

LE ORIGINI PSICOLOGICHE DELLA NARRAZIONE di Valter Binaghi

1. Integrità della memoria e condivisione del reale

Qualche giorno fa chiedevo consiglio a un amico psicoterapeuta, dopo che mia figlia aveva manifestato l'intenzione di iscriversi alla Facoltà di Psicologia.

“E’ una narratrice nata”, gli dicevo: “Ha scritto racconti bellissimi, già premiati in diversi concorsi. Le materie scientifiche invece non è che l’appassionino più di tanto, e in Matematica è una frana (come suo padre). Certo, dice di voler fare la psicoterapeuta da quando aveva tredici anni, ma sono perplesso sulla scelta della Facoltà. E’una disciplina di derivazione positivista, con materie come Statistica, Psicofisiologia, non vorrei che la disgustassero. E poi, la psicoterapia è una strada lunga. Chi sa se le doti di scrittura che ha mostrato finora basteranno a sorreggerla...”

Lui mi ha risposto: “Narrazione? E’ l’essenziale. Cosa credi che faccia uno psicoterapeuta se non aiutare la gente a ricomporre i frammenti di una narrazione spezzata?”

E mi ha spiegato che la salute mentale dipende essenzialmente dalla capacità di articolare la propria vita interiore e le relazioni con gli altri in una narrazione coerente, che garantisca integrità del soggetto e condivisione del contesto, continuamente messe in questione dal carattere traumatico dell’esperienza. Insomma, la narrazione sarebbe la forza elementare della vita psichica, che però rischia continuamente d’interrompersi per la rimozione dell’inconfessabile o l’irrisolutezza generata dal conflitto. Il terapeuta è non tanto un narratore, ma un induttore della capacità narrativa che si è arrestata.

Questa cosa mi ha scatenato una serie di riflessioni che vorrei condividere. Mi sembra una via d’uscita alle estenuanti e accademiche discussioni tra critici o tra critici e scrittori sulla natura e la qualità del romanzo, nelle quali sventuratamente mi sono incartato più di una volta. Mi pare di aver capito solo adesso il motivo per cui i critici non intercettano mai i veri motivi della qualità di un romanzo (che essi confondono continuamente con la rispondenza di questo a una loro idiosincrasia stilistica o ideologica) e soprattutto la ragione per cui i critici in Italia sono lontanissimi dai gusti dei lettori, ostinandosi ad esaltare scritture autoriali e leziose, quasi sempre sterili dal punto di vista narrativo. Il fatto è che i critici sono chiusi nel testo e peggio ancora interpretano il mondo come un testo, mentre la narrazione è innanzitutto un’urgenza vitale, o addirittura è la vita stessa nel suo divenir consapevole di sé. Tolta quest’anima al romanzo, è tolta anche la sua funzione catartica: ciò che rimane è il caput mortuum di ciò che si conviene di chiamare “letteratura”. Una parola che ormai, quando la sento, metterei mano alla pistola se l’avessi. In mancanza di meglio, mi tocco i cabasisi, come quando passa un funerale.

2. Patologie della narrazione

2.1. Il delirio

Quando l’autodifesa del soggetto va a discapito di una corretta percezione del reale, ci troviamo di fronte a un primo caso di narrazione patologica: il delirio. Se ne possono distinguere tipi diversi, ma poichè nemmeno gli psichiatri sono concordi nell’adottare una tipologia definita, limitiamoci ad alcuni comportamenti ben distinguibili anche a livello di senso comune e, coerentemente al nostro approccio poco accademico e molto ruspante, esaminiamo diverse risposte deliranti a una disavventura emotiva tra le più frequenti. Per

esempio: chiedo di uscire ad una bella ragazza di nome Ambrosia di cui mi sento perdutoamente innamorato. Ambrosia, educatamente ma decisamente, mi risponde di no.

Elaborazione paranoica. Ovvero il complotto. Ambrosia non esce con me perchè i tanti che mi vogliono male le hanno raccontato cose orribili sul mio conto. Quindi insisto, finchè avrò smascherato il complotto e lei, che non mi ama, mi amerà.

Delirio di onnipotenza. Ambrosia mi ama talmente che non poteva darmi un consenso così banale. Vuole da me una grande prova d'amore. Il suo no è in realtà un sì.

Utopia. Ambrosia non mi ama ma mi amerebbe se fossi più aitante e muscoloso, e magari imparassi il francese per sciorinarle citazioni di Prevert in lingua. Fra sei mesi vedrete.

Risentimento. Il fatto che Ambrosia non esca con me prova che non vale un granchè. Non è alla mia altezza e, dopotutto, non mi è mai veramente piaciuta.

Indifferenza emotiva. Ambrosia non esce con me ma non è la fine del mondo, una che me la dà prima o poi la trovo. Domani ci provo con Maria.

Tutte queste narrazioni hanno in comune il rifiuto del soggetto di ristrutturare la propria percezione di sé e del mondo, cioè la capacità di includere il rifiuto di Ambrosia, di prendere sul serio la sua alterità, di accettare l'impossibilità pura e semplice di una relazione amorosa con lei.

2.2. La pubblicità

Se la narrazione delirante diserta l'incontro con il reale e la condivisione con l'interlocutore, all'estremo opposto della patologia si può tranquillamente collocare quel tipo di narrazione che si presenta come anonima per quanto riguarda l'autore e universale nella destinazione, sorta di mimesi diabolica dell'oggettività scientifica, cioè la pubblicità. Indipendentemente dal prodotto (politico o commerciale) che intende promuovere, il linguaggio pubblicitario presuppone la perfetta omogeneità di un interlocutore medio, cui si rivolge solo in quanto portatore di bisogni puntualmente soddisfabili grazie a prodotti disponibili. La pubblicità è oggi la onnipervasiva liturgia del potere, perchè la sua totale fruibilità (che si manifesta a prescindere dall'acquisto del prodotto propagandato) è la dimostrazione del fatto che all'ordine del discorso egemone non esistono alternative. Anzi si può dire che la pubblicità è l'ideologia stessa del potere, che t'illude di essere libero quando ti consente un cambio di canale col telecomando, (mentre l'unica libertà possibile sarebbe quella di buttare il televisore). La pluralità dei canali e dei palinsesti è paragonabile ai diversi personaggi all'interno di una medesima onnipotente narrazione. Il cabaret sinistrese di *Zelig* o di *Crozza Italia*, e peggio ancora il notiziario che si pretende demistificatorio di *Striscia la notizia* cavalcano la medesima volgarità dei titoli dei tabloid che rimestano nel torbido di un populismo destrorso. Cambiano soggetti e complementi, non la sintassi, soprattutto non cambia la visione antropologica di fondo, che equipara l'uomo a una macchina pulsionale e mimetica nutrita da feticci intercambiabili. Lo si nota soprattutto in politica, quando il potere presunto e l'opposizione presunta utilizzano la medesima retorica, colorata di segno opposto, come dice con buona sintesi lo scrittore Nicola Lagioia, intervistato sul blog *Nazione Indiana*: "Credo che un buon libro sia sempre, di per sé, contro il potere, perché usa necessariamente, per sua natura, un linguaggio antitetico rispetto a quello dominante, che oggi per intenderci è il linguaggio pubblicitario, inteso ovviamente in senso lato (il linguaggio politico è quasi sempre pubblicitario, spesso lo è anche quello giornalistico, certe volte lo è quello informale nelle chiacchiere tra intellettuali, nei casi più penosi si infila anche nel privato delle case e nelle camere da letto). È per questo che ritengo che tutta

l'opera televisiva di uno come Antonio Ricci sia una fedele espressione del fascismo del mondo dei consumi: usa lo stesso linguaggio. E chi se ne frega se lo fa per criticare Berlusconi o Brunetta: se usi la stessa lingua del tuo nemico dichiarato, sei già lui"

2.3. L'ideologia

L'ideologia è un mix tra delirio e pubblicità. Questa formula che enuncio perentoriamente, è in effetti facilmente verificabile. Del delirio l'ideologia ha il carattere onnicomprensivo e allucinatorio, sistematicamente insensibile alla rettifica da parte del principio di realtà. Della pubblicità la pretesa "scientificità", l'applicazione universale e l'intenzione prescrittiva: si proclama salvifica in modo esclusivo ed è pronta a stroncare chi non accetta di arruolarsi per il paradiso presunto. L'importante è capire che l'ideologia non si distingue per il suo contenuto ma per la rigidità del suo stile. Liberalismo, socialismo, femminismo o cattolicesimo non sono di per sé ideologie ma tutte possono diventarlo quando sono sostenute da personalità rigide, formulate in modo dottrinale e intimidatorio, che denota una totale mancanza di immaginazione e di rispetto per la singolarità dell'interlocutore e della situazione.

2.4. La chiacchiera

Se il delirio manca clamorosamente l'appello all'autonarrazione del soggetto e la propaganda impone una rappresentazione mistificata dell'universo mondo, la chiacchiera appare come il fallimento della comunità, ovvero la sua autocelebrazione in assenza di una reale produzione di senso. Oggi che la chiacchiera è assurda alla dimensione del testo, basta collegarsi a un talk show o a uno di quegli interminabili thread su blog collettivi per constatare che dopo un quarto d'ora (o una ventina di commenti) i discorsi tornano al punto di partenza: la chiacchiera è circolare perché il carattere centripeto e l'evitamento del dramma sono la sua sola ragion d'essere.

Che si fa? Che si dice? Domande a cui non un io o un tu rispondono, ma "si" risponde, limitandosi a ricamare intorno al bordo di un nulla d'essere e di un nulla di significare. Un cicaleccio consolatorio, che lascia spazio ad una pluralità di voci proprio perché ciascuna di esse è ininfluente ai fini di un'affermazione o una negazione decisive, che trascendano la pura e semplice ripetizione del contesto dato. E poiché l'intento della chiacchiera è eminentemente iterativo e conservativo, essa produce l'effetto di rinsaldare la narrazione condivisa senza aggiungere alcun elemento di novità né integrare positivamente l'evento, il che obbligherebbe a una ristrutturazione della narrazione medesima. L'evento viene dunque ridotto ai minimi termini del consueto ("questo non è altro che..."), cioè banalizzato, o tutt'al più collocato in uno spazio spettacolare, dove provoca quel finto stupore che fornisce intrattenimento ("ma guarda un po'..."). Chi tentasse di evidenziarne la reale eccentricità o la trascendenza rispetto all'ordine del discorso condiviso viene respinto come elemento alieno e impertinente, quando non diviene bersaglio del senso comune coalizzato che scarica su quell'estraneità la propria angoscia, aggredendo l'importuno. Che si tratti della bottega del barbiere, del Bar Sport o del blog letterario, non è il livello di contenuto ma la modalità di relazione che definisce lo stile della chiacchiera e, nonostante il contesto apparentemente incruento, il capro espiatorio della meschinità condivisa è sempre dietro l'angolo.

