo parallelismo già in E. De Angelis, *Pao Pao nelle misteriose e armoniche frequenze della memoria*, in F. Di Mattia et al. (a cura di), *Le intensità collettive. Scritti per Pier Vittorio Tondelli*, Transeuropa, Massa, 2020, pp. 91-101.

³³² Cfr. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, cit., p. 12.

³³³ Cfr. ivi, pp. 13-14.

³³⁴ Ivi, pp. 95, 111.

³³⁵ Ivi, p. 15.

vita sembra rivelarsi come una misteriosa e armonica frequenza che schiude il senso e fa capire; e allora in quell'attimo abbagliante tutto pare ricomporsi nella gioia di sentirsi finalmente presenti agli occhi della propria storia, la pazzesca consapevolezza di trarre a sé tutti i fili intrigati e sparsi del proprio passato come sta appunto succedendo a me, ora, nella luce calda di questa città [Bologna] in cui ogni giorno, miracolosamente, incontro qualche personaggio di questa storia che vi sto raccontando a distanza di anni da quando è accaduta [...] ... Ma le occasioni della vita stupiscono mai abbastanza nella loro disperata frammentarietà che in un attimo si salda e poi, un attimo dopo, svanisce inghiottita dall'insensato ritmo delle ore e dei giorni.³³⁶

Il senso è una questione di trama, e quando l'io ne esce – fuori dall'oggettivazione di sé come altro – ricade di nuovo nel tempo extra-estetico, in cui le coincidenze – la sovrapposizione muta d'immagini da cui si direbbe nasca l'armonia – si manifestano come illusione di destino. Le coincidenze nella vita dell'io hanno un valore estetico (in senso bachtiniano) perché permettono di connetterne due punti separati creando il filo potenziale d'una trama: il senso è subordinato alla compiutezza estetica (cioè finzionale). Da questo deriva la scelta della scrittura di memorie, nonché della scrittura *tout court* come senso della propria vita, cui Tondelli arriva consapevolmente (narrativamente) nel *tempo ritrovato* di *Camere separate* (1989), il suo ultimo romanzo.

Le nuove trame

Nel trattare i romanzi successivi di questi autori, tutti usciti nella seconda metà degli anni Ottanta, ci soffermeremo particolarmente su *Rimini* di Tondelli, il romanzo più esplicitamente postmoderno.

Se *Pao Pao* conosceva la convivenza della poetica tipicamente modernista dell'epifania – le armonie che si schiudono per un attimo – e la fiducia nel dispositivo della trama, il romanzo successivo, concentra su quest'ultima tutto il suo sforzo narrativo. La scrittura emotiva propria delle prime due opere, che passava per un linguaggio espressionistico e ricco di neologismi, si riformula nelle scene sentimentali e nell'intreccio forte di *Rimini*, sostenuto dalla ricomposizione sintattica e un lessico piano. Romanzo polifonico, o “sinfonico”, per utilizzare la suggestione musicale da cui è partito Tondelli, *Rimini* ricostruisce l'affresco

³³⁶ P.V. Tondelli, *Pao Pao*, cit., pp. 157-158.

postmoderno della città romagnola – o meglio, dell’immaginario collettivo della riviera – attraverso storie e registri discorsivi diversi, cioè inerenti a generi diversi. I diversi fili narrativi si muovono intorno, e incrociano, quello principale che è la storia di Marco Bauer, l’unico a godere della narrazione alla prima persona, un giovane giornalista rampante che da Milano viene inviato nella riviera romagnola per dirigere «La Pagina dell’Adriatico», «un giornale di cronaca spicciola», come lo definisce lui stesso, che segue la legge aurea della comunicazione d’intrattenimento di massa: «tutto ci riguarda, ma solo il particolare ci interessa».³³⁷ Tra le effimere informazioni quotidiane si inserisce quella della morte di un senatore, vicenda che trasforma la storia di Bauer in un giallo che, da manuale, conosce un colpo di scena finale che introduce il tema del complotto di potere in cui è coinvolto lo stesso protagonista.

Con *Rimini* Tondelli si pone consapevolmente all’interno della dominante culturale a lui contemporanea, che definisce (pensando soprattutto alla moda e alla musica) «postmoderno di mezzo», per distinguerlo da un «primo postmoderno», databile al quinquennio 1975-1980, che è già «tramontato, o piuttosto sfociato in un diverso atteggiamento frenetico».³³⁸ *Rimini* si pone dunque in quella tendenza rintracciabile «nel vorticoso missaggio di tutti i look preesistenti e nel trovare proprio nelle sovrapposizioni nuovi stimoli estetici».³³⁹ Come Jameson, che connette la dominante postmoderna alla rivoluzione elettronica, Tondelli considera questa situazione culturale come frutto dei «piaceri dell’era elettronica, cioè della fulmineità dei segnali, della loro iperscambiabilità e, di conseguenza, del loro azzeramento ideologico e semantico in funzione della sublimità del sembiante».³⁴⁰ L’interscambiabilità dei codici si manifesta in *Rimini* con uno scivolamento verso quello cinematografico: «credo che un libro si possa dire cinematografico non quando scimmiotta regole di sceneggiatura, ma quando ricrea la stessa emotività che si prova in presenza di un’immagine in movimento».³⁴¹ Il movimento viene qui reso dall’*entrelacement* dei fili narrativi e

³³⁷ P.V. Tondelli, *Rimini* (1985), Bompiani, Milano, 2015, p. 38.

³³⁸ P.V. Tondelli, *Postmoderno di mezzo* (1985), in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 196-197; p. 196.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ P.V. Tondelli, *Una scena per l’età del rock*, cit., p. 952.

la conseguente commistione dei generi (giallo, sentimentale, apocalittico). V'è poi il codice musicale dato dalla matrice sinfonica «in cui c'è un tema che però viene di volta in volta giocato diversamente»,³⁴² questo tema è rappresentato dalla riviera romagnola come soggetto dell'immaginario collettivo di quegli anni.

Rimini incarna la «riviera postmoderna», dove «s'inscena la sfilata del desiderio in un missaggio di antiche forme e nuovissime attitudini».³⁴³ Anche Ceserani definisce l'Emilia e la Romagna «luoghi centrali della letteratura postmoderna in Italia» – percorsi anche dai personaggi di Celati – che «nella maniera di passare le notti e inventare stravaganze, aspirano a diventare la nostra California».³⁴⁴ *Rimini come Hollywood* è il nome di una sezione della raccolta d'articoli *Un weekend postmoderno*, infatti negli anni Ottanta si realizza, per strutture e servizi offerti, quell'«americanizzazione della costa», che in quanto tale è fonte di un richiamo di folla.³⁴⁵ Accanto alla rappresentazione di Rimini – vicina alla Los Angeles di cui parla Soja, in cui la sovrapposizione conflittuale di immagini ne rende impossibile una descrizione lineare –³⁴⁶ c'è anche l'esemplificazione d'uno sguardo postmoderno che si posa sulle forme della tradizione, cui dà adito una visione notturna di Firenze dall'alto:

Era tutto come un grande teatro di posa pronto per il ciak. Quello che faceva da sfondo al grande terrazzo dell'Excelsior era solamente il doppio notturno di una città mai esistita in quella forma e in quella dimensione e soprattutto in quei tagli di luce così plastici e così artificiali. Con tutta probabilità, cinquecento anni prima, una città chiamata Firenze era lì realmente esistita. In quel momento invece si trattava semplicemente di una fra le tante migliaia di città della notte in cui un occidente agonizzante specchiava la propria inevitabile fine: accedendo candele ai monumenti e al passato come si fa con le care immagini dei morti.³⁴⁷

³⁴² P.V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore*, cit., pp. 978-979.

³⁴³ P.V. Tondelli, *Adriatico kitsch* (1982), in *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 98-101: p. 98.

³⁴⁴ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 204.

³⁴⁵ P.V. Tondelli, *Cabine! Cabine!* (1990), in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 491-514: p. 499.

³⁴⁶ «L'illusione era perfetta. Non avevo mai visto nulla di simile in Italia. Ovunque suoni, musiche, luci, insegne sofisticatissime che si accendevano e spegnevano seguendo un ritmo preciso; disegni elettronici che si svolgevano su pannelli grandi come schermi cinematografici procedevano da destra a sinistra e poi da sinistra a destra e poi trasversalmente e dall'alto in basso e viceversa controllati, nella immensa varietà di combinazioni, da un computer: scritte, slogan, figurazioni grafiche, labbra che sorridevano spargendo bollicine frizzanti, che succhiavano cannuce, gelati, bibite...». P.V. Tondelli, *Rimini*, cit., pp. 45-46.

³⁴⁷Ivi, p. 234.