3. Raccontare sé stessi

Quello che si chiede a un *Curriculum vitae* è la certificabilità (oltre a una apprezzata brevità). In un curriculum non si mette quello che si pensa di sé stessi e nemmeno ciò che si vuole che il destinatario opini, ma ciò che è certificabile da una autorità esterna (prestazioni professionali, studi compiuti, pubblicazioni). Come dire che il Curriculum è scritto sotto gli occhi del pubblico, ha una funzione eminentemente pubblica e una fruibilità universale proprio perchè contiene solo informazioni oggettive.

Altra cosa per ciò che un tempo si chiamava *Apologia* e che in seguito si è variamente presentato sotto le spoglie dell'*Autobiografia* o della *Confessione* intesa come genere letterario (paradigmatiche quelle di Agostino o Rousseau). Qui l'intento dell'autore è di lasciare memoria di sé in un modo che sia moralmente accettabile. Il destinatario non è il pubblico ma una comunità di appartenenza (gli ateniesi nel caso di Socrate, i cristiani in quello di Agostino, le anime "sentimentali" della modernità in quello di Rousseau), una comunità di senso e linguaggio cui si presuppone che la narrazione possa fornire oltre che notizia dell'autore un monumento emblematico, nel bene e nel male edificante, cioè capace di contribuire allo sviluppo del senso condiviso.

Ma chi potrà rendere veramente conto di ciò che accade quando il narratore si espone al giudizio di ciò che volta a volta chiama la propria coscienza, o Dio stesso? Lì la narrazione non ha e non dovrebbe avere uno schema di riferimento o un modello (conseguenziale o morale) ma cogliersi nell'atto genuino di dare forma alla memoria sintetizzando senza escludere ciò che è moralmente irrilevante, ma solo la mera ripetizione. Il Sacramento della Confessione ha fornito per molto tempo ai popoli dell'Occidente l'opportunità di invocare su di sé una luce che non si limita a registrare ma accogliendo perdona, e questa difficile narrazione ha avuto se non altro un contesto rituale in cui svolgersi non occasionalmente. Quanto questa pratica fosse salutare, lo possiamo vedere oggi che è quasi scomparsa. Il soggetto, incapace di curvarsi sulle proprie piaghe senza inorridirne, è sospinto verso scotomi sempre più profondi che dividono la propria percezione profonda di sé dall'opinione di sé strenuamente difesa, e il risultato è la nevrosi.

Si potrebbe obiettare che l'anamnesi indotta dalla psicanalisi contribuisce a ripristinare l'auto-narrazione interrotta. Questo è vero (relativamente alla sapienza del terapeuta, perchè si tratta di arte più che di scienza), ma solo in parte. Lo sguardo del terapeuta può essere attento e accogliente, può perfino consolare la fragilità del peccatore ma non può perdonare i peccati, e in certi casi (deprecabili) addirittura prova a sopprimere il senso di colpa col risultato di indurre a un'anestesia morale che porta direttamente all'evirazione di ciò che è spirito nell'uomo.

Viene il tempo in cui le chiese sono deserte, i sacerdoti svergognati, i terapeuti demistificati, e ciò che all'uomo resta è solo lo specchio di uno sguardo crudele e impietoso: il proprio. E' questa l'ora dell'invocazione. Di una luce che non si limiti a mostrare la nudità dei figli di Adamo, ma come il raggio che attraversa le tenebre riconduca quell'immagine deturpata all'origine, svelandone il destino, additando un percorso. E' la luce dell'Angelo.

Oltre, ben sopra la sagoma arcigna dell'Accusatore, Egli è il Testimone.

4. L'io dell'autore e la voce narrante

La differenza tra autore e voce narrante è la stessa che passa tra il soggetto e una delle sue possibili funzioni. Autori lo siamo tutti e in ogni momento della nostra vita: autori di

pensieri, parole, opere e omissioni. Ogni cosa che facciamo, però, ne presuppone sempre un'altra e ne reclama una seguente per completarsi, perfezionarsi, e la sequenza non s'interrompe mai, perchè nessuna delle nostre azioni o parole è sufficiente a se stessa: il loro significare è subordinato a un contesto ma soprattutto a una prosecuzione, tanto che Peirce, fondatore della moderna semiotica, parlava dell'interpretazione come di una "semiosi infinita". Per chi crede, Dio solo è autore di una parola assoluta e universalmente compiuta: ciò che nel Vangelo di Giovanni è chiamato il suo Verbo: per mezzo di esso tutte le cose sono create.

Eppure il germe della creatività è presente anche nell'uomo. Quando la narrazione è funzionale a un'opera d'arte, la sua pretesa è precisamente di valere come narrazione compiuta, interamente bastevole a se stessa. Che si tratti di un epigramma o di un poema epico, di una novella di una pagina o di un romanzo di cinquecento pagine, essa è una parola assoluta, cioè una rappresentazione del mondo che non tollera aggiunte o antefatti (il che non significa ovviamente che non occorran al lettore certi prerequisiti linguistici e culturali per accedervi pienamente: questo perché non c'è parola che non presupponga una comunità di senso condiviso). Dunque la voce narrante non si identifica assolutamente con l'io dell'autore. Quest'ultimo è sempre in fieri (Heidegger direbbe: "ha sempre da essere il suo esserci"), mentre la voce narrante esiste solo per dare forma a quella narrazione, anzi è il centro sorgivo, l'anima di cui quella narrazione è il corpo. Oserei perfino dire che la nostra attuale rappresentazione del rapporto anima-corpo intesa come interiorità-esteriorità, che comprende anche quella di significato-significante è in gran parte frutto di ciò che l'uomo ha compreso di se stesso a partire dalla riflessione sulle proprie espressioni artistiche, ma in modo particolare su quelle legate alla scrittura.

Dunque è importante capire che la voce narrante esiste solo per raccontare QUELLA storia, che ogni storia ne ha una diversa anche se l'autore è il medesimo (altrimenti un poeta o uno scrittore scriverebbero solo parti di una medesima opera) e che la sua moralità consiste nello scrivere la storia tutta intera e solo quella, tenendo fuori ogni elemento che non vi appartiene.

Quest'ultima cosa è più difficile di quanto sembri. Quando l'autore si accinge a scrivere o rilegge ciò che ha scritto, la sua incompiutezza e le sue preoccupazioni esistenziali rischiano continuamente di sovrapporsi alla voce narrante e contaminarla con ciò che non vi appartiene. La coerenza e la fermezza della voce narrante (parlerei di purezza più che di verità) sono un valore assoluto e imprescindibile in letteratura, e si può tranquillamente affermare che il peggior nemico della voce narrante è l'autore medesimo. Chi ha provato a scrivere e correggersi, sa che la maggior parte degli interventi (di editing se il testo è di autore diverso da sè) consistono nell'"asciugare", cioè eliminare preoccupazioni ma anche compiacimenti, incertezze che si traducono in inutili raddoppi o repliche, innesti che svelano l'ambigua tendenza ad appropriarsi della riuscita di una storia che non è quella in oggetto. Se facessi scuola di scrittura (ma non credo di avere le attitudini per farlo) credo che questa sarebbe la prima lezione: aiutare chi scrive a riconoscere all'interno della propria narrazione gli scivolamenti dell'io autoriale. Non so se le scuole di scrittura producano sempre veri scrittori, ma sono sicuro che possono promuovere una consapevolezza letteraria e anche una evoluzione psicologica di chi le frequenta. Infatti, mi stavo quasi dimenticando di dire che la scrittura insegna, oltre che a rappresentare un mondo, a contemplare ciò che è forma compiuta con serenità e puro godimento di conoscenza, e guadagnando la Forma dimenticare almeno per un po' la promozione di se stessi e l'impossibile soddisfacimento dei propri desideri, origine di ogni infelicità in questo mondo. E' quello che Schopenhauer

definiva una pausa di beatitudine nell'affanno dei giorni, e cui conferiva la dignità del vero sapere in quanto, a differenza della scienza e della tecnica, ammira ciò che è senza desiderarne il possesso o l'utilizzo.

5. Raccontare a chi?

L'idea che esistano storie adatte a chiunque è almeno altrettanto stupida di quella per cui un'opera letteraria è irrimediabilmente risolta nell'epoca e nel contesto che l'ha prodotta. Nel primo caso si dissolve l'elemento propriamente poetico in quello piattamente comunicativo, confondendo leggibilità con fruibilità e intelligenza con comprensione. Succede a quelli che si lamentano del fatto che ai vertici delle classifiche di vendita ci siano Faletti e Moccia invece di Siti e Moresco, e protestano per la stupidità del lettore medio o sospettano la longa manus del complotto nei casi letterari prefabbricati. Nel secondo caso si dissolve il simbolico nel sintomatico e, morto e sepolto il lettore contemporaneo all'opera, si affida la medesima alle cure esclusive dello storico, del sociologo o peggio dello psicanalista. Anche se ci sono degli sciagurati professori di Lettere che hanno sostituito come letture obbligate per gli studenti "I promessi sposi" con "Il nome della rosa" e "L'Eneide" di Virgilio con "L'Iliade" di Baricco (quella senza gli dei!), la categoria del "classico" è la smentita più evidente a questo approccio all'opera letteraria. E' anche vero che, se "Il grande Meaulnes" è un classico, anche il "Tom Sawyer" lo è. Tra le grandi gioie della mia vita c'è stata quella di vedere i miei figli tra i sette e i dieci anni appassionarsi agli stessi libri di Salgari, London o Stevenson che avevano appassionato me trent'anni prima, e che avevo gelosamente custodito (ancora li custodisco, sperando prima o poi di avere il tempo di rileggerli). Romanzi popolari, buoni per tutti i palati? Sì, ma siamo sicuri che questo sia un demerito? Personalmente, trovo abbastanza sciocca la distinzione tra letteratura "popolare" e "colta", non perché queste differenze non esistano ma perché questa distinzione nasconde quasi sempre un atteggiamento spocchioso da parte di chi, appartenendo a una cerchia più ristretta di lettori, rivendica una superiorità "critica" senza accorgersi che in essa si manifesta anche un "inferiorità" sentimentale. L'episodio di Cecilia nei "Promessi sposi" è uno dei più alti e commoventi della nostra letteratura, ma difficilmente vi restituirà le lacrime che avete sparso per la morte del soldato semplice Nemecek, ne "I ragazzi di Via Pal". Questione di età del lettore, o piuttosto di adesione sentimentale alla vicenda, la qual cosa dipende molto anche dalla modalità del racconto, dalla presenza nella prosa di un elemento prevalentemente narrativo o riflessivo? In ogni caso, è importante collegare la leggibilità di un testo a una concreta comunità di lettori, che può essere più o meno numerosa e non per questo necessariamente ignobile e nobile.

Per esempio libri come quelli di Stephen King possono essere letti da una comunità ampia (gli appassionati di fiction), mentre è certamente più ristretta quella dei lettori di Manganelli. Verrebbe da dire che i secondi sono lettori più raffinati dei primi, ma questo potrebbe anche significare che sono emotivamente amputati, e cercano nell'intelligenza critica ciò che non riescono più a trovare in quella totale identificazione con la vicenda che oggi si definisce sdegnosamente "intrattenimento" e nella quale sospetto si celi l'elemento "catartico", cioè "terapeutico" dell'arte. E non è detto che l'appartenenza a una comunità sia esclusiva. Ad esempio a me piace ogni tanto centellinare una pagina di "Centuria", ma mi è piaciuto anche divorare il tomone di "IT" in due giorni.

La cosa diventa interessante quando ci si trova di fronte a due libri che si rivolgono alla

medesima comunità, eppure svelano qualità molto diverse. Per esempio, nel secondo Ottocento italiano, il “Marco Visconti” di Tommaso Grossi e “I promessi sposi” di Alessandro Manzoni si rivolgevano a un pubblico non dissimile, e ignoro quale dei due ai tempi abbia avuto più successo, ma chiunque li abbia letti entrambi non farà fatica a riconoscere dove sta la maggiore qualità letteraria.

Il confronto tra narrazioni che si rivolgono a un diverso tipo di pubblico porta ad una delle cose più inutili che si possano immaginare in un paese come l’Italia (che ne ha sofferto per secoli), cioè la contrapposizione tra “letterario” e “popolare”, con lo snobismo dei letterati da una parte e dall’altra lo snobismo alla rovescia dei fans del “nazionalpopolare”, i quali rifiutano sdegnosamente ogni narrazione che non sia un thriller scritto con le trecento parole che si possono infilare in uno sceneggiato televisivo. Il risultato è che in Italia la maggior parte degli editori oscilla tra proposte autoriali e leziose (poche) e valanghe di romanzi di genere di scarse ambizioni, mentre per i grandi romanzi che coniugano intensità narrativa e qualità letteraria ci si rivolge per lo più a traduzioni da autori anglosassoni.

Diversamente produttivo è il confronto tra narrazioni che si rivolgono al medesimo tipo di pubblico. Qui si possono effettivamente dare giudizi di valore, perchè si scopre che lo stesso libro può essere letto e apprezzato a livelli diversi, e naturalmente la possibilità di scendere dalla superficie alla profondità dipende dalla propensione del lettore ma anche e soprattutto dalle qualità dell’opera.

C’è un primo livello, più comune, d’identificazione psicologica, culturale, estetica, che potremmo definire comunicativo. E’ quello con cui si promuove solitamente un testo, puntando su ciò che è più facilmente definibile: l’argomento. Ecco allora il giallo che parla di complotti politici, il thriller di spionaggio, l’apoteosi del serial killer, le perversioni sessuali, ma anche il romanzo “al femminile”, o “l’adolescenza inquieta” che quest’anno vincerà il Premio Strega. Qui il lettore si avvicina alla narrazione per “ciò” che ipoteticamente contiene, e difficilmente la sua percezione del reale ne uscirà modificata, perché la sintassi del testo è solitamente costruita in modo da confermarla e da rassicurare il lettore circa la cornice sociale in cui le diverse vicende si svolgono, che resta la medesima. Il secondo livello si potrebbe definire di autentica rivelazione, per cui l’opera d’arte non si limita a cullare il lettore nel suo sogno abituale, ma esercita su di lui un effetto di risveglio, nel senso che ne ristrutturata la consapevolezza, e questo non avviene mai senza uno shock percettivo che nella scrittura è a carico del linguaggio. E non si tratta della scelta di un registro o di un gergo a priori: il dialetto milanese come lo usava Carlo Porta era una cosa, i lombardismi presenti in certe pagine di Gadda sono un’altra. Qui si colloca la consapevolezza mediatica, il controcampo linguistico che tanto piace ai critici, ma anche il pericolo dello sperimentalismo fine a se stesso che produce un testo narrativamente esangue. Facciamo un esempio riuscito: quando il Manzoni esordisce con il testo del seicentista e poi interrompe e finge di raccontarci una vecchia storia in un linguaggio più moderno e popolare, costringe il lettore a ristrutturare il proprio orizzonte comunicativo abituale, rendendolo consapevole di quello che è il dilemma centrale della cultura italiana dell’Ottocento, cioè come conciliare “letteratura e vita nazionale” (per usare un’espressione gramsciana). Dopo di che il Manzoni continua a inserire nel nuovo testo citazioni di storici antichi e contemporanei, e compie un’ulteriore operazione riflessiva costringendo il lettore a misurarsi con la possibilità di “componenti misti di storia e d’invenzione”, ma attenti: la vicenda degli sposi promessi lui non si dimentica di raccontarla, perché sa che dalla passione suscitata da questa tutto il resto trae nutrimento e ragione.

Infine c’è un terzo livello di lettura, che io definirei simbolico: l’opera non si limita a

rinsaldare i legami interni a una comunità di senso né a mostrarne i limiti comunicativi suggerendone il superamento, ma celebra per così dire l'universalità dell'umano, e lo fa attingendo a un'immaginazione che non è regionale né sperimentale ma archetipica. E' quello che io definirei il legame indissolubile tra narrazione e mito, o meglio la filigrana del mito che si scorge in ogni autentica narrazione, di cui proverò a dire qualcosa più avanti. La compresenza dei tre livelli (comunicativo, riflessivo e simbolico) in una grande narrazione è il modo in cui io mi spiego il successo non solo epocale ma continuo di certe opere, che diventano i "classici" di un'intera cultura. E nessuno, credo, oserà affermare che Omero, Sofocle, Dante o Cervantes, Manzoni o Pirandello sono roba da poco perché universalmente apprezzati.

6. Raccontare che cosa?

6.1. Il monomito

In un libro ormai molto celebre, "L'eroe dai mille volti", il mitologo Joseph Campbell azzardò l'ipotesi che tutto il patrimonio mitologico delle società arcaiche si possa riportare ad una struttura fondamentale, che si ripresenta in innumerevoli varianti, se non integralmente, riproponendo frammenti del medesimo percorso. Si tratta del mito dell'Eroe, che egli stesso sintetizza in questi termini:

"L'eroe del mito, muovendo dalla sua sede abituale - capanna o castello che sia - è condotto, trascinato, oppure procede volontariamente fino alla soglia del suo viaggio avventuroso. Qui egli incontra una presenza posta a guardia del passaggio. L'eroe può sconfiggere questa potenza o venire a patti con essa ed entrare vivo nel regno delle tenebre; oppure può essere sconfitto e discendere da morto. Oltre la soglia l'eroe viaggia in un mondo popolato da forze sconosciute, alcune delle quali lo mettono a dura prova, mentre altre gli forniscono un aiuto magico. Giunto al *nadir* del percorso mitologico, l'eroe viene sottoposto a una prova suprema e guadagna il proprio premio. Il trionfo può essere rappresentato dall'unione sessuale dell'eroe con la dea-madre del mondo, dal suo riconoscimento da parte del padre-creatore, dalla divinizzazione dell'eroe stesso (apoteosi) oppure - se le potenze gli sono rimaste nemiche - dal furto del beneficio che era venuto a guadagnarsi (una sposa, il fuoco, etc.). Si tratta essenzialmente di un'espansione della coscienza e con essa dell'essere (illuminazione, trasfigurazione, liberazione). L'ultimo compito è quello del ritorno. Se le potenze hanno benedetto l'eroe egli ora procede sotto la loro protezione; altrimenti deve fuggire e viene inseguito. Le potenze trascendentali devono fermarsi sulla soglia del ritorno e l'eroe riemerge dal regno delle tenebre. Il premio che egli porta con sé rigenera il mondo".

Prima di Campbell, erano stati gli artefici della teoria psicanalitica come Sigmund Freud, Otto Rank e Carl Gustav Jung a segnalare come il linguaggio del mito e della favola riproponga modelli archetipici, che attingono alle esperienze psicologiche fondamentali dell'umanità, mentre partendo da un approccio folklorico e letterario formalisti russi come Vladimir Propp (che ha sicuramente influenzato lo strutturalismo francese di Levi-Strauss) operavano una medesima riduzione dei racconti fiabeschi a un numero limitato di "funzioni fondamentali", trovandovi però l'eco dei rituali delle antiche culture agrarie. Ora, premesso che secondo me l'ipotesi dell'origine psicologica e quella dell'origine sociale di questo percorso "eroico" si completano piuttosto che contraddirsi, è possibile riconoscere questo schema in ogni tipo di narrazione, vale a dire, al di là di quelle elementari del mito e della

fiaba, estenderlo a quelle narrazioni complesse che prima l'epica, poi il romanzo e infine il cinema hanno consegnato all'ambito della grande arte?

La risposta che io do a questa domanda è articolata, e sarà chiara in seguito. Per ora mi limito ad osservare che un convinto assenso a questa ipotesi fu dato da Christopher Vogler, un "lettore" di sceneggiature di Hollywood, che nel libro di Campbell credette di trovare la chiave del successo di una buona sceneggiatura, riconoscendo lo schema del monomito nella celebre serie cinematografica di "Guerre Stellari" e in altri lavori premiati dal favore popolare. Stese un memorandum ad uso degli sceneggiatori della Walt Disney Corporation che poi divenne un libro intitolato "Il viaggio dello scrittore" (edito in Italia da Dino Audino Editore) e non è difficile immaginare che sia stato largamente utilizzato dai destinatari originali e da tutti gli addetti del settore.