Una descrizione che sembra fare da didascalia alle teorie di Baudrillard del mondo quale «residenza secondaria» a seguito della proliferazione delle immagini, riducendo ogni rapporto col passato a un *requiem* cerimoniale. Se l'avanguardia può essere anche letta come corsa inarrestabile e consumistica al nuovo, qui si ritrova lo speculare atteggiamento postmoderno di consumo ed esaurimento delle forme della tradizione, ed effettivamente in *Postmoderno di mezzo* Tondelli prevede il completo superamento dello stesso per approdare a «un nuovo ellenismo in cui – mentre replicanti galattici bussano minacciosi alle porte del pianeta – la fauna risponderà in sublime souplesse: “Arriva la fine e ho tutto da mettermi”». ³⁴⁸

Un'altra formula con cui Tondelli definisce Rimini, in *Adriatico Kitsch*, è «carnevalata rabelaisiana», una festa collettiva calata all'interno della società dello spettacolo, «per questo, ogni anno si torna a Rimini: perché è questo l'unico luogo in cui è ancora possibile vivere e innestarsi nel continuum del romanzo nazionalpopolare. Per cui voi che siete a Rimini, ora, mandate una cartolina e raccontate. Siete già, o fortunati, in pieno romanzo». ³⁴⁹ La carnevalata rabelaisiana assume qui esplicitamente il senso conservativo che gli attribuiva Eco, la deroga vacanziera alla vita normata dal lavoro, diventando così lo spazio di una trasgressione addomesticata, dove ciascuno per sé incarna, per dirla ancora con Debord, la condizione di *vedette*, «la représentation spectaculaire de l'homme vivant». ³⁵⁰

Così Tondelli travasa quelli che erano stati i termini chiave del Settantasette – il desiderio, il carnevale – all'interno della società dei consumi e dello spettacolo e in una forma postmoderna.

Del 1986 sono i due romanzi successivi di Palandri e Piersanti, rispettivamente *Le pietre e il sale* e *Charles*. Partendo dalla suggestione ellenistica di Tondelli si potrebbe riprendere metaforicamente i termini della disputa linguistica che opponeva nell'antichità i grammatici della scuola d'Alessandria a quelli della scuola di Pergamo, attraverso rispettivamente il principio dell'analogia e quello

³⁴⁸ P.V. Tondelli, *Postmoderno di mezzo*, cit., p. 197.

³⁴⁹ P.V. Tondelli, *Adriatico kitsch*, cit., pp. 100-101.

³⁵⁰ G. Debord, *La société du spectacle*, cit., § 60.

dell'anomalia: il primo, partendo dal presupposto secondo cui il rapporto fra le parole e il mondo è di natura convenzionale, pone l'accento sul linguaggio come insieme di regole fisse che dunque vanno rispettate senza deroghe e neologismi; il secondo invece, considerando naturale il rapporto tra parole e cose, vede nel linguaggio il frutto di una libera creazione in divenire, da cui ne deriva un uso personale.³⁵¹ Ecco, si direbbe che in questo nuovo ellenismo gli analogisti abbiano la meglio. Anche Palandri e Piersanti eliminano ogni anomalia dalla prosa, inscrivendosi in tal senso in uno dei fenomeni che Ceserani attribuisce al postmoderno, «la fine dello stile individuale e della ricerca della cifra stilistica inimitabile», sotteso alla fine delle poetiche di cui parlava Benedetti.³⁵² Il primo a cadere in tale sacrificio – rispetto alle opere prime di questi autori – è il narratore in prima persona.

Ne *Le pietre e il sale* l'epigrafe che apre il libro su dei versi di Tasso sembra l'unico filo rimasto appeso rispetto a *Boccalone*, che in piazza Maggiore incontrava daniele che ne leggeva *l'Aminta*. La prima scena è quella di un notturno veneziano dove Marco Ivancich, ritornato nella sua città natale dopo anni d'assenza, perde l'ultimo vaporetto per la Giudecca. Ha probabilmente trent'anni e al contrario di *Boccalone* e degli altri due personaggi del romanzo, gli adolescenti Nina e Luca, ormai «il appartient au temps», per dirla con Camus.³⁵³ Marco fa un lavoro intellettuale, traduce per un editore e scrive qualche articolo per un giornale, guadagnando una miseria, e quando è in vena, cioè quando non è dentro al proprio tacito e disperato isolamento, frequenta un tronfio gruppo di professori, critici e artisti, la piccola intellettualità locale del caffè Serafini, potendo così misurare l'ipocrisia e i tradimenti dell'età adulta. La sua storia si intreccia a quella del primo amore di Nina e Luca – cui Marco offre la propria stanza come covo notturno – che verranno separatamente seguiti dal narratore anche una volta lasciati, descrivendone disagi familiari, paure e desideri

³⁵¹ Cfr. M. Bettini (a cura di), *Il bosco sacro: letteratura e antropologia di Roma antica*, La Nuova Italia RCS libri, Firenze Milano, 2004.

³⁵² R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 89.

³⁵³ «Un jour vient pourtant et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. Il y prend sa place. Il reconnaît qu'il est à un certain moment d'une courbe qu'il confesse devoir parcourir. Il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi. Demain, il souhaitait demain, quand tout lui-même aurait dû s'y refuser. Cette révolte de la chair, c'est l'absurde». A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (1942), in Id., *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2013, pp. 251-337: p. 261.

adolescenziali. Se la famiglia di Luca è agiata, quella di Nina è di condizioni particolarmente modeste e quando i suoi membri prendono direttamente parola sono marcati dall'uso del dialetto veneziano, che irrompe nell'italiano standard proprio allo stile del romanzo. Per quanto all'interno di entrambe emerge il senso di un'incomunicabilità intergenerazionale, sembra che la condizione socio-economica delle rispettive famiglie influisca sul destino prossimo dei personaggi: Luca finito il liceo partirà mentre Nina resterà a Venezia.

In questa trama restaurata – insieme ai suoi personaggi, che guardano ai modelli di Proust e Tolstoj –³⁵⁴ è ancora l'interiorità a essere messa in scena ma, non più traboccante e *boccalona*, si confronta qui con la sopravvivenza in un mondo mediocre, eccezion fatta per i ragazzini. Marco, che «non sospettava in sé un talento straordinario capace di rapirlo alla vita quotidiana, alla fatica di guadagnarsi da vivere», a quel mondo aderisce problematicamente e a intermittenza, vivendo momenti in cui sente «la minaccia di non sapersi districare dal niente, di non riuscire più a vivere come tutti, lasciandosi trascinare da qualche grande convinzione o da tante piccole questioni senza senso attraverso la giornata e le cose».³⁵⁵ Nuovo slancio, anche in questa vita adulta, porta la promessa d'un amore, su cui si chiudono le pagine del libro, nel reciproco ritrovarsi di Marco e Nina.

Le pietre e il sale apre quel che Paolo Rambelli definisce il ciclo narrativo del “dispatrio”, «inteso come il (non-)luogo in cui l'individualità trova rifugio dai processi storici che tendono ad annullarla».³⁵⁶ Si tratta della forma di disambientamento possibile in epoca post-settantasettina, in cui «l'irriducibilità della soggettività a sistema» si persegue attraverso l'adesione alla propria interiorità e un camminare ai margini della Storia.³⁵⁷ Disambientamento che, nell'opera di Palandri, come nella sua biografia, coincide col movimento spaziale, con la distanza critica data dall'abitare altri luoghi e altre culture, come risulterà più evidente nel romanzo successivo, *Le vie del ritorno*.

³⁵⁴ Cfr P. Rambelli, *Il dispatrio come e/ou-tópos dell'individualità*, cit., p. 16; ma anche E. Palandri, Intervista a Enrico Palandri, «Nonsolocinema», 10 luglio 2005 (consultato il 20 maggio 2022).

³⁵⁵ E. Palandri, *Le pietre e il sale*, Garzanti, Milano, 1986, pp. 29, 172.

³⁵⁶ P. Rambelli, *Il dispatrio come e/ou-tópos dell'individualità*, cit., p. 11.

³⁵⁷ *Ibidem*.

Charles è ambientato in un futuro prossimo rispetto alla sua data di nascita: ci troviamo nel 1999 a Parigi, in un'atmosfera minacciata da manovre militari che preoccupano l'Europa. Il protagonista è Giorgio, di origine italiana e medico oculista che ha fatto notevole fortuna grazie a un metodo d'operazione agli occhi importato dall'America, dove ha studiato insieme a Michel, amico di vecchia data con cui condivide i piaceri d'una vita agiata e ovattata fino alla noia. In questo contesto si insinuano però le preoccupazioni legate al fratello minore Piero, il cui pensiero lo tormenta in dormiveglia, e che deciderà il destino della trama deviandola in un noir politico. Charles è il nipote del compagno della sorella di Michel, dodicenne che ha l'abitudine di registrare la sua voce su bobine che saranno il pretesto per una *mise en abyme* dei racconti d'infanzia di Giorgio nel racconto principale. Il primo, il ricordo d'una storia legata a suo padre brigadiere che risolve un caso d'omicidio, con un esito, agli occhi del bambino, deludente, perché privo di colpi di scena («il sospettato era proprio l'assassino»),³⁵⁸ cui le serie televisive l'avevano abituato. La *suspense* scorre invece lungo il filo del romanzo, che infatti, nella copertina della prima edizione Transeuropa, veniva definito «Una grande storia di suspense. Un grande thriller generazionale». Piero, la cui storia innesca tale dispositivo, non saprà spiegare le ragioni della propria affiliazione terroristica, e se da una parte il suo silenzio problematizza lo spaesamento d'una generazione orfana, dall'altro manifesta l'incomprensione di Piersanti verso un fenomeno sul quale lo stesso Settantasette bolognese, a torto, era stato appiattito, quando lui stesso definiva «un po' altezzosamente i neoterroristi come cadaveri staliniani».³⁵⁹ Tornando al romanzo, nella necessità d'aiutare il fratello, Giorgio fa ritorno al suo paese natale, in Abruzzo, dove l'accoglie il nucleo matriarcale della famiglia e i suoi riti quotidiani.

Per la sua tensione al romanzesco, l'uso della *suspense* e l'ampiezza spaziale che ricopre, Tirinanzi De Medici pone *Charles* all'interno di una categoria di romanzi che definisce “a lungo raggio”, che caratterizza la produzione narrativa

³⁵⁸ C. Piersanti, *Charles* (1986), Feltrinelli, Milano, 2000. Questa versione, come scrive l'autore in una nota in fondo al libro, è frutto di una riscrittura, che ha cercato di arginare la «sovraabbondanza di storie» di cui secondo Piersanti peccava la prima pubblicazione. Cfr. C. Piersanti, Nota dell'autore, pp. 145-146.

³⁵⁹ C. Piersanti, *Avevo poco più di vent'anni, l'età immortale*, cit.

degli anni Ottanta a fianco a quelli detti “a corto raggio”.³⁶⁰ Se i primi tendono al *romance*, inglobando «più codici possibili (fino al romanzo-enciclopedia *Il pendolo di Foucault* di Eco)» e «insistendo sulla modalità di esplorazione del reale», i secondi guardano al *novel*, «prediligono un numero limitato di codici (quelli di uso quotidiano: il televisivo, che in quel periodo diventa pervasivo, il cinematografico ecc.)» e «sono dominati da un afflato narrativo rivolto all’interiorità».³⁶¹ *Charles* è effettivamente segnato da un passo che lascia poco spazio all’introspezione, con una narrazione spesso demandata al discorso diretto, in cui però vi sono momenti in cui il racconto si dilata, toccando le tonalità emotive che appartengono ai racconti della memoria, nelle registrazioni destinate a Charles.

Alle narrazioni a corto raggio appartiene invece la raccolta di racconti *L’amore degli adulti*, uscita nel 1989, da cui traiamo esemplarmente *Cinque lettere d’addio*. Questo ci sembra tra tutti il racconto dalla vocazione più spiccatamente modernista, forse proprio in virtù di parodia: come un antifrastico *fu Mattia Pascal*, questo vivo creduto morto e il protagonista di quello desideroso d’esser morto creduto vivo, a scrivere lettere d’amore o di rancore (per lo più) in vista del suo (ogni volta mancato) suicidio. Preso da un forte malore fisico di dubbia natura, il protagonista, che coincide col narratore del racconto, decide di smettere di lavorare e, pur guarito, entra in uno stato di malattia d’altro tipo, non pensando ad altro che al proprio programmato suicidio. Nelle lettere che scrive si sente la civetteria di chi ostenta la massima libertà concessa all’uomo, quella di togliersi la vita, come fosse l’ultima maschera per riscattare un’esistenza che emerge come un fallimento («sono stato un uomo qualunque»), nonostante il successo lavorativo.³⁶² A seguito dell’offerta di un incarico più prestigioso nella sua vecchia azienda, si dice di procrastinare ulteriormente la fine, poi il sopraggiungere di un’amante e infine ci prova, buttando giù molti sonniferi: svegliatosi, si sentì guarito, come si fosse trattato d’una lunga epifania rientrata.

³⁶⁰ Cfr. C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 104.

³⁶¹ Ivi, p. 96.

³⁶² C. Piersanti, *Cinque lettere d’addio*, in Id., *L’amore degli adulti* (1989), Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 127-138: p. 135.

Questo racconto condivide con gli altri il fondo di crisi esistenziale in cui sono immerse le esistenze quotidiane di uomini di mezz'età, appartenenti al «ceto medio riflessivo» e bloccati «in una sorta di limbo» che guarda al passato perduto.³⁶³ L'amore degli adulti è il tentativo d'uscire da tale condizione, che quasi sempre, però, si chiude nella restaurazione della stessa, o, in alternativa, in un'evoluzione casuale o inspiegabile (come per il racconto scelto). Comune a tutti i personaggi – tanto che «le storie potrebbero anche scambiarsi i protagonisti senza alterazioni sostanziali» –³⁶⁴ rimane una posizione laterale rispetto alla vita e alla storia, per quanto essa non assuma i tratti del disambientamento critico di cui abbiamo parlato per Palandri, né porti allo smascheramento delle apparenze degli *everyman* di Celati (per lo meno, non agli occhi dei protagonisti).

Ora, dello stesso anno 1990 sono *La via del ritorno* di Palandri e *Camere separate*. Il protagonista del terzo romanzo di Palandri, che coincide col narratore, è Davide Masini, ebreo romano che (come l'autore) vive a Londra, dove lavora da psichiatra. Il ritorno annunciato dal titolo è quello verso la città natale, dove passerà qualche giorno. Un viaggio in treno, le cui fermate scandiscono il ritmo del romanzo e che giungerà a destinazione solo nel penultimo capitolo, lasciando al successivo il ruolo di riconnettersi al primo, definendo la struttura circolare del libro (attraverso l'episodio della cena da Turiddu coi vecchi amici, prima di fare nuovamente *ritorno* a Londra). Sul tempo del viaggio s'innestano le stratificazioni temporali del ricordo e della storia. Il primo capitolo, con l'ingombrante assenza dei due amici più cari alla cena di ritrovo, offre già l'apertura per un affondo nella memoria, personale e collettiva. I due amici sono Nicola, scomparso perché accusato d'omicidio di movente terroristico, e Livio, morto di un'overdose d'eroina. I ricordi permettono quindi uno slittamento dal piano individuale a quello storico, che si carica d'un senso di crisi che ricade nuovamente sul vissuto del protagonista, a problematizzare la sua partenza dall'Italia alla fine degli anni Settanta: «Sapevo cosa si nascondeva nella mia partenza? Certo, se anche lo sapevo, non potevo dirmelo, erano valigie troppo pesanti per quegli anni. Parlavo probabilmente di curiosità e aperture piuttosto che di terrorismo e

³⁶³ C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 99.

³⁶⁴ *Ibidem*.

disoccupazione». ³⁶⁵ Altro strato temporale con le rispettive problematicità storiche è offerto dal ricordo della madre defunta, giunta in Italia dalla Polonia per sfuggire al campo di concentramento. E infine c'è il piano di rievocazione dell'incontro con la compagna irlandese Julia, che porta la riflessione del protagonista su due luoghi dell'alterità, l'amore e la lingua straniera, rispetto alla quale quella materna gioca come «quest'altra mia casa». ³⁶⁶

La prosa che ospita questo doppio viaggio, materiale e immateriale, scorre con l'andamento lirico di chi pone ancora una volta l'interiorità al centro, ³⁶⁷ ché anche qui l'interesse per la terra e la lingua materna sono lo spunto per rilanciare consapevolmente il movimento di soggettivazione critica, contro una Storia che opprime con le sue versioni ufficiali e facili falsificazioni. Ciò è possibile proprio, come insegna l'archeologia, attraverso il recupero dei suoi scarti: è Palandri stesso che definisce i personaggi del libro come «scarti e frammenti della Storia». ³⁶⁸

Trattiamo infine *Camere separate* di Tondelli, con cui la sua opera narrativa si chiude, a causa di quella malattia che fu un'ulteriore piaga del decennio Ottanta. In questo romanzo, la trama si ripiega su se stessa, in una struttura a spirale che segue la narrazione alla terza persona di piani temporali diversi. Si alternano infatti quelle che potremmo definire – anche per sottolinearne la tensione lirica – le narrazioni “in vita” e “in morte” di Thomas, l'amante del protagonista Leo, alter ego dell'autore. Di fronte a questo lutto, per Leo, la retta del tempo si spezza e volge esclusivamente all'indietro, avendo la morte dell'amante cancellato la possibilità di proiettarsi nel futuro. Lo sguardo retrospettivo di Leo si concretizza in un viaggio, che è un pellegrinaggio nei luoghi della memoria di Thomas e che alla fine risulterà come un cammino catartico verso la riappropriazione di sé, che corrisponde con la scrittura. Infatti la definizione della propria postura nel mondo, come si legge nelle pagine conclusive, risponde alla «consapevolezza che il suo destino era proprio questo, di vegliare e di raccontare». ³⁶⁹

³⁶⁵ E. Palandri, *La via del ritorno*, Bompiani, Milano, 1990, p. 35.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ Cfr. P. Rambelli, *Il dispatrio come e/ou-tópos dell'individualità*, cit., p. 19.

³⁶⁸ E. Palandri, *Serendipità*, in Id., *Le vie del ritorno*, Feltrinelli, Milano, 2001, p. 131 (si tratta della postfazione alla ristampa del romanzo presso Feltrinelli, col titolo che originariamente Palandri voleva dargli).

³⁶⁹ Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate* (1989), Bompiani, Milano, 2016, p. 204.