La domanda è una sola: funziona? Se ci si riferisce alla narrativa d'intrattenimento (letteraria o cinematografica che sia), è evidente che sì. Non solo il cinema Hollywoodiano ma anche molta narrativa cosiddetta "di genere", dal giallo alla fantascienza al romanzo sentimentale ripropone con diversi scenari il percorso intero o frammenti di esso (si pensi per esempio al "ritorno" dell'eroe che compare in filigrana in tutte le vicende di "reduci"), e la forte presa di queste narrazioni sul livello più basilico dell'immaginario corrisponde probabilmente all'irresistibile identificazione psicologica indotta dall'archetipo. Ma è anche vero che il pubblico della letteratura e del cinema non si ferma a Tolkien e a Guerre Stellari. Senza necessariamente negare l'onnipresenza di certe strutture narrative profonde, molti di noi pensano che la "vera" letteratura inizia proprio dove esse finiscono, cioè in quella consapevolezza psicologica (e nel corrispettivo scarto linguistico) che distingue l'eroe letterario dal protagonista della fiaba, e che segna la sua distanza dal mito che pure lo abita. Il mito della cavalleria è certamente presente del Don Chisciotte, ma in che modo? Il reduce de "La luna e i falò" di Pavese ricalca certo le orme dell'eroe che ritorna, ma in che senso? Si può veramente dire che quella dei manzoniani Renzo e Lucia sia una favola a lieto fine con due popolani al posto di principe e principessa? Eppure la struttura narrativa del monomito di Campbell si può riconoscere anche qui, ma cosa è successo nel frattempo? In quella che chiamiamo letteratura si avverte che la struttura fondamentale del racconto mitico viene non contraddetta ma espansa ad una diversa altezza e con un diverso livello di consapevolezza, già presente fin dall'antichità classica con la tragedia greca e poi, sistematicamente, con il dramma e il romanzo moderno, il che non impedisce l'ostinazione di un pubblico più ampio su versioni più elementari del monomito. Quale sia questo valore aggiunto, in termini non solo letterari ma evidentemente spirituali, al punto da identificare una svolta epocale nella storia della cultura e della mente umana, è oggetto di una teoria antropologica di grande suggestione: quella di Renè Girard il quale, guarda caso, ha cominciato proprio dalla storia della letteratura e dalle teorie del romanzo.

6.2. La vittima e il colpevole

L'universo mitico e fiabesco, anche quando è percorso da una narrazione dei nostri giorni, ha il potere di collocarci in una dimensione innocente e stuporosa in cui l'animo infantile si trova maggiormente a suo agio, mentre per l'adulto si tratta di un'evasione da una coscienza morale ben più complessa e tormentata. La domanda è, dunque: perchè possiamo volgerci all'intrattenimento della favola (mitologica o fantascientifica che sia) solo rinunciando in parte ad un livello culturale più consona a quella che sentiamo come la nostra contemporaneità?

La risposta (non esclusiva, beninteso) si può trovare nella teoria antropologica di René Girard, che è troppo nota e d'altro canto complessa perchè io debba provare a farne una sintesi. Per quanto ci interessa più da vicino, diciamo che secondo Girard l'universo avventuroso e mirabolante del mito serve in realtà a coprire l'orrore originario del sacrificio umano: il capro espiatorio, che viene eliminato per placare le furibonde rivalità che ogni comunità produce, essendo il desiderio umano essenzialmente mimetico (noi desideriamo ciò che gli altri desiderano). Quando l'oggetto del desiderio è posto al di fuori della portata dei membri della comunità, esso ha una funzione pedagogica e sinergica, cioè funge da modello positivo per tutti i membri: è il caso della divinità, del sovrano o dell'aristocrazia nelle società rigidamente gerarchiche. Ma non appena la condizione da tutti desiderata diventa accessibile, ecco che la rivalità mimetica si scatena portando con sé il proprio inferno, come accade ad esempio nella società borghese (greco-romana o moderna) in cui l'élite fonda la propria superiorità sul denaro e non su un diritto di nascita, mentre le istituzioni appaiono una mera usurpazione del sacro da parte di interessi fin troppo umani. Ecco allora spiegata l'immobilità delle società tradizionali rispetto al furore rivoluzionario che caratterizza le epoche illuministiche: la testa di Luigi XVI non rotola invano dal patibolo, visto che dalla sua esecuzione la comunità nazionale trova nuova compattezza nella "Marsigliese". Più frequentemente, a fare le spese della rivalità mimetica che inquina la comunità è un capro espiatorio individuato nell'elemento alieno, inferiore o mostruoso: l'ebreo, lo zingaro, il diverso o l'ultimo arrivato che reca in sé caratteristiche vittimarie tali da attrarre il furore liquidatorio della comunità. Ma mentre nelle società arcaiche la "sacralizzazione" del rito purificatorio mistificava l'orrore con la fondazione culturale (è sul cadavere di un mostro o di un tiranno che tutte le "polis" sono edificate, da Babilonia a Roma), la coscienza dell'Occidente faticosamente si fa strada fino alla completa demistificazione del racconto delle origini (ossia del mito). Prima con la tragedia greca, dove colui che porta su di sé l'orrore della colpa appare avvolto dalla luce di una dignità spirituale che supera quella delle ingessate potenze Olimpiche. Poi con l'Antico Testamento, in cui ripetutamente il Dio trascendente e iconoclasta degli ebrei rifiuta il prezzo del sangue sacrificale (Girard a questo proposito fornisce letture illuminanti della storia di Giuseppe, del libro di Giobbe, del giudizio di Salomone). Infine con il Cristo, che si offre come vittima innocente e svela definitivamente la violenza sacrificale su cui si fondano i culti e le potestà mondane, e stabilisce una nuova dimensione spirituale per l'umanità. Il fatto che la stessa Chiesa di Cristo abbia coltivato pratiche violente e sacrificali non testimonia contro la sconvolgente novità dell'evento cristologico, ma prova semplicemente la lentezza della sua assimilazione mondiale.

D'altro canto, la stessa letteratura (probabilmente l'espressione più matura della consapevolezza umana), non si dimostra interamente all'altezza dei nuovi tempi. Per una grande narrazione che smaschera il carattere mimetico del desiderio e non può che avere per protagonista l'anti-eroe (il quale appunto rifiuta l'identificazione eroica percependosi insieme vittima e colpevole), ci sono narrazioni psicologicamente regressive e senza pretese, in cui l'eroe senza macchia prende l'aspetto dello sceriffo o dell'investigatore, e la risoluzione della vicenda è affidata all'eliminazione del cattivo di turno. Poi c'è il vittimismo, più o meno lamentoso, più o meno umoristico, che evita accuratamente il senso tragico e l'interrogazione della coscienza preferendo attardarsi sul bozzetto che più che dell'eroe è caricatura dell'umanità. Femminucce, bamboccioni, sfigati o galletti che popolano il basso impero delle lettere, grazie ai quali il confine tra cabaret e romanzo si è fatto sempre più incerto.

6.3. La mutazione

Le epoche della narrazione non sono identificabili a una successione cronologica, per cui l'ultima in ordine di tempo renda obsolete e inattuabili le precedenti, ma piuttosto a modi sempre più complessi di strutturare esperienza, linguaggio e consapevolezza, per cui le manifestazioni ulteriori conservano in sé le precedenti, come la crescita di un albero si nota dai cerchi concentrici visibili nel tronco reciso. Ecco perché anche le epoche illuministiche e anti-eroiche conservano in sé una perenne propensione al mito, che può presentarsi col candore della narrazione fantastica, la lacerante consapevolezza della tragedia o la comica denuncia dei cascami reazionari che il mito ostinatamente riproposto esibisce. L'immenso valore dell'opera di un Ariosto, di uno Shakespeare o di un Cervantes si fonda esattamente su questa compresenza del contemporaneo e dell'ancestrale, mentre proprio queste opere inaugurano una nuova figura della soggettività, che si manifesta nell'io narrante e contribuisce potentemente a dare forma al mondo moderno. Non è il mito ad essere soppresso, né l'ordine del discorso e il circolo del potere che da esso trae giustificazione, ma la sua credibilità indiscutibile, che ora può essere riproposta solo dalla cattiva coscienza del gendarme e del giullare di corte, o dalla semplificazione pedagogica che si deve all'infanzia biologica o all'infantilismo riservato alle masse. Per questo accanto a Manzoni si mette Walter Scott e si osano definire entrambi autori di romanzi storici, e a contendere l'alloro poetico a un Leopardi si cimentavano autori del calibro di Aleardo Aleardi. Il che dimostra quanto possa essere insincera la categoria della contemporaneità, quando in un caso si annuncia un destino e nell'altro s'imbalsama un cadavere (quello della "menzogna romantica", come direbbe Girard).

Naturalmente, la stessa cosa avviene oggi, ma con un'aggravante. La dissoluzione del soggetto classico e della narrazione mitologica è giunta a un punto tale che sembra minacciata la possibilità stessa dell'opera. Hans Jonas si domandava se ci si può ancora rappresentare Dio dopo Auschwitz. Io, più meschinamente, a volte mi domando come si possa pensare di smascherare ulteriormente la macchina sacrificale del potere dopo l'abbacinante "letteralità" del Processo o della Metamorfosi di Kafka. Come si possa demistificare ulteriormente il mito dell'Eroe dopo le maschere nude di Pirandello. Come si possa riallestire un'epopea narrativa che si pretenda iniziatica dopo l'Ulysses di Joyce. Mi si capisca bene: non intendo dire che non si dovrebbe scrivere o raccontare se non si pensa di raggiungere la qualità artistica di quei grandi (il che sarebbe prova di un narcisismo insopportabile in chiunque), ma che a venir meno è la stessa materia del racconto, come viene meno un mondo polverizzato nei minimi termini, e soprattutto il soggetto della narrazione, che traeva la propria possibilità dall'illusione di un perimetro comunitario circoscrivibile - perimetro oggi dissolto, a meno di postulare una comunità che sarebbe la caricatura di sé stessa.

Non intendo dire che l'esito obbligato della letteratura oggi sia l'intrattenimento regressivo o il suicidio di sé medesima. Però, se la narrazione vuole essere non il coperchio di una pentola in cui si consumano i resti già spolpati di un antico arrosto, ma il fenomeno di un linguaggio inedito per il soggetto mutante che ancora non è, bisogna che si abbandonino non solo le posture della mitologia infantile, ma anche quelle del cinismo senile. Quello che vedo nel mondo delle lettere mi piace poco o niente, perché oltre alla riproposta del romanzesco più ingenuo, prolifera un progressismo di maniera, che non ha più niente da abbattere o da demistificare e continua ridicolmente a mimare uno stile aggressivo e

tribunizio, quando non la querula rivendicazione di un vittimismo senza sangue. E forse c'è più onestà intellettuale nell'intrattenitore consapevole di eterni bambini che reclamano favole, che nella protesta del libertario presunto, che rimesta nel torbido delle frustrazioni collettive, pronto a trasformarsi nell'accademico di domani che sancirà nuove esclusioni (ma già fin d'ora, col suo snobismo, non fa che perpetrarle).