Il libro di Tondelli non colloca il racconto intimista all'interno della cornice della Storia, nel senso che troviamo nel romanzo di Palandri, ma sul fondo dei comportamenti e dei "segni" che popolano il presente. Nell'essere un cammino d'autolegittimazione dell'io, infatti, *Camere separate* passa attraverso il riconoscimento della legittimità locale delle diverse forme di vita: la realtà del piccolo paese di Leo che, nonostante i suoi costumi conservatori, gode della percezione d'un tempo collettivo, perché – in termini quasi bachtiniani – nel paese «la nascita, la morte, la separazione divengono semplicemente tappe di un divenire collettivo in cui c'è sempre posto per la speranza, perché la comunità sopravvive ed evolve»;³⁷⁰ la comunità omosessuale, dai cui riti Leo si sente escluso, ma che apprezza quale «modo in cui una minoranza risolveva il problema della propria diversità»;³⁷¹ lo stesso mestiere di scrittore, vissuto per sé come destino da *indiano riluttante*, perché «chi non vive la vita se la deve raccontare».³⁷²

³⁷⁰ Ivi, p. 111.

³⁷¹ Ivi, pp. 57-58.

³⁷² P. Bichsel, *Der Leser, das Erzählen* (1982); trad. it. *Il lettore, il narrare*, Marcos y Marcos, Milano, 1989, p. 73. Tondelli ne rielabora le teorie in *Una conferenza emiliana*, confluita poi nella raccolta *L'abbandono*.

Conclusioni

Il concetto di paradigma di Kuhn cui più volte abbiamo fatto riferimento (con Ginzburg e Giovannoli, che l'hanno preso a prestito) si inserisce all'interno di quella tendenza che Foucault descrive nel 1969 nell'*Archéologie du savoir* di guardare alla storia, in questo caso della scienza, facendone risaltare le discontinuità, i momenti di rottura. Kuhn infatti, in linea con la crisi dello storicismo e il diffondersi dello strutturalismo, scrive *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) partendo dal presupposto che compiere una storia della scienza come progressiva accumulazione di scoperte ed invenzioni sia erroneo. A questa visione era implicito un pregiudizio che condannava le teorie abbandonate come “superstizioni” o miti che non avevano alcun valore scientifico, che invece, guardate più da vicino, rivelavano come «le concezioni della natura che si erano affermate nel passato non fossero, considerate nel loro insieme, né meno scientifiche né il prodotto di idiosincrasie umane più di quanto lo siano quelle di moda oggi».¹ Queste considerazioni erano le premesse di una rivoluzione della storiografia scientifica che ha portato gli storici a interrogarsi, più che su quanto di una scienza passata si sia depositato in quella attuale, sul contesto proprio di quella scienza, sulla sua integralità storica (non il rapporto fra Galileo e la scienza moderna, ma quello tra Galileo e i suoi maestri, contemporanei e immediati successori). A partire da tale prospettiva, Kuhn delinea una storia della scienza definita da una serie di rivoluzioni scientifiche, prodotte dalla reazione al sopraggiungere di anomalie che non riescono a essere spiegate con regole e metodologie note, portando a indagini straordinarie che modificano la traiettoria e gli impegni della pratica scientifica. Ogni rivoluzione scientifica trasforma in ultima istanza il mondo nel quale si svolgeva il lavoro scientifico ed introduce un nuovo paradigma.² Kuhn usa questo termine scostandosi dal suo uso corrente, che gli attribuisce la funzione di «riproduzione di esempi», come nel caso del paradigma grammaticale, per considerarlo come «strumento per una ulteriore

¹ T.S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (1962); trad. it. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino, 2009, p. 21.

² Cfr. *ivi*, pp. 24-25.

articolazione e determinazione sotto nuove o più restrittive condizioni» (come un verdetto giuridico accettato nel diritto comune, dice Kuhn).³ I paradigmi diventano tali «perché riescono meglio dei loro competitori a risolvere alcuni problemi che il gruppo degli specialisti ha riconosciuto come urgenti», a seguito dell'insorgenza delle anomalie.⁴

Il paradigma indiziario di cui parla Ginzburg è funzionale alla spiegazione di più fenomeni simultanei. Intendendolo in chiave abduzione come ricostruzione d'un caso a partire da un risultato e una regola generale, esso si ritrova in varie discipline, se traduciamo questi termini con: l'oggetto culturale (risultato) e l'episteme di una data epoca o, con Eco, il suo abito (regola), dal cui confronto si vogliono mettere in luce le caratteristiche *individuali* di quell'oggetto (caso). È in questo carattere individuale che Ginzburg rintraccia il discrimine dell'oggetto d'un sapere congetturale, rispetto a quello del sapere scientifico (per come si sviluppa a cavallo tra XVI e XVII secolo con Galileo), che risponde a dati quantitativi e reiterabili. Ginzburg attribuisce già al Settecento una nuova fortuna del sapere indiziario attraverso il romanzo, che forniva alla borghesia una «riformulazione dei riti di iniziazione». Ora però, utilizzando con Eco l'opera quale metafora epistemologica in cui convergono preoccupazioni cognitive ed estetiche legate alla conoscenza di una data epoca, vediamo ancora nel romanzo settecentesco l'espressione di un paradigma induttivo. Come visto con Celati, infatti, esso rappresenta la descrizione di casi particolari che vogliono essere ricondotti all'interno della regola, eccezioni da normatizzare.

Il momento in cui l'individuale assume valore in quanto tale è a partire dal romanticismo, quando si inizia a fare strada anche il concetto d'avanguardia e d'un manufatto artistico che sviluppa un proprio metalinguaggio (viene in mente il quadro di Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, che apre la stagione romantica francese, in cui nella perfezione della composizione geometrica si inserisce una spia che tradisce l'artificio della rappresentazione, alle propaggini inferiori del quadro, dove un angolo della zattera, e il corpo morto che sorregge,

³ Ivi, p. 43.

⁴ Ivi, pp. 43-44.

sono tagliati dalla tela).⁵ Ma è nell'ultimo quarto del XIX secolo che il paradigma indiziario sembra tornare effettivamente alla ribalta, come la nascita della psicoanalisi, lo sviluppo delle storie di congettura in letteratura e l'analisi artistica di Morelli lasciano presagire, in concomitanza con un inasprimento del controllo sociale da parte dello Stato.

Un secolo più tardi, nella società del tardo capitalismo, il controllo è divenuto pervasivo, entrato nelle modalità stesse in cui gli individui pensano e desiderano, perché tutt'uno con la società dei consumi e dello spettacolo. Al contempo, all'inizio degli anni Ottanta, Eco intercetta nell'interesse di diversi studiosi verso le storie di congettura di Sherlock Holmes (in cui il saggio di Ginzburg rientra) una possibile espressione dello spirito del tempo, così come sembrerebbe rientrarvi l'attenzione della critica letteraria all'interpretazione e ricezione dei testi, che si è sviluppata a partire della seconda metà degli anni Sessanta in seno allo strutturalismo. I problemi dell'interpretazione sono insiti alle ricerche sul linguaggio, e per estensione sul segno, da cui lo strutturalismo aveva preso le mosse. L'orientamento di questa ricerca si spiega a sua volta attraverso la necessità d'un impegno intellettuale intorno ai problemi "d'ordine del giorno", vale a dire lo sviluppo tecnologico dei mass media e lo studio del campo della comunicazione, la quale tanta parte ha fatto nella costruzione del nuovo sotterraneo controllo sociale.

Allo stesso tempo anche Celati individua nella fine del XIX secolo il momento a partire dal quale ha senso parlare di indagine archeologica, rivolta a un mondo fatto d'oggetti irrelati e una letteratura che ne fa collezione, non potendo più rappresentarli in un intero. È la realtà della città moderna, quella in cui cammina il *flâneur* di Baudelaire e da cui poco più tardi si difenderà il *blasé*, il tipo metropolitano di Simmel. Se Ginzburg diceva che alla base del paradigma indiziario v'è la percezione d'una connessione profonda fra i fenomeni

⁵ Tale artificio ci sembra tanto più interessante quanto richiama, in maniera nuova, un aspetto che Foucault aveva sottolineato de *Les Méninas* di Velasquez, quadro rappresentativo di quell'età classica che conosce proprio nel XIX secolo una rottura. Qui l'espedito dello specchio che incornicia la coppia reale – che è fuori dal quadro, organizzando le linee della composizione verso questa proiezione esterna – fa pure sì che la rappresentazione si offra come tale, attraverso un gioco da prestigiatore che rende visibile l'invisibile, ma in una scena che è ancora tutta chiusa su se stessa: «le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène». M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, cit., p. 29.

superficiali, di cui però è impossibile fare esperienza diretta, il paesaggio di fronte al quale si ritrova lo *sguardo dell'archeologo* rappresenta la predisposizione ideale per tentare nuove connessioni, per segnare percorsi alternativi alle strade della storia, compresa la storia delle forme.