C'è ancora l'uomo come soggetto e possibilità sociale, una volta lasciatisi alle spalle la violenza del potere e la seduzione del possesso? In nome di Cristo, e guardando al Cristo, io devo dire di sì, e se come padre devo lasciare un mondo abitabile ai miei figli, in quanto narratore devo essere pronto a cogliere i segni di una nuova innocenza da raccontare, consapevole che non potrò coglierli se io stesso non me ne lascerò per primo redimere, e che la parola risorge o abortisce con quella, quando non è all'altezza della sua serietà. Comunque vada, è di se stessi che si racconta, sempre.

7. Da che pulpito: la posizione dello scrittore.

C'è lo scrivente e lo scrittore, e ovviamente si può essere questo se si è stati quello. Lo scrivente è colui che corrisponde all'atto dello scrivere, e sforzandosi di fare della vita un racconto, si colloca in una posizione eccentrica e in qualche modo trascendente rispetto a tutto ciò che lo circonda. Tra i celti quella del bardo era una delle funzioni attribuite ai Drudi, cioè alla classe sacerdotale, mentre altre società tradizionali fanno del cantore un nomade, che racconta l'antico e l'alieno proprio perché non è radicato nel familiare.

Lo scrittore è colui che ha scritto, ad esempio io coi miei romanzi e cose varie messe su carta in questi ultimi dieci anni. Lo scrittore non è uno sguardo o una voce ma un essere umano, che come tale oltre ad aver scritto ha fatto molte altre cose, tra cui guadagnarsi la pagnotta in questo o in altro modo e comunque cercare editori per i suoi scritti, mangiare, bere, dormire e come ogni altro essere vivente fare tanta cacca. Tutte cose molto poco trascendenti, che esigono ospitalità e spesso reclamano partigianeria se non proprio sudditanza, ma quanto meno si sostanziano di un impiego remunerato.

In sintesi: allo scrivente si deve chiedere qualcosa di più della sincerità: la trascendenza e la visione. Allo scrittore, di sopravvivere senza infamia, guadagnandosi il pane onestamente come chiunque altro. Per riconoscere la differenza tra queste due funzioni non occorre essere delle aquile, e infatti fino a un paio di secoli fa la cosa era abbastanza pacifica.

Ludovico Ariosto dovette dedicare la sua opera maggiore alla "generosa erculeo prole", cioè al cardinale Ippolito D'Este, uno che morì per aver voluto un piatto di gamberi dopo un pranzo di dodici portate e di erculeo aveva giusto l'appetito: certo lo scrittore Ariosto non ci fa una gran figura, ma nessuno ne ha mai dedotto che "L'Orlando Furioso" non sia il capolavoro assoluto che invece è.

Poi arrivano le religioni dell'immanenza, cioè la dialettica hegeliana e il materialismo storico di Marx, e proclamano che nessuna espressione umana può aspirare ad altro che a cavalcare e manifestare le antitesi mondane, di cui la storia si nutre come Urano dei suoi figli. Mentre i contributi di Hegel e Marx a demistificare l'ideologica pretesa alla trascendenza dei poteri intramondani è stato (e ancora sarebbe) fondamentale, la loro interpretazione dei fenomeni spirituali (arte, filosofia, religione) è risultata micidiale per la cultura. Ecco che non solo lo scrittore, ma anche lo scrivente si trova arruolato in quella che volta a volta sarà "la parte giusta", cioè quella che darà il maggiore contributo all'esplosione delle contraddizioni e ad affrettare una nuova (ma sempre provvisoria) configurazione del secolo. Così, all'opposizione tra autenticità-inautenticità dell'ispirazione o risolutezza-

irrisolutezza della narrazione si sostituisce quella di impegno-disimpegno, dove lo scrivente viene sottoposto all'unica categoria capace di distruggerne irrimediabilmente la funzione: la partigianeria.

Oggi, che del marxismo si è persa traccia proprio dove esso risulterebbe utile se non indispensabile (cioè nel denunciare le strategie del capitalismo avanzato) e gli orfani del partito comunista si recano in pellegrinaggio a Wall Street ad apprendere i rudimenti di un mercatismo dal volto umano, a sopravvivere del marxismo è proprio la sua parte peggiore, almeno in Italia, dove facoltà umanistiche, redazioni di giornali, comitati editoriali e blog collettivi sono saldamente governati da un resto d'intelligentia la cui pulsione dominante sembra quella di posizionarsi (e di costringere gli altri a posizionarsi).

A proposito di questo, Cristian Raimo rispondendo a un questionario sull'impegno politico dello scrittore, ha scritto parole che mi sembrano degne di nota: "La letteratura mi sembra diventata in Italia una specie di alibi. Essendosi ristretto al lumicino lo spazio pubblico (le potenzialità della politica, la forza del volontariato, la credibilità della chiesa, l'autorevolezza della scuola e dell'università, il ruolo in generale di quello che dall'illuminismo in poi è stata l' "opinione pubblica"...), si è provati a occupare lo spazio letterario come riserva di uno spazio pubblico. Questo è avvenuto con gli scrittori impegnati come con i festival della letteratura, come per esempio con questo stesso questionario a cui sto rispondendo – che ha un evidente valore politico. Ma un valore politico, come dire, compensatorio. Quindi fragile"(1).

Ci siamo, quasi. A capire che quando si chiede allo scrivente di poetare a sinistra e allo scrittore di considerare immangiabile altro pane che non venga dalla rivoluzione divenuta mestiere, la cultura taglia il ramo su cui è seduta, perchè sposta il campo della (legittima) battaglia politica in quello dove dovrebbe regnare la sola libertà che è garanzia di conoscenza, quella della trascendenza, appunto. E non datemi del mistico per questo: è trascendente anche la posizione di Emergency quando cura i malati dell'una e dell'altra parte in un paese in guerra, e lo fa nell'unico modo possibile, cioè stando alle regole di chi controlla il territorio in cui materialmente si trova ad operare, senza dividerne le posizioni.

8. Dalla narrazione esistenziale alla narrazione storica

Da un po' di tempo sto riflettendo sul racconto, non inteso come genere letterario, ma come categoria esistenziale. Mi sono convinto che, prima di essere una forma d'arte o d'intrattenimento, il racconto è la modalità originaria attraverso la quale costruiamo e manteniamo un'identità psicologica. Se la nostra memoria non è un coacervo d'impressioni, cicatrici e significati sparsi, è perchè giorno dopo giorno ricuciamo l'eterogeneo in una storia che resta la nostra, da cui via via cade nell'oblio ciò che è ininfluenza ad una prosecuzione dettata dall'attualità dominante, ma nella quale siamo altrettanto pronti a reintegrare frammenti apparentemente perduti, non appena nuove eventualità ne manifestino la pertinenza. Ma se l'identità è racconto, è perchè la vita è durata, evoluzione creatrice, come insegnava Bergson, e quello che il racconto sceglie di trattenere sono episodi significativi, metafore pregnanti dell'intero che via via si comprende.

Certo, oltre al racconto che è la nostra esistenza personale, c'è la storia che tutti insieme ci raccontiamo, la storia del mondo che tutti condividiamo ma di cui abbiamo percezioni diverse. In questo racconto "pubblico", ciò che crea maggiori discordanze è l'importanza che individui o gruppi diversi danno ai cambiamenti. Le due grandi categorie in cui in ogni

epoca si sono divise le filosofie della storia (conservazione e progresso) dipendono essenzialmente dal significato che si dà ai mutamenti. Ci sono cose che mutano lentissimamente, e che sembrano lasciare poco spazio all'iniziativa umana, il che avvala la visione conservatrice, e ci sono cose che mutano con rapidità, dando l'impressione che l'agire tecnico dell'uomo sia in grado di orientare il futuro, il che sembra dar ragione ai progressisti. Tuttavia, ho trovato molto interessante questa riflessione di **Armando Massarenti** sul [sito del Sole 24 ore](#):

“In genere pensiamo che esistano due tipi di fatti: i fatti che non cambiano nel tempo (l'altezza del Monte Bianco o la capitale degli Stati Uniti) e i fatti che fluttuano in continuazione, come il tempo atmosferico o l'andamento dei mercati. Ci sfugge un terzo, più insidioso, genere di fatti: quelli che cambiano lentamente. Tendiamo a considerarli come del primo tipo, mentre in realtà si modificano impercettibilmente nel corso delle nostre vite. La popolazione mondiale è un tipico esempio.

Un altro è il cambiamento dei centri urbani, per cui all'improvviso magari ci accorgiamo che un quartiere malfamato è diventato un'isola felice. Samuel Arbesman, fellow alla Harvard Medical School, ha coniato un neologismo per catturare questa idea: i “mesofatti”, o fatti mezzo, e ha aperto un sito, [mesofacts.org](#), per lanciare una newsletter che promette un costante aggiornamento su questo genere di fatti. Potrebbe essere una piccola rivoluzione. Le nostre scuole ci lasciano del tutto disarmati nei confronti dei mesofatti. Un figlio del babyboom che ha studiato chimica negli anni '70 in genere non sa che la tavola periodica è venuta arricchendosi di ben 12 elementi, e (...) per lo più gli stessi media sono schiavi dei fatti vecchia maniera. Se continueremo a non prestare attenzione ai mesofatti – è il monito di Arbesman – potremo finire bolliti come la famosa rana che non si accorge che piano piano l'acqua in cui è immersa si sta scaldando sempre di più.”

Spesso i fenomeni sono prodotti (o comunque isomorfici) ai modelli di spiegazione che usiamo per interpretarli. La rapidità dei cambiamenti potrebbe essere quindi più effetto d'inquietudine ideologica che non di realtà fisica delle cose. E, in ogni caso, tra ciò che muta rapidamente, ciò che muta lentissimamente, e ciò che dura da gran tempo, scelgo di privilegiare la durata che giunge a strutturarsi con una tendenza alla stabilità per definire il mio principio di realtà. Per dire: la famiglia si vorrebbe in crisi da due secoli, ma è l'unica forma di comunità che resiste alla dissoluzione atomistica del moderno. Invece l'esperienza delle comuni negli anni Settanta sembrava il principio di una nuova era. Ma adesso chi se ne ricorda più se non gli archeologi del movimento hippy?

9. Gli orizzonti del racconto storico

Abbiamo visto come il riferimento a tempi lunghissimi, medi o brevi (relativamente alla lentezza o alla velocità dei cambiamenti) può orientare diversamente la rappresentazione del tempo e addirittura la formazione di un principio di realtà, generando atteggiamenti più conservatori o più progressisti. Questo diventa molto importante quando si passa da una narrazione personale (il racconto della nostra vita che ci facciamo continuamente e determina la nostra identità conscia) a una narrazione storica, che pretende di avere un valore pubblico in quanto riguarda il mondo in cui tutti abitiamo. Ma c'è mondo e mondo. Se intendiamo come mondo quella comunità d'esperienza che è condivisa da tutti i fruitori di una narrazione storica, allora questo mondo può essere anche molto ridotto, innanzitutto

in ampiezza. Pensiamo per esempio alle “storie di paese”, che riguardano fatti o macchiette destinati a restare ignoti al di fuori del borgo, rispetto a quelli che invece sono i capisaldi di una storia nazionale.

Ma la riduzione del campo può essere determinata non solo dalla ristrettezza dei confini: gli orizzonti si restringono anche a causa di interessi settoriali. Per esempio Saviano in Gomorra racconta una Campania interamente accentrata sull’economia criminale e il sottogoverno della camorra, ma questo avviene perché il suo libro – un mix di romanzo e reportage – è esplicitamente dedicato a questo. Il che significa che se Berlusconi gli rimprovera di fare cattiva pubblicità all’Italia, ha torto in quanto non è una storia dell’Italia contemporanea che Saviano ha inteso di scrivere: d’altro canto si potrebbero accusare le sue televisioni di dare un’immagine anche peggiore del nostro paese tra reality show, pupe e secchioni, se non fosse evidente che questi programmi non intendono essere narrazioni storiche ma forme d’intrattenimento per sottosviluppati mentali.

Tuttavia, la forma peggiore di riduzione d’orizzonti, l’unica che può intenzionalmente falsificare la narrazione storica, è quella dettata dall’ideologia, ossia da una rappresentazione interessata a semplificare la realtà, omettendo elementi scomodi o il cui valore s’intende deliberatamente sminuire, quando invece la comunità d’esperienza a cui la narrazione storica è diretta ne ha sancita l’importanza e il significato. Qui la storia diventa il luogo di un saccheggio più che di una narrazione, e l’omissione certifica la malafede del narratore. Non mancano esempi nel passato e nel presente, ma la più feroce rappresentazione ne è data in "1984", dove Orwell mette in scena nella sua distopia la riscrittura della storia a cura di un “Ministero della Verità”.

10. Dal racconto storico al racconto d'invenzione

La prima e più importante differenza tra narrazione storica e narrazione poetica è che la prima deve riferirsi obbligatoriamente a ciò che effettivamente è accaduto. La notazione più classica a questo proposito è quella di Aristotele che nella "Poetica" scrive:

...compito del poeta è di dire non le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo verosimiglianza e necessità. Ed infatti lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di dire l’uno in prosa e l’altro in versi (giacché l’opera di Erodoto, se fosse posta in versi, non per questo sarebbe meno storia, in versi, di quanto non lo sia senza versi), ma differiscono in questo, che l’uno dice le cose accadute e l’altro quelle che potrebbero accadere.

Il che sembrerebbe deporre per il monopolio della verità da parte della narrazione storica, anche se poi Aristotele aggiunge che la poesia è cosa più nobile e filosofica della storia:

...perché la poesia tratta piuttosto dell’universale, mentre la storia del particolare. L’universale poi è questo: quali specie di cose a quale specie di persona capiti di dire o di fare secondo verosimiglianza o necessità, al che mira la poesia pur ponendo nomi propri, mentre invece è particolare che cosa Alcibiade fece o che cosa patì.

La seconda importante differenza riguarda l’incompletezza della storia rispetto al racconto d’invenzione. Il racconto storico è sempre provvisorio, destinato ad essere completato dai posteri che, conoscendo gli effetti a lunga distanza di un avvenimento, possono coglierne il significato meglio dei contemporanei. Ad esempio nessuno nel 1798 avrebbe potuto scrivere la frase:

Nel 1798 nacque l’autore delle Operette Morali.

Ma soltanto:

Nell'anno corrente è nato Giacomo Leopardi, dai conti Monaldo e Adelaide.

Il mondo storico come totalità non è accessibile alla comprensione di una generazione, e possiamo immaginare una comprensione simile solo in Dio che, come diceva Severino Boezio, ha una conoscenza del mondo come "totum simul", in cui i momenti successivi del tempo sono compresi in un'unica appercezione. Per contro, qualcosa di simile avviene all'autore di un racconto di finzione, nel quale si dispiega un mondo intero e autosufficiente. Anche qui tocchiamo un punto nodale: in che senso l'opera letteraria (o meglio: l'opera d'arte in genere) sia qualcosa di simile a un "mondo", contrapposto al carattere frammentario delle nostre esperienze e conoscenze.

Infine, c'è nel racconto storico un elemento di responsabilità morale, che gli impone di essere all'altezza non solo dei tempi, ma anche della consapevolezza, della maturità di giudizio acquisita dalla comunità cui si rivolge. Il ricorso al mito è usuale in Omero, episodicamente tollerabile in Erodoto, pericolosamente regressivo in uno storico del Settecento. Non solo. Nella storiografia italiana contemporanea, il cui orizzonte è determinato dalla conquista faticosa della democrazia, equiparare come fanno certe recenti narrazioni la lotta dei partigiani che versarono il sangue per affermare la democrazia a quella dei repubblicani che combatterono per difendere il regime nazi-fascista, per quanto fossero giovani animati da sincera passione, risulta moralmente prima che politicamente inaccettabile, come scrive splendidamente Ferdinando Camon:

La passione non è il metro giusto per misurare gli eventi della Storia. Spassionatamente è bene che abbia vinto la parte dei partigiani, e che la parte dei nostalgici abbia perduto. Deve sottoscrivere questa premessa chiunque voglia fare informazione, insegnare nelle scuole, o sedere in Parlamento.

D'altro canto, non è questa la moralità che va chiesta all'autore di un racconto di finzione. Il Dostoevskij delle "Memorie dal sottosuolo" scrive la storia di un personaggio ignobile, ma la sua nobiltà sta nello scriverla tutta e fino in fondo, mostrando senza reticenze un destino, una possibilità di vita che spetta al lettore avvertire come una metafora del male morale.

11. Il racconto d'invenzione

11.1. Un mondo intero

Poc'anzi osavo affermare che nel racconto d'invenzione (e più in generale in ogni rappresentazione artistica) "si dispiega un mondo intero e autosufficiente"

Proviamo a vedere in che senso questa affermazione può accordarsi con quanto già sosteneva Aristotele nella "Poetica", quando definiva le caratteristiche di ciò che è oggetto di una "fabula"

Si ha l'unità del racconto non già, come credono alcuni, con il trattare di un'unica persona, perché ad una sola persona accadono molte cose ed anzi infinite, dalle quali, anche a prenderne alcune, non risulta nessuna unità; allo stesso modo, di un'unica persona molte sono anche le azioni che compie, dalle quali non risulta un'unica azione.

Qui sembra che il filosofo insista molto sulla "selezione" operata dall'autore, che non deve preoccuparsi di tutto ciò che al protagonista potrebbe capitare, ma solo di quelle vicende che possano comporsi in unità, cioè in una forma che sia soprattutto coerente.

E infatti esalta le scelte di Omero

...poiché nel comporre l'Odissea, non prese a poetare su tutto quanto accadde ad Odisseo, come, ad esempio, che fu ferito sul Parnaso e che finse di essere pazzo nell'adunanza, due

fatti dei quali il verificarsi dell'uno non comportava di necessità o con verosimiglianza il verificarsi dell'altro, ma costruì l'Odissea attorno ad un'unica azione, quale noi diciamo, e così anche l'Iliade.

Aristotele dunque non ritiene che il racconto debba essere onnicomprensivo degli accidenti che occorrono a un medesimo soggetto, e nemmeno esclusivamente incentrato su un protagonista (il che potrebbe realizzarsi nell'Odissea ma non nell'Iliade): l'essenza del racconto sta più che altro nella sua capacità di vivere di vita propria rispetto a tutto ciò che l'esperienza o la logica potrebbero rivendicare per completarlo secondo i loro criteri. Per la prima volta nel pensiero occidentale si assiste alla formulazione di un principio di autonomia della dimensione estetica, che viene evidentemente identificata con la compiutezza della forma. Per Aristotele il racconto deve essere *tale da costituire un tutto concluso, ed occorre che le parti dei fatti siano connesse assieme in modo tale che, se qualcuna se ne sposti o sopprima, ne risulti dislocato e rotto il tutto, giacché ciò la cui presenza non si nota affatto, non è per niente parte di un tutto.*

Ciò che ho definito la "coerenza della forma" e che Aristotele chiama un "tutto concluso", si trova solo nell'opera d'arte. Non nell'oggetto tecnico, che è parte di una catena di "utilizzabili", cioè di una serie mai conclusa di mezzi-fini. Non nell'esistenza, in cui il decorso temporale riprende il passato degli eventi e li rilancia verso un futuro che potrà interpretarli compiutamente. Non nel linguaggio in quanto modo di comunicazione, dove il senso ultimo delle nostre espressioni è affidato a un'interprete che è ancora di là da venire (il soggetto psicologico che noi siamo, e che diverrà più consapevole di sé, in definitiva la "semiosi infinita" di cui parlava Peirce). Non nella scienza, che procede per tentativi ed errori come vorrebbero gli empiristi o per rivoluzioni strutturali come vorrebbe Kuhn, che reinterpretano a partire da un nuovo paradigma le conoscenze che componevano un disegno organico dettato da un modello di spiegazione precedente e dove, in ogni caso, ogni risposta fa sorgere nuove domande. Non nella vita morale, dove ci svincoliamo da beni minori per aderire a più allettanti promesse ma non accade mai che qualcuno possa rivendicare il possesso pieno e duraturo della felicità. La nostra vita è in fieri, la nostra parola è incompiuta, il nostro sapere è falsificabile, perfino il vero oggetto del nostro desiderio è ignoto, al punto da farci disperare del suo appagamento a meno di non collocarlo in una dimensione che trascende il divenire, Dio.