L'interesse per la cultura popolare, sviluppatosi tra i professori dell'università bolognese durante gli anni Settanta, rientra in questa ricerca alternativa, che indaga (nelle varie declinazioni disciplinari) i soggetti, le pratiche e i saperi che sono stati silenziati dalla storia ufficiale. In nome di tale corrispondenza teorica, l'universo popolare, posto in particolare nei termini del comico e del grottesco, viene recuperato all'interno dell'opera celatiana dello stesso decennio. Così come il movimento del Settantasette, anche attraverso la mediazione di Celati e delle sperimentazioni teatrali di Scabia, assorbe lo spirito della festa popolare, del carnevale di piazza.

Infatti qualche anno più tardi rispetto a queste riflessioni e un decennio dopo quelle ricerche strutturaliste, scoperchiato il campo problematico della comunicazione, del linguaggio e della storia, il movimento del Settantasette si muove verso la creazione di mezzi autonomi, di un proprio linguaggio e la volontà di recuperare, a sua volta, quanto la storia ha messo a tacere: il corpo, la sessualità, la vita particolare, il quotidiano. Il linguaggio diviene lo spazio attraverso cui il movimento scrive il proprio vissuto collettivo, per carta e via etere. Il linguaggio come prolungamento della piazza, funzione della creatività che veicola nuovi comportamenti. In questo senso il movimento si propone di superare le avanguardie storiche che, pur avendo posto il problema della separatezza dell'arte dalla vita, hanno continuato (salvo Majakovskij) a operare solo all'interno della prima (stessa accusa, di ridurre il linguaggio ad attività astratta, viene mossa al Gruppo 63). Nei testi del movimento, che vuole porsi in ogni ambito al di fuori della dialettica fra norma e trasgressione, è presente già quella forma di citazionismo ironico che è tratto tipico del postmoderno e che qui è funzionale a dissacrare la "serietà" dell'arte, a minarne il recinto.

Alla luce del percorso compiuto, possiamo far risaltare con maggior forza quanto nelle istanze socio-culturali del Settantasette riposasse una grande

consapevolezza presente e al contempo una premonizione futura. Il rifiuto del lavoro, la focalizzazione sui desideri individuali e la pratica culturale “trasversale” hanno provato a rispondere alle aporie del capitalismo avanzato. Nei suoi esiti, l’analisi che compie retrospettivamente Berardi – del Settantesimo quale incunabolo dell’organizzazione autonoma del lavoro sociale e del lavoro creativo ad alta tecnologia che avrà sempre maggiore peso produttivo – è vicina a quella compiuta, per l’ambito francese, da Luc Boltanski ed Ève Chiapello del *nouvel esprit du capitalisme*, definitisosi negli anni post-sessantini. Il post-Sessantotto aveva avvalorato la stretta connessione dell’economico e del sociale, cioè l’esigenza per il capitalismo di tenere conto delle aspirazioni dei membri sociali che giungono a esprimersi con più forza.⁶ I giovani del Sessantotto ottengono tale statuto e, nella loro doppia anatomia di operai e studenti, portano avanti una duplice critica: sociale e artistica. La prima converge nelle lotte per i salari, per il miglioramento delle condizioni di lavoro di fabbrica e per i dispositivi di protezione sociale; la seconda si scaglia contro l’inautenticità e la disumanizzazione del mondo causato dalla tecnologizzazione, l’assenza di creatività e autonomia nel lavoro, le gerarchie e ogni forma d’oppressione che ha caratterizzato la modernità. Se la critica artistica è sempre stata minoritaria nei movimenti di contestazione che si sono succeduti tra XIX e XX secolo, essendo mossa da chi (intellettuali e artisti) non aveva alcun ruolo nella sfera della produzione, nel maggio ’68 assume una valenza centrale, strettamente connessa all’aumento esponenziale dei giovani iscritti all’università nell’ultimo decennio.⁷ Fino alla metà degli anni Settanta, il potere risponderà, attraverso una grande politica contrattuale, esclusivamente nei termini della critica sociale, in concomitanza con una volontaria “marginalizzazione” dei giovani lavoratori, alla ricerca di un altro modo di vita, di condizioni di lavoro che garantissero più flessibilità, autonomia e distacco rispetto a esso.⁸ A metà decennio però inizia a farsi strada un radicale cambiamento di prospettive: la critica artistica torna alla ribalta in concomitanza, dalla parte del capitale, della valutazione svantaggiosa e

⁶ Cfr. L. Boltanski, E. Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999, p. 243.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 244-245.

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 252-254.

inconcludente della strategia sociale, e dall'altra, all'emergere di una moltitudine di nuovi movimenti sociali (femministe, omosessuali, ecologisti, ecc.) e di una critica sempre più forte a qualunque istituzione totalitaria (comunismo incluso). La risposta, stavolta, sarà finalizzata a: migliorare le condizioni di lavoro, arricchire i compiti individuali, rendere gli orari lavorativi più flessibili. Questa *démarche*, apripista al nuovo spirito del capitalismo – che da adesso loderà le virtù della mobilità e dell'adattabilità, dando più libertà e meno sicurezza –, è stata dunque avviata per rispondere alle aspirazioni dei contestatari aderenti alla critica artistica, che si scagliavano contro l'oppressione quotidiana e la sterilizzazione dei poteri creativi e singolari di ciascuno.⁹

Ora, questo parallelismo non è tanto finalizzato a sottolineare il fallimento rivoluzionario del Settantasette, quanto a risaltare come il presupposto chiave della sua logica, sotteso anche a quella culturale postmoderna, vale a dire la comprensione dell'illusorietà dialettica di norma e trasgressione, la volontà di porsi al di fuori di essa – che fosse attraverso il “rifiuto del lavoro” o lo sviluppo di spazi di creatività che si ponessero al di fuori dell'istituzione artistica – rivelasse una profonda comprensione dei meccanismi propri al sistema del capitalismo avanzato e fossero una risposta a questi coerente, per quanto fallimentare. Tale risposta si pone inoltre in linea con l'emersione del paradigma indiziario e la sua doppia faccia, quella epistemologica, di apertura di strade alternative (abduitive o archeologiche) alle modalità di conoscenza del reale, e quella di strumento di potere, quale forza pervasiva di controllo. È nel mostrare a che punto queste due faccie siano interdipendenti che la lente del movimento del Settantasette risulta efficace.

Dunque, per osmosi, il porsi al di fuori della logica di norma e trasgressione, e l'atteggiamento “archeologico” di recupero delle forme, che sono due principi propri alla logica culturale postmoderna, fanno di questa una reazione critica e consapevole alla società e alle condizioni epistemologiche in cui è immersa – e non necessariamente, come spesso interpretata, una risposta di riflusso (poi, come diceva Eco, il *midcult*, la risposta consolatoria, è un'altra storia: questa sì, conservativa). Il realismo negativo di Eco, rappresentazione semiotica delle

⁹ Cfr. *ivi*, p. 286.

possibilità epistemologiche della nostra epoca, mostra inoltre come vi sia una via d'uscita alle impossibilità interpretative o interpretazioni "postume" (la fine delle metanarrazioni o la realtà come simulacro) dominanti all'interno del postmoderno filosofico: anche per quest'epoca ci sono più interpretazioni possibili.

Sono diverse le modalità con cui la reazione postmoderna agisce sul piano letterario. Celati, nel definire il proprio percorso archeologico tra gli oggetti del bazar del mondo, cerca quelli che meglio gli consentono di risvegliare la funzione sopita della letteratura, di provocare effetti "fisici" nel lettore, ponendo al centro della scrittura il corpo comico e la corporalità del linguaggio, nell'intenzione simile a quella che si proporrà il movimento di contestare lo spazio letterario come luogo separato in cui s'incarna la figura professionale dello scrittore. Anche quando, a partire dai testi della metà degli anni Ottanta, al corpo sostituirà metonimicamente lo sguardo, rimarrà intatto il proposito di restituire la letteratura alla vita come racconto d'esperienza, che rende memorabile (cioè restituito alla percezione, quindi alla memoria) uno spazio qualsiasi, una vita qualsiasi. Sembra Celati prenda le mosse dalla conclusione d'*Un homme qui dort* (del 1967, su cui scrive un breve saggio), un romanzo scritto alla seconda persona singolare, dove il protagonista decide di ritirarsi dalla vita "attiva", non andare più all'università, non parlare con nessuno, chiudersi in un mutismo, che ha in *Bartleby* il suo antenato, e in «una atarassia già post-moderna, come l'indifferenza rispetto a tutti i successi e tutte le carriere possibili» (causa di quello spaesamento di cui parlava Palandri nell'ultimo capitolo).¹⁰ L'uomo che dorme torna però sui suoi passi, dopo aver visto precluso per sé il destino di Ishmael e di Stephan Dedalus,¹¹ abbandona il «miraggio d'una separazione dal mondo» e «all'idea d'una soggettività autosufficiente subentra quella d'una esposizione generale ai

¹⁰ G. Celati, *Georges Perec e l'uomo che dorme*, in Id., *Narrative in fuga*, cit., pp. 225-237: p. 231.