C'è un solo luogo in cui la forma compiuta diventa accessibile, e questo luogo è l'immagine statica delle arti figurative o il racconto dinamico (verbale o musicale che sia) che si sostanzia di una temporalità conclusa. Ciò che non possono offrire nè la cosmologia scientifica nè quella religiosa (la quale conferisce un senso al nostro agire e desiderare ma non gli dà definitivo compimento), è la forma esteticamente intesa a donarcelo. Un mondo, nè più nè meno.

11.2. Il racconto d'invenzione: di che parla?

Hai letto il romanzo che vincerà il premio Strega? Parla di adolescenza disperata, di una città operaia tradita dai sindacati, è psicologico e sociale il giusto. Poi c'è l'altro esordiente, quello Mondadori, che parla di scuola, di un insegnante tipo "Attimo fuggente", di uno studente innamorato, di una ragazza morta di leucemia. E' romantico. Poi c'è il nuovo Moresco, che parla di una donna incontrata durante un incendio. E' letterario, e infiammabile. Poi c'è una ristampa di Genna. Di che parla Genna? Genna parla di Giuseppe

Genna, come in "De profundis". Maleducato. Come si fa poi a vendere un libro, se non si sa di che parla?

Il malcostume promozionale che ha invaso case editrici, recensioni giornalistiche e gossip a vari livelli (anche presso i templari dell'intelligentia webbica 2.0), concede o addirittura incentiva che l'interesse per una narrazione nasca dall'argomento di cui tratta. Come se in una narrazione si potessero realmente separare forma e contenuto, voce narrante e argomento della narrazione.

Oddio, non è che non si possa fare: ma quando si può fare agevolmente e la narrazione suscita interesse per il suo "contenuto" si può star certi che ci troviamo di fronte a un cattivo racconto oppure a un equivoco. Il racconto può essere artisticamente pregevole, ma i mezzi per promuoverlo gli fanno il peggior torto che si possa immaginare, perchè il racconto (dal romanzo di trecento pagine alla novella di Orkeny di trenta righe), non parla mai di qualcosa. Parla del tutto.

Non è un'esagerazione, e ve lo dimostro con un'argomentazione "per assurdo". Se la narrazione parlasse di qualcosa, sarebbe rispetto al mondo una metonimia o una sineddoche, cioè sfrutterebbe una parte o una contiguità per alludere all'intero, quindi non avrebbe la caratteristica che abbiamo mostrato come fondamentale della narrazione d'invenzione e dell'opera d'arte in genere: l'unità e l'integrità della forma. Dunque l'opera d'arte sta al mondo come un intero all'intero: non metonimia nè sineddoche, ma metafora del reale. Ed ecco smascherato il secondo equivoco che circonda la narrazione letteraria: l'annosa questione del realismo. Pare che un'opera sia realistica quando richiama o addirittura include più o meno esplicitamente frammenti della storia, della vita sociale o della cronaca contemporanea. Sarebbe realistico un romanzo che cita delitti di mafia o scandali sessuali del ventunesimo secolo più del "Signore degli Anelli" di Tolkien. Monumentale sciocchezza, questa, dal momento che l'unico realismo cui l'opera d'arte può e deve aspirare è quello dell'integrità e della coerenza della propria forma, la capacità del simbolo (metafora, se si preferisce), di alludere al mondo intero, non riproducendo una parte codificata dell'esperienza collettiva, ma proprio consentendo al lettore di fare quello che l'esperienza personale e la cronaca non consentono mai, cioè contemplare nel microcosmo dell'opera la sferica compiutezza dell'Essere parmenideo.

E non si tratta di un accessorio della vita: sarebbe tale, la narrazione artistica, se si limitasse a "spiegarci" qualcosa che non sappiamo, a darci "un'emozione in più" o a svelarci i retroscena di uno storico intrigo. Invece l'arte è necessaria allo spirito quanto il pane al corpo, proprio perchè è l'unico modo che abbiamo di contemplare nel simbolo la totalità.

La narrazione è metafora del tutto, e questo ci permette anche di contestare la tradizione che da Aristotele in poi vorrebbe vedere nella metafora una "trasposizione", cioè un'alternativa abbellita alla percezione del fenomeno, alla sua designazione in un linguaggio familiare ed abusato.

Poichè l'opera è metafora non di "qualcosa" già altrimenti conosciuto ma della "totalità" non solo indicibile ma anche inconcepibile, ecco che l'espressione poetica è una rivelazione di nuove possibilità d'essere, non una traduzione. Essa va oltre le intenzioni coscienti dell'artista medesimo, il quale avrà pure il controllo delle sue tecniche narrative, ma deve la propria ispirazione all'immersione nell'ignoto, e ciò che porta alla luce del linguaggio è un "Dire" originario (nel senso indicato da Heidegger).

Grazie alla comprensione della "metaforicità" dell'opera d'arte, noi possiamo conoscere non un frammento o una sequenza ma qualcosa come un mondo, e in questo modo ci si svela anche il valore conoscitivo della metafora, che si fonda non solo sull'analogia tra due cose

conosciute (questo è il caso di metafore ormai "secolarizzate" dal linguaggio corrente) ma tra ciò che è mondo oscuramente appercepito e l'immagine che l'opera ci offre corporalmente.

12. Oggetto estetico e oggetto artistico

"Questo non è un oggetto artistico, è un oggetto estetico". Marcel Duchamp appose questa scritta alla "Ruota di bicicletta" esposta al primo piano del Museo d'Arte Moderna, e probabilmente i visitatori furono sollevati dalla loro perplessità: non erano costretti a fingere di trovare "bella" quell'esposizione, ma solo "provocatoria" e comunque "interessante". Ma il gesto di Duchamp andava ben oltre la provocazione. Si trattava di un gesto riassuntivo e soprattutto profetico. Riassuntivo, perchè l'arte moderna dalla dissoluzione del barocco in poi ha rinunciato progressivamente al carattere costruttivo e formante che tradizionalmente definiva la bellezza. Profetico, perchè da lì in poi, la facile riproducibilità tecnica dell'immagine (fotografia, scrittura, televisione) avrebbe riempito il mondo di spettacoli che, se non possono ambire alla qualità dell'arte, ne assorbono però la dimensione monumentale e pubblica. L'ideologia pseudo-estetica che legittima questa usurpazione si riassume nella formula per cui "arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte", cioè tutto e nulla, il che equivale oggettivamente all'irreperibilità della categoria della qualità artistica in quanto tale. Poichè, come aveva ben visto Debord, lo spettacolo non è solo la più ambita delle merci ma ne rappresenta in qualche modo la sublimazione e la finalità ultima, la società della merce genera una cospicua schiera di "istituzioni artistiche", deputate a facilitare e legittimare l'attività frenetica di quel narciso editore e consumatore di se stesso che è il cittadino dell'occidente post-industriale, dalla foto ricordo al reality show, dalla registrazione del saggio scolastico all'esposizione su facebook, più diari di precari, casalinghe frustrate, giovanotti in fregola.

Come scrive Renato Calligaro

E' la messa in pratica, nella cultura di massa, della riduzione dell'operazione arte a operazione di estetizzazione diffusa nel sociale, già teorizzata dalle avanguardie storiche, e che si concretizza nell'affermarsi di una "cultura giovanile" negli anni 50 negli Stati Uniti ("Il giovane Holden" è del 1951). E' in questa nuova cultura, altra e separata dalla cultura tout court, che si manifestano, perentorie e sotto molti aspetti emancipatrici, l'estetizzazione e la femminilizzazione, attraverso i rituali di massa, da Elvis Presley al rock fino ai graffitisti e alla fotomania e alle installazioni e readymade allegorici. La maggior parte degli oggetti dell'arte come istituzione della cultura di massa (a parte gli oggetti artistici, che pure ci possono essere, anche se nascosti nella quantità dei prodotti) sono oggetti estetici testimoniali, oggetti cioè che non pretendono, di solito neppure nelle intenzioni degli Autori, di avere qualità di artisticità, ma che servono invece agli Autori per testimoniare agli altri la propria identità estetizzata, una identità che vuole distinguersi e affermarsi per sensibilità, creatività, immaginazione, ambizione, ecc... (2)

Ma la distinzione tra ciò che è o non è arte è ineludibile, per quanto sia una di quella "da far tremar le vene e i polsi", e per quanto rischi di confinare chi si ostina a proporla negli inferi del passatismo, da parte di critici e artisti che servono la società dello spettacolo pur credendosene i più fieri oppositori (sostanzialmente gli storicisti di ogni tipo, i quali credono che lo spirito del tempo abbia sempre ragione, e i fautori dell'avanguardia, che confondono l'arte con la provocazione concettuale, cioè con lo spettacolo della critica).

Un pezzo di strada verso questa distinzione l'abbiamo già fatto, dicendo che l'opera d'arte sta al mondo come un intero a un intero, quindi è metafora (o simbolo) dell'intero. Bisogna dire in che senso, però, e questo non è facile, visto che l'integralità di cui si parla non è un perimetro fisico nè una scala musicale o cromatica, non una tassonomia zoologica nè una grammatica linguistica. Ma la difficoltà maggiore sta nel fatto che l'Intero di cui si parla, può essere riconosciuto soltanto da chi in qualche modo è consapevolmente e decisamente orientato verso di esso. Cito ancora Calligaro:

Certamente tutta l'umanità ha un bisogno fondamentale, costitutivo, di forma. Questo bisogno può essere conscio o solo inconscio. Quando il bisogno è conscio, l'uomo diventa "interlocutore" della forma, si trova cioè nella situazione esistenziale di bisogno di forma, di predisposizione alla forma, e quindi di conscia ricerca della forma. (...) Rispetto all'oggetto/opera d'arte, il soggetto uomo/interlocutore può riconoscerne la qualità di artisticità solo nella situazione esistenziale di bisogno di artisticità (bisogno di forma artisticamente riuscita). E in questo bisogno, la qualità di artisticità ha per l'interlocutore il suo valore d'uso. Dunque riconosce (e può imparare a riconoscere) la qualità di artisticità di un'opera solo chi ne ha coscientemente bisogno. Per questo i moltissimi, che ne hanno solo un bisogno inconscio, sono sordi alla artisticità delle opere. (3)

Questo diventa drammaticamente vero oggi, quando l'industria culturale e una scolarizzazione che ha assunto il gusto delle masse come minimo comun denominatore risultano non solo incapaci ma fieramente avverse ad esercitare una funzione realmente pedagogica, cioè a promuovere nel soggetto un'evoluzione spirituale che lo renda capace di attrazione cosciente per la nobiltà della Forma. E questo non per incapacità o cattiva volontà degli operatori (oltretutto chi scrive è un insegnante) ma perchè la dissoluzione scambiata per mutamento, l'inorganico e il meccanico scambiati per naturale, il demoniaco scambiato per autentica passionalità sono l'ambiente e lo stile che domina l'arte degli ultimi due secoli e, se questo non ha mancato di produrre dei capolavori (c'è grandezza nella rappresentazione dell'orrore, dell'angoscia e della noia, quando sono sincere epifanie di uno Spirito esausto), per lo più hanno trasmesso all'ambiente culturale la convinzione che le vere grandi narrazioni sono terminate con gli stili del passato, e oggi la differenza tra oggetto estetico e artistico sia irrimediabilmente dissolta, cioè che non vi sia altra scelta che il passatismo dei classici, la sciatteria della cultura di massa o l'onanismo cerebrale dell'avanguardia.

13. Una narrazione non falsificabile: la storia dell'arte

Qualsiasi narrazione storica ha in sé la possibilità della sua falsificazione, per un motivo intrinseco: essendo la storia incompiuta, eventi ulteriori possono dare inedito significato ad eventi precedenti, fino al punto da ridimensionarne o ingigantirne la portata. Per esempio, il fascismo ha gettato più di un'ombra sulla compiutezza del risorgimento italiano, svelandone la debolezza intrinseca che il trionfalismo delle prime generazioni dell'Italia unitaria aveva piuttosto occultato. Il revisionismo storico non è di per sé frutto dell'arroganza di un potere che riscrive il passato a propria legittimazione. Quello che è vero per la storia pubblica, è vero anche per la narrazione esistenziale: la conversione spirituale o l'innamoramento di oggi ridefiniscono le passioni di un tempo, conferendo ad esse un significato per lo più propedeutico. Si potrebbe perfino interpretare ciò che Freud ha chiamato "rimozione" con l'impossibilità di far convivere pulsioni contraddittorie nella medesima narrazione soggettiva.

Ma c'è un tipo di narrazione che è di per sé non falsificabile: quella le cui sequenze sono costituite dalle opere d'arte. Infatti, in quanto forme compiute che si offrono ad un'esperienza sempre attualizzabile, le opere d'arte non sono passibili di aggiunte o sottrazioni. Con questo non voglio dire che non si possano scrivere sciocchezze a margini delle opere d'arte (se ne scrivono eccome) o sviluppare interpretazioni carenti o tendenziose, ma che esse non possono impedire al pubblico di fruire liberamente e integralmente delle opere in oggetto le quali costituiscono, nella loro successione storica, la storia dell'arte in senso proprio. A partire da questo, aggiungerei che la storia dell'arte è anche il fondamento più oggettivo di una storia in senso stretto, perché le opere d'arte nella loro fattualità resistono ai tentativi di trascrizione dei reperti di un'epoca alle categorie e alla mentalità di un'altra, il che ne provoca il sistematico fraintendimento. Ad esempio si può sostenere che le piramidi egiziane fossero le tombe dei ricchi di un'epoca remota, e che anche Berlusconi si è costruito qualcosa del genere. Ma se poi uno visita una piramide si accorge trattarsi di qualcosa di molto più simile a un tempio che a una tomba o un mausoleo nel senso moderno, e che non basta essere un ranocchietto trasformato in principe dalla P2 per meritare di dimorarvi.

Inoltre, l'opera d'arte testimonia l'essenza di un'epoca molto più di quanto i suoi contemporanei (artisti compresi) potessero farne con le proprie enunciazioni coscienti o dichiarazioni programmatiche, perché essa attinge a un sentire che è più profondo e integrale sia rispetto al senso comune del tempo che alle rappresentazioni della sua élite intellettuale, al punto tale che una lettura sintomale dell'epoca dovrebbe riferirsi come al suo materiale più prezioso.

14. La narrazione che c'include: dalla tradizione all'opinione pubblica al circo mediatico.

Ricordate quei giochi che si facevano da bambini, soprattutto quando la presenza femminile allontanava i maschi dall'agone ostinato delle esibizioni muscolari o delle partite di calcio per strada? Il mio colore è il blu, l'animale il cavallo, la pianta il ciliegio. Giochi che precedevano di un passo il più salottiero "di che segno sei? E l'ascendente?". Giochi in cui la domanda implicita era: raccontami chi sono, e che iniziavano a sostituire negli anni Sessanta-Settanta le genealogie parentali e i racconti di famiglia. In effetti, proprio allora la famiglia estesa lasciava il posto a quella nucleare, così come la vita nei cortili all'ambigua privacy delle villette a schiera o dei fortificati condominiali, in cui ogni appartamento è monade pastorizzata e ben difesa dalle infezioni di affetti estranei. Insieme a quei giochi ingenui sarebbe venuta la narrazione televisiva a dirci chi siamo, e i telefilm americani in cui il bravo figliolo e il più scapestrato avrebbero potuto scegliersi una parte tra Ritchie Cunningham, Potsie e Fonzie, nella caratterologia semplificata di Happy Days.

Il bisogno di essere inclusi e compresi in una narrazione che supera ed amplia le nostre esistenze è un bisogno psicologico profondo, e certo non è la cultura di massa ad averlo introdotto: semmai ha fornito risposte inedite all'inedito cittadino della repubblica elettronica, e qui la storia delle narrazioni pubbliche non può fare a meno della consapevolezza introdotta da Marshall McLuhan circa la natura profonda dei media.

L'uomo delle culture orali conosce un tipo di narrazione che si può definire Tradizione, e i luoghi deputati a trasmetterla, che sono essenzialmente il focolare (i racconti degli anziani a un pubblico eterogeneo), la visione (che è sempre un evento personale, ma interpretato alla

luce della mitologia condivisa), e l'altare, in cui si celebra la riattualizzazione del patto tra Umani e Divini su cui si regge la vita della comunità.

Con l'evento della scrittura, il pensiero si rende disponibile all'oggettivazione visiva, e pertanto anche la comunicazione e la condivisione si affermano attraverso la letteralità e la ripetizione della scuola, il discorso autorevole annunciato dalla cattedra o dal pulpito, e la discussione che ne glossa il carattere monolitico permettendone un'appropriazione in termini di senso comune: il foro, e la nascita di ciò che chiamiamo opinione pubblica, con la possibilità di versioni molteplici del Medesimo che chiamiamo partiti o fazioni. Letteraria e oggettivabile è anche la scena del mondo, e allora ecco il teatro, nelle varianti della tragedia e della commedia. A questo carattere secolare della cultura, la religione ha risposto con un'evoluzione parimenti testuale. Ora la Tradizione è il Libro, e con la nascita del lettore si affaccia anche la consapevolezza di una identità personale e di una narrazione peculiare: alla propria storia raccontata davanti a Dio, il confessionale offre la direzione di coscienza, prima che la psicanalisi ne assorba il carattere esclusivamente terapeutico, lasciando sullo sfondo il significato oggettivo e cosmico della vicenda personale.

La rivoluzione dei media elettronici ha tendenzialmente sostituito il libro con il video, il confessionale con il telefono: ci si confessa e si accolgono le confessioni di chiunque, si assorbono disgrazie e lamentazioni di fronte alle quali l'impotenza a consolare o anche soltanto ad ammonire lascia spesso un senso di disgusto più per se stessi che per altri. La prossimità che fisicamente evitiamo c'insegue sulle linee telefoniche, fino all'onnipresenza richiesta dal cellulare: bisognerebbe essere Dio per sopportare tutta insieme tanta richiesta d'umanità, per ciò rispondiamo con stereotipi di cortesia e scritte anchilosate che dell'umanità sono caricature. Quanto alla celebrazione di un senso condiviso, oltre al Reality Show che esibisce un campionario più stolido e avvicicabile di quello della letteratura o del cinema da cui scimmiettare comportamenti, direi che il luogo del sociale celebrato e santificato è la pubblicità, che prima ancora di promuovere prodotti promuove l'esistenza tradotta in ostentazione del desiderio - la soddisfazione no, quella è impossibile per definizione: i bisogni si soddisfano, i desideri rinascono l'uno dall'altro come le teste tagliate dell'idra di Lerna, è su questo che si fonda la perpetuazione del sistema consumistico.

L'uomo dell'era elettronica ritiene generalmente limitante e oppressiva la testualità di una tradizione religiosa, ma anche della continuità familiare (ah, la Rete, con le sue identità multiple e fasulle, che rende graziosamente agevole ed effimero quel che un tempo aveva i toni drammatici dell'adulterio: "avere una storia!"). Nello stesso modo cerca continuamente di distinguersi dalla prevedibilità dell'opinione pubblica, schierandosi con questo o con quello ma in cuor suo ritenendo di essere ben oltre e al di sopra di simili banalità. Il suo sentire è squisito e indicibile, la sua inquietudine è incomunicabile, le sue preferenze umorali e in via di perenne ridefinizione, la sua stessa storia personale rifiuta l'unitarietà di un destino, l'inevitabile dell'età: la chirurgia estetica è a sua disposizione per togliere di mezzo l'ultima zavorra che costringe alla continuità di una trama, cioè il tempo. E' il tempo della perenne mancanza di tempo, dove le infinite possibilità mal sopportano la determinazione e l'applicazione seria (fate un giretto a scuola, e vedrete cosa stiamo crescendo).

La mente del cittadino della repubblica elettronica è un brodo di cultura di universi che abortiscono sistematicamente prima di nascere, il fermento subatomico che precede l'esplosione. E mentre a sinistra di una sinistra irreperibile i corifei del post-moderno plaudono alla fine delle Grandi Narrazioni e alla polverizzazione dell'identità culturale (come si dice, passeggiano sulle rovine con il gelato in mano), un conservatorismo di

facciata (fatto di pluridivorziati che inneggiano alla famiglia, di corrotti che inneggiano alla laboriosità, di evasori fiscali che stigmatizzano gli sprechi nella pubblica amministrazione) corrompe ulteriormente le masse incentivando un edonismo pecoreccio.

Prima che mi si accusi di storicismo mediatico, prevengo la domanda: nessuna narrazione possibile per l'uomo dell'età digitale, l'atomo sperduto nella globalizzazione inevitabile?

Una sola temo, ed è già scritta. La Torre di Babele.

NOTE

1) Cristian Raimo, *La responsabilità dell'autore*, su: "nazioneindiana.com"

2) Su "Tempo Fermo", rivista di estetica, ora in "Arteadesso.net"

3) Ivi