¹¹ Nelle ultime pagine infatti Perec cita ribaltandoli i finali del *Moby Dick* e del *Portrait*: «Mais nulle errante Rachel ne t'a recueilli sur l'épave miraculeusement préservé du Péquod pou qu'à ton tour, autre orphelin, tu viennes témoigner»; «Ta mère n'a pas recousu tes affaires. Tu ne pars pas, pour la millionième fois, rechercher la réalité de l'expérience ni façonner dans la forge de ton âme la conscience incréée de ta race. Nul antique ancêtre, ni antique artisan ne t'assistera aujourd'hui ni jamais». G. Perec, *Un homme qui dort*, Denoël, Paris, 1967, pp. 139, 140.

fenomeni esterni».¹² «Non. Tu n'es plus le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'avait pas de prise, celui qui ne sentait pas la pluie tomber, qui ne voyait pas la nuit venir. [...] Tu attends, Place de Clichy, que la pluie cesse de tomber».¹³ Sebbene a Celati si direbbe appartenga la stessa atarassia postmoderna, la reazione problematica è questo recupero d'un rapporto affettivo col mondo, un contatto col fuori (ché *Il mio supplizio/ è quando/ non mi credo/ in armonia*, scriveva Ungaretti).

Celati sceglie la strada d'alaggio contro la strada principale in cui il mondo si dà come narrazione codificata dalle immagini (di pubblicità e cartoline: il genius loci reso merce per l'esperienza del turista alla ricerca dell'autentico), a favore del ritrovamento degli scarti di quella narrazione (degli oggetti che hanno perso la loro funzione, del paesaggio di rovine). L'arte "archeologica" è un'alternativa all'arte come simulacro, perché se come diceva Jameson l'unica forma di realismo possibile è ormai quello derivante «dallo shock di aver compreso il proprio stato di reclusione», esso si può declinare anche nella resa di ciò che è stato recluso da uno spazio ufficiale.

Se da una parte collochiamo Celati e la sua parola-vento (vento che porta la voce dei pazzi e degli sciamani, la voce dei vecchi di paese, del sibilo dell'insignificante del quotidiano) per cui ricostruire la trama del *mondo* vuol dire ritrovare il capo dei fili dispersi e dimenticati, dall'altra poniamo Eco e la parola-pietra. Pietra perché costruisce *mondi* di cui la trama rappresenta la calce.

La reazione postmoderna di Eco passa attraverso la riattualizzazione ironica dei generi e guarda al romanzo quale specchio epistemologico in cui, contestualmente, si producono congetture (e le loro aberrazioni). Anche per Eco infatti la letteratura si fa portatrice di conoscenza, mediata dal miele del romanzesco, presentandosi come voce enciclopedica della nostra storia, passata e presente (come l'Enciclopedia, quale modalità d'organizzazione dei segni, che racchiude la storia delle loro interpretazioni).

I giovani scrittori che abbiamo preso in esame hanno esordito prendendo Celati a modello. In un'intervista Piersanti, parlando del *Lunario*, dice «fu letto da tutti con grande piacere e fu accolto nel suo ambiente naturale, che era quello del

¹² G. Celati, *Georges Perec e l'uomo che dorme*, cit., p. 237.

¹³ G. Perec, *Un homme qui dort*, cit., p. 144.

movimento bolognese», e poi, prendendo a prestito da quel tempo un soggetto plurale che sarebbe diventato a breve desueto, aggiunge che, per chi di loro studiava da scrittore, Gianni rappresentava la letteratura «che anche noi speravamo di scrivere».¹⁴ Questa si traduce nei tre autori in una scrittura piena d'impereranze (che fossero lessicali, sintattiche o logiche) che ospitava i desideri e le ossessioni d'una generazione appena uscita dalle esperienze d'una vita collettiva, mobile e carnevalesca.

A partire dalla metà degli anni Ottanta, tutti sembrano deviare verso una soluzione narrativa più vicina alla parola-pietra e alla trama di Eco, ma il passaggio non è affatto netto. Se il recupero della trama – e dei personaggi – è un tratto indiscutibile della produzione dei giovani scrittori (ormai trentenni), v'è anche un rinnovato interesse verso l'interiorità, condiviso con i racconti di Celati del medesimo periodo (soprattutto da *Quattro novelle sulle apparenze*). In Palandri, la trama si fa duplice pretesto per indagare gli effetti dei moti della storia sulle vite individuali e per portare a galla le inquietudini d'un soggetto storico che cerca d'emanciparsi dalla storia stessa in nome della propria identità critica individuale. In Tondelli, la trama polimorfica di *Rimini, il divertissement* sotteso alla commistione dei generi, è funzionale – se non specchio – all'analisi del presente, delle sue mode e codici culturali, ma è accompagnata anche dall'affondo intimista nella *fenomenologia dell'abbadono* cui la storia d'amore dà adito; *Camere separate* si presenta invece smarcatamente come racconto dell'interiorità – di cui la trama è impalcatura funzionale – alle prese con l'assurdo della morte cui trovare risposta attraverso la ricerca d'una posizione di senso (relativo) nel mondo. In Piersanti, la trama si fa cartografia (privata di legenda) del disagio esistenziale dell'abitare il presente, sia quella “forte” di *Charles*, sostenuta dal dispositivo di genere della *suspense*, che quella esile dei racconti di *L'amore degli adulti*.

Quel che la letteratura dei giovani che avevano partecipato al Settantesette ci dice è che l'analisi del presente, il rifiuto della Storia quale narrazione dominante, i tentativi di decondizionamento sociale, sono esercizi critici che non si esauriscono all'uscita di scena del soggetto collettivo, ma divengono forme di

¹⁴ C. Piersanti, *Celati. Il Lunario e lo smarrimento del Paradiso*, cit.

disambientamento fattosi pratica individuale, nel tentativo di ricostituire uno spazio postmoderno *di cui* si cercano di ritessere le trame e *in cui* le trame si fanno.

Bibliografia

G. Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, in E. Melandri, *La linea e il circolo*, Quodlibet, Macerata, 2004, pp. XI-XXXV.

D. Ardilli (a cura di), *Manifesti femministi. Il femminismo radicale attraverso i suoi scritti programmatici (1964-1977)*, VandA.ePublishing, Milano, 2018.

A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938.

autori molti compagni, *bologna marzo 1977... fatti nostri...*, Bertani Editore, Verona, 1977.

E. Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1956), 2 voll., Einaudi, Torino, 2000.

M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo* (1963); trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968.

Id., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* (1965); trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1995.

Id., *Voprosy literatury i estetiki* (1975); trad. it. *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001.

Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1988.

N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale* (1966), pp. 5-186, seguito da A. Cortellessa (a cura di), *Col senno di poi*, pp. 189-435, L'orma editore, Roma, 2013.

N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale* (1988), Feltrinelli, Milano, 2017.

M. Barenghi, M. Belpoliti (a cura di), «*Alì Babà*». *Progetto di una rivista 1968-1972*, Riga 14, Marcos y Marcos, Milano, 1998.

J. Barth, *The Literature of Exhaustion* (1967); trad. it. *La letteratura dell'esaurimento*, in Id., *L'algebra e il fuoco. Saggi sulla scrittura*, a cura di M. Testa, Minimum Fax, Roma, pp. 49-71.

Id., *The Literature of Replenishment* (1979); trad. it. *La letteratura della pienezza*, in Id., *L'algebra e il fuoco*, cit., pp. 96-120.

R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Édition de Seuil, Paris, 1973.

Id., *L'ultima solitudine* (1977), in Id., *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 244-248 (ed. originale *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions de Seuil, Paris, 1977).

- L. Bauco, F. Millocca, *Dizionario del pendolo di Foucault*, Gabriele Corbo Editore, Ferrara, 1989.
- J. Baudrillard, *Transestetica*, in Id., *La sparizione dell'arte* (1988), Abscondita, Milano, 2012, pp. 37-58.
- M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2001.
- Id., *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, in G. Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, Meridiani Mondadori, Milano, 2016, pp. XI-LXXII.
- M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati, «Riga»*, 40, Quodlibet, Macerata, 2019.
- C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936); trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti* (1962), a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino, 2014, pp. 247-274.
- Id., *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939); trad. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus novus*, cit., pp. 89-130.
- Id., *Geschichtsphilosophische Thesen* (1950); trad. it. *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus*, cit., pp. 75-86.
- F. Berardi, *La barca dell'amore s'è spezzata*, SugarCo Edizioni, Milano, 1978.
- F. Berardi, V. Bridi (a cura di), *1977 l'anno in cui il futuro incominciò*, Fandango, Roma 2002.
- M. Bettini (a cura di), *Il bosco sacro: letteratura e antropologia di Roma antica*, La Nuova Italia RCS libri, Firenze Milano, 2004.
- D. Boersema, *Negoiazione interpretativa e vincoli semiotici: la conoscenza per Umberto Eco*, in S.G. Beardsworth e R.E. Auxier (a cura di), *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 147-168.
- L. Boltanski, E. Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999.
- G. Bonura, *Tondelli tra stile e prosa*, «Panta», 9, 1992, pp. 29-35.
- B. Brecht, *Fragen eines Lesenden Arbeiters*, in Id., *Svendborger Gedichte* (1939); trad. it. *Domande di un lettore operaio*, in Id., *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin*, trad. di F. Fortini, Einaudi, Torino, 1976.
- S. Brugnolo et al., *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci editore, Roma, 2016.
- W. Burroughs, *La scrittura creativa*, SugarCo, Milano, 1981.
- M. Calvesi. *Avanguardia di massa. Compaiono gli indiani metropolitani* (1978), Postmedia Books, Milano, 2018.

- I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, 1980.
- I. Calvino et al., «*Alì Babà*». *Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di M. Barengi e M. Belpoliti, «*Riga*», 14, Marcos y Marcos, Milano, 1998.
- L. Caminiti, *Settantasette*, in S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, DeriveApprodi, Roma, 1997, pp. 35-53.
- P. Camporesi, Introduzione, in P. Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, Introduzione e note di Piero Camporesi, Einaudi, Torino, 1970, pp. IX-LXXXIV.
- Id., *La maschera di Bertoldo: G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Einaudi, Torino, 1976.
- A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (1942), in Id., *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2013, pp. 251-337.
- R. Carnero, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano, 2017.
- L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Oxford University Press, Oxford, 1991.
- G. Celati, *Comiche* (1971), Quodlibet, Macerata, 2012.
- Id., *Le avventure di Guizzardi* (1972), in Id., *Romanzi, cronache e racconti*, Meridiani Mondadori, Milano, 2016, pp. 173-312.
- Id., *Le virtù del gorilla quadrumano*, «*Rinascita*», 9 agosto 1974.
- Id., *Finzioni occidentali* (1975, 1986), Einaudi, Torino, 2001.
- Id., *La banda dei sospiri* (1976), in Id., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 313-500.
- Id., *Lunario del paradiso* (1978), Feltrinelli, Milano, 1996.
- Id., *Narratori delle pianure* (1985), Feltrinelli, Milano, 2011.
- Id., *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), Quodlibet, Macerata, 2016.
- Id., *La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino, e linguaggio grosso*, in G. Scabia, *Fantastica visione*, Impronte/Feltrinelli, Milano, 1988, pp. 151-158.
- Id., *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano, 1989.
- Id., *La lettura dei classici come terapia*, in «*L'inchiesta letteratura*», XXV, 110, ottobre-dicembre 1995, pp. 10-13.
- Id., *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, 2011.
- Id., *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata, 2016.

- G. Celati, C. Gajani, *Animazioni e incantamenti*, a cura di N. Palmieri, L'orma, Roma, 2017.
- L-F. Céline, *Entretiens avec le Professeur Y* (1955), Gallimard, Paris, 1983.
- M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605, 1615); trad. it. *Don Chisciotte della Mancia*, 2 voll., Einaudi, Torino, 2012, II.
- R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* (1997), Bollati Boringhieri, Torino, 2013.
- L. Chiurchiù, *La rivoluzione è finita abbiamo vinto. Storia della rivista «A/traverso»*, DeriveApprodi, Roma, 2017.
- Collettivo A/traverso, *Piccolo gruppo in moltiplicazione*, «A/traverso», maggio 1975.
- Id., *Scrittura trasversale e fine dell'istituzione letteraria*, «A/traverso», giugno 1976.
- Id., *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, a cura di Bifo e Gomma, ShaKe Edizioni, Milano, 2002.
- E. De Angelis, *Pao Pao nelle misteriose e armoniche frequenze della memoria*, in F. Di Mattia et al. (a cura di), *Le intensità collettive. Scritti per Pier Vittorio Tondelli*, Transeuropa, Massa, 2020, pp. 91-101.
- G. Debord, *La Société du spectacle*, Éditions Buchet-Chastel, Paris, 1967.
- Id., *Commentaires sur la Société du Spectacle* (1988), suivi de la Préface à la quatrième édition italienne de *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.
- G. Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.
- Id., *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- Id., *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988.
- Id., *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, «L'autre journal», 1990, 1.
- G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972-1973.
- Id., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1975.
- Id., *Rhizome*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1976.
- J. Derrida, *La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* (1966), in *L'Écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967, pp. 409-428.
- V. Descombes, *Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.
- L. Doležel, *La narratologia di Eco*, in *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 557-579.
- I. Dominijanni, *Le donne oltre la critica della politica*, in M. Bascetta (a cura di), *Millenovecentosettantasette*, manifestolibri, Roma, 1997, pp. 87-98.

- U. Eco, *Opera aperta* (1962), Bompiani, Milano, 1972.
- Id., *Diario minimo* (1963), Mondadori, Milano, 1987
- Id., *Apocalittici e integrati* (1964), Bompiani, Milano, 2017.
- Id., *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano, 1966.
- Id., *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana degli anni Sessanta* (1973), Bompiani, Milano, 2012.
- Id., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.
- Id., *Il superuomo di massa*, Cooperativa Scrittori, Roma, 1976.
- Id., *Il pensiero semiotico di Jakobson*, introduzione a R. Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*, Bompiani, Milano, 1978, pp. 5-32.
- Id., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.
- Id., *Il nome della rosa* (1980), Bompiani, Milano, 1989.
- Id., "Segno", in *Enciclopedia*, vol. XII, Einaudi, Torino, 1981, pp. 628-668.
- Id., *Postille a "Il nome della rosa"* (1983), in Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1989, pp. 507-533.
- Id., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 1983.
- Id., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984.
- Id., *Il pendolo di Foucault* (1988), La nave di Teseo, Milano, 2018.
- Id., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990.
- Id., *Confessions of a Young Novelist* (2011); trad. fr. *Confessions d'un jeune romancier*, Grasset, Paris, 2013.
- Id., *Autobiografia intellettuale* (2015), in S.G. Beardsworth e R.E. Auxier (a cura di), *La filosofia di Umberto Eco*, ed. italiana a cura di A.M. Lorusso, La Nave di Teseo, Milano, 2021, pp. 3-71 (ed. originale: *The Philosophy of Umberto Eco*, The Library of Living Philosophers, 2017).
- U. Eco, T.A. Sebeok (eds.), *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Indiana University Press, Bloomington, 1983.
- U. Eco, C. Sughi (a cura di), *Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*, Almanacco Bompiani, Bompiani, Milano, 1971.
- L. Escudero Chauvel, Cultural studies, *ideologia e testi mediali*, in S.G. Beardsworth e R.E. Auxier (a cura di), *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 751-774.
- E.M. Forster, *Aspects of the novel* (1927); trad. it. *Aspetti del romanzo*, il Saggiatore, Milano.

- M. Foucault, Préface (1961), in Id., *Dits et écrits (1954-1988)*, Gallimard, Paris, 2001, t. I (1954-1975), pp. 187-195.
- Id., *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966.
- Id., *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.
- Id., *Michel Foucault explique son dernier livre. Entretien avec J.-J. Brochier*, "Magazine littéraire", n° 28, avril-mai 1969, pp.23-25, in *Dits et écrits (1954-1988)*, Gallimard, Paris, 2001, t. I (1954-1975), pp. 799-807.
- Id., *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976.
- Id., *Structuralisme et poststructuralisme. Entretien avec G. Raullet* (1983), in M. Foucault, *Dits et écrits 1954-1988*, Gallimard, Paris, 1994, t. IV (1980-1988), pp. 431-457.
- Id., *Qu'est-ce que les Lumières?* (1984), in Id., *Dits et écrits 1954-1988*, Gallimard, Paris, 1994, t. IV (1980-1988), pp. 679-688.
- L. Ghirri, *Una carezza al mondo*, «Panorama», 30 giugno 1985.
- C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1976.
- Id., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 158-209.
- R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein! Filosofia del racconto poliziesco*, Medusa, Milano, 2007.
- J.W. Goethe, *Selige Sehnsucht*, in Id., *West-östlicher Divan* (1819); trad. it. *Beato desiderio* in Id., *Il Divano occidentale orientale*, Rizzoli, Milano, 1990.
- G. Gramigna, *Fra Beckett e Pinocchio*, «Il Giorno», 17 ottobre 1973.
- Id., *Serio, serissimo del tutto comico*, «Il Giorno», 5 dicembre 1978.
- C. Grignon, *Composition romanesque et construction sociologique*, in C. Grignon, J-C. Passeron (éd.), *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Editions du Seuil/Gallimard, Paris, 1989, pp. 281-313.
- M. Grispigni, *Il Settantasette*, il Saggiatore, Milano, 1997.
- K. Gruber, *Die zerstreute Avantgarde. Strategische Kommunikation im Italien der 70er Jahre* (1989); trad. it. *L'avanguardia inaudita, comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta*, Costa & Nolan, Milano, 1997.
- Gruppo Alice/DAMS, *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza* (1978), a cura di G. Celati, Le Lettere, Firenze, 2007.
- A. Guglielmi (a cura di), *Il piacere della letteratura. Prosa italiana dagli anni 70 a oggi*, Feltrinelli, Milano, 1981.

- D. Harvey, *The Condition of Postmodernity* (1990); trad. it. *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano, 2010.
- F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984); trad. it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989.
- H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (1967); trad. it. *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- L. Jenny, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Belin, Lassay-les-Châteaux, 2008.
- J. Kristeva, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.
- T.S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (1962); trad. it. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino, 2009.
- G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By* (1980); trad. it. *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano, 2007.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris et Bruxelles, 1874.
- F. Liperi, *Il sogno di Alice. Creatività e suoni 1976-1977*, manifestolibri, Roma, 2015.
- J-F. Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979), Les Éditions de Minuit, Paris, 2016.
- Id., *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Éditions Galilée, Paris, 1988.
- V. Majakovskij, *Mattino* (1912), in Id., *Poesie*, a cura di G. Carpi, Bur, Milano, 2020, p. 87.
- G. Manetti, *Trame, nodi, repressioni. Umberto Eco e la storia della semiotica*, in P. Magli, G. Manetti, P. Violi (a cura di), *Semiotica: storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Bompiani, Milano, 1992, pp. 5-24.
- H. Marcuse, *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (1964); trad. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino, 1999.
- D. Mariscalco, *Dai laboratori alle masse. Pratiche artistiche e comunicazione nel movimento del '77*, ombre corte, Verona, 2014.
- K. Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (1957-58); trad. it. *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica. 1857-1858*, La Nuova Italia, Firenze, 1997.
- G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011.
- M. McLuhan, *Sono andato a teatro per tre sere*, «L'Espresso», 2 ottobre 1977.

- E. Melandri, *La linea e il circolo* (1968), Quodlibet, Macerata, 2004.
- Id., *Michel Foucault: l'epistemologia delle scienze umane*, «Lingua e stile», II, 1967.
- Id., *Note in margine all'“episteme” di Foucault*, «Lingua e stile»; V, 1970.
- L. Melandri (a cura di), *Il desiderio dissidente. Antologia della rivista «L'erba voglio» (1971-1977)* (1998), DeriveApprodi, Roma, 2018.
- H. Melville, *Moby Dick, or the Whale* (1851), Oxford University Press, New York, 1947.
- F. Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (1987); trad. it. *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999.
- A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), L'école de loisirs, Paris, 2011.
- G. Neri, Postfazione, in C. Simon, *Storia*, Einaudi, Torino, 1971.
- Id., *Unzeitgemässe Betrachtungen, Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874); trad. it. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano, 1977.
- T. Ottonieri, *La plastica della lingua: stili in fuga lungo una età postrema*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.
- E. Palandri, *Boccalone. Storia vera piena di bugie* (1979), Bompiani, Milano, 2017.
- Id., *Le pietre e il sale*, Garzanti, Milano, 1986.
- Id., *La via del ritorno*, Bompiani, Milano, 1990.
- Id., *Altra Italia*, «Panta», 9, 1992, pp. 18-25.
- Id., *Pier. Tondelli e la generazione*, Laterza, Roma, 2005.
- N. Palmieri, *Cronologia*, in G. Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, Meridiani Mondadori, Milano, 2016, pp. LXXIII-CXXIV.
- C. Paolucci, *Peirce e l'angoscia dell'influenza*, in S.G. Beardsworth e R.E. Auxier (a cura di), *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 285-315.
- P.P. Pasolini, *7 gennaio 1973. Il “Discorso” dei capelli*, in Id., *Scritti corsari* (1975), Garzanti, Milano, 2013, pp. 5-11.
- A. Paziienza, *Le straordinarie avventure di Pentothal* (1977-1978), Fandango libri, Roma, 2014.
- C.S. Peirce, *Collected Papers* (4 voll.), Harvard UP, Cambridge, 1934-1948.
- G. Perec, *Un homme qui dort*, Denoël, Paris, 1967.
- M. Perniola, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la “Società dello spettacolo”* (1998), Castelvecchi, Roma, 2005.

- J. Petitot, P. Fabbri (éd.), *Au nom du Sens. Autour de l'oeuvre d'Umberto Eco* (2000); trad. it. *Nel nome del senso. Intorno all'opera di Umberto Eco*, Sansoni, Milano, 2001.
- C. Piersanti, *Casa di nessuno*, Feltrinelli, Milano, 1981.
- Id., *Charles* (1986), Feltrinelli, Milano, 2000.
- Id., *L'amore degli adulti* (1989), Feltrinelli, Milano, 1998.
- B. Pischedda, *Il nome della rosa di Umberto Eco*, Mursia, Milano, 1994.
- P. Rambelli, *Il dispatrio come e/ou-tópos dell'individualità: biografia letteraria di Enrico Palandri*, in E. Minardi, M. Francioso (a cura di), *Generazione in movimento. Viaggio nella scrittura di Enrico Palandri*, Longo, Ravenna, 2010, pp. 11-27.
- P. Ricœur, *Temps et récit. Tome I*, Édition de Seuil, Paris, 1983.
- R.M. Rilke, *Duineser Elegien* (1923); trad. it. *Elegie duinesi*, Crocetti Editore, Milano, 2008.
- M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, Effigie, Pavia, 2017.
- D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Plon, Paris, 1939.
- C. Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano, 2017.
- C. Salaris, *Il movimento del Settantasette*, AAA Edizioni, Bertiole, 1997.
- Sarà un risotto che vi seppellirà. Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano*, Squilibri, Milano, 1977.
- F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1922), Éditions Payot, Paris, 1972.
- G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma, 1973.
- Id., *Fantastica visione*, Impronte/Feltrinelli, Milano, 1988.
- G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2018.
- V. Šklovskij, *Iskusstvo, kak priem* (1917); trad. it. *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1965), Einaudi, Torino, 2003, pp. 73-94.
- Id., *Zoo. Pis'ma ne o lúbvi ili Tret'â Èloiza* (1923); trad. it. *Zoo o lettere non d'amore*, Sellerio, Palermo, 2002.
- G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903); trad. it. *Le metropoli e la vita dello spirito*, in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, Einaudi, Torino, 2020, pp. 402-417.
- Ph. Sollers, *Un vrai roman. Mémoires*, Plon, Paris, 2007.

P. Spedicato, *Nel corso del testo, nel corpo del tempo* (1983), in P. Carravetta, P. Spedicato (a cura di), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano, 1984, pp. 9-31.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX siècle* (1830), 2 voll., Paris, 1927, II.

C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carrocci, Roma, 2018.

T. Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.

P.V. Tondelli, *Altri libertini* (1980), Feltrinelli, Milano, 2016.

Id., *Pao Pao*, (1982), Feltrinelli, Milano, 2013.

Id., *Rimini* (1985), Bompiani, Milano, 2015.

Id., *Biglietti agli amici* (1986), Bompiani, Milano, 2016.

Id., *Camere separate* (1989), Bompiani, Milano, 2016.

Id., *Un weekend postmoderno* (1990), Bompiani, Milano, 2016.

Id., *L'abbandono* (1993), a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano, 2008.

Id., *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano, 2001.

R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967), Gallimard, Paris, 1992.

P. Violi, *L'Enciclopedia: criticità e attualità*, in S.G. Beardsworth e R.E. Auxier (a cura di), *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 253-283.

F. Wahl, *PVTTVP*, «Panta», 9, 1992, pp. 251-256.

L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (1953); trad it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 2014.

A. Zanzotto, *Inno nel fango* (1953), in Id., *Fantasie di avvicinamento*, a cura di G.M. Villalta, Mondadori, Milano, 2001, pp. 15-20.

Filmografia

Alice è in paradiso, G. Chiesa, Italia, 2002.

Lavorare con lentezza, G. Chiesa, Italia, 2004.

Sitografia

Bio-filmografia, «associazione culturale Alberto Grifi», <http://www.albertogrifi.com/105?testo=26> (consultato il 13 marzo 2022).

G. Celati, Intervista di A. Capretti, in N. Palmieri, P. Schwarz Lausten (a cura di), *Il comico come strategia in Gianni Celati&Co*, Atti del convegno di Copenaghen dedicato a Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni (2012); anche in «Doppiozero», 4 dicembre 2012, <https://www.doppiozero.com/materiali/antepreme/il-comico-come-strategia-gianni-celati> (consultato il 21 aprile 2022).

C. Ginzburg, *Carlo Ginzburg: scrivere di storia significa "Tartufi per tutti"*, intervista di Pan Wenije, «Doppiozero», 2 novembre 2021, <https://www.doppiozero.com/materiali/carlo-ginzburg-scrivere-di-storia-significa-tartufi-tutti> (consultato il 15 novembre 2021).

E. Palandri, *Intervista a Enrico Palandri. Un viaggio dentro la letteratura contemporanea*, «Nonsolocinema», 10 luglio 2005, <https://www.nonsolocinema.com/Intervista-ad-Enrico-Palandri.html> (consultato il 20 maggio 2022).

C. Piersanti, *Avevo poco più di vent'anni, l'età immortale / 1977. Retour à la normale*, «Doppiozero», 29 marzo 2017, <https://www.doppiozero.com/1977-retour-la-normale> (consultato il 20 agosto 2022).

Id., *Celati. Il Lunario e lo smarrimento del Paradiso*, «Doppiozero», 8 agosto 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/celati-il-lunario-e-lo-smarrimento-del-paradiso> (consultato il 2 maggio 2022).

C. Rovelli, *Il Rinascimento di Copernico*, «Il Sole 24 Ore», 19 luglio 2015, https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2015-07-19/il-rinascimento-copernico-081332.shtml?uuid=ACkGh8T&refresh_ce=1 (consultato il 17 agosto 2021